

Flávia de Carvalho Falcão

ARTE E POLÍTICA EM WALTER BENJAMIN

**Belo Horizonte
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG
2001**

Flávia de Carvalho Falcão

ARTE E POLÍTICA EM WALTER BENJAMIN

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado em Filosofia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial da obtenção do título de Mestre.

Linha de Pesquisa: Estética e Filosofia da Arte

Orientadora: Prof.^a. Dr.^a. Virgínia de Araújo Figueiredo

Belo Horizonte

2001

Dissertação defendida e aprovada, com a nota 85 (oitenta e cinco) pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Virginia Figueiredo

Profa. Dra. Virginia de Araujo Figueiredo (Orientadora) - UFMG

Rodrigo Duarte

Prof. Dr. Rodrigo Antonio de Paiva Duarte – UFMG

Leonardo Castriota

Prof. Dr. Leonardo Castriota – UFMG

**Pós-Graduação em Filosofia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Universidade Federal de Minas Gerais**

Belo Horizonte, 05 de outubro de 2001.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Professora Virgínia de Araújo Figueiredo, meus sinceros agradecimentos pelo acompanhamento, atenção e rigor nas leituras do texto.

À Professora Mônica Eustáquio Fonseca, pelos ensinamentos e pelo incentivo.

Ao Professor Amauri Carlos Ferreira pelo apoio, pela interlocução e pelas indicações bibliográficas.

Aos amigos Paulo Vítor e Paulo Picasso, pelas valiosas sugestões.

À Ordália da Conceição Pires de Araújo, pela dedicação e rigorosa correção do texto.

Aos meus pais e à Gislaine, pela ajuda e colaboração.

Ao CNPq, pela concessão da bolsa de pesquisa que tornou possível a materialização desta dissertação.

RESUMO

Esta dissertação pretende ser uma investigação sobre a arte e a política na obra de Walter Benjamin. Ela procura acompanhar o percurso do filósofo ao constituir sua teoria estética, que seria, segundo Benjamin, não apropriável pelo fascismo, ou qualquer forma autoritária de governo, além de poder ser utilizada para uma política artística. O autor trabalha, então, para dar conta da formulação de tal teoria, conceitos que se opõem: politização da arte e estetização da política, e que definem a idéia de arte engajada e de uma arte com potencial para se tornar instrumento de dominação política. O percurso que notamos no desenvolvimento do pensamento do autor articula-se pela lógica de um tempo e espaço histórico, que é marcada pelas profundas transformações que a arte sofre com o advento da reprodução técnica da obra de arte.

RESUMÉ

Cette dissertation prétend être une enquête sur l'art et politique dans l'oeuvre de Walter Benjamin. Elle cherche accompagner le parcours du philosophe au cours de la construction de sa théorie esthétique, que serait d'après Benjamin, non appropriable par le fascisme ou n'importe quelle autre forme autoritaire du gouvernement, en plus de pouvoir être utilisé pour une politique artistique. L'auteur travaille alors pour réussir dans la formulation de telle théorie, concepts qui se sont opposés : Politisation de l'art et esthétisation de la politique, et qui définissent l'idée de l'art engagé et d'un art de potentiel pour devenir un instrument de domination politique. Le parcours que nous remarquons dans le développement de la pensée de l'auteur s'articule à travers de la logique d'un temps et espace historique, qui est souligner pour les profondes transformations que l'art souffre par l'avènement de la reproduction technique de l'oeuvre d'art.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	09
Politização da Arte <i>versus</i> Estetização da Política (justificativa)	09
Contexto Histórico	
Biografia	
2 ESTETIZAÇÃO DO POLITICO	24
2.1 O Romantismo Alemão (contextualização e conceituação)	24
2.2 Excurso – o sublime kantiano como fundamento da teoria estética romântica de Benjamin	30
2.3 Crítica e Reflexão	41
2.4 Alegoria e Melancolia na Modernidade	49
3 POLITIZAÇÃO DA ARTE (TRADIÇÃO E MEMÓRIA)	57
3.1 A arte moderna: a questão da “desaturatização” da obra de arte	57
3.2 Kafka: a idéia de transmissibilidade da tradição	60
3.3 Bertold Brecht: a idéia de arte engajada	66
4 ESTETIZAÇÃO <i>VERSUS</i> POLITIZAÇÃO	81
4.1 A estetização do político <i>versus</i> a politização da arte	81
4.2 Estética da guerra e a arquitetura da destruição	83
4.3 Paul Klee: O Anjo da História	87
5 CONCLUSÃO	91
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	99

LISTA DE FIGURAS

1. Quadro – Newton (1795) de William Blake. Tate Gallery. Londres.
2. Quadro – A jangada da Medusa (1818-9), de Théodore Géricault. Tela de 4,19x7,16m. Louvre, Paris.
3. Quadro – Melancolia I, de Albrecht Dürer. Galleria degli Uffizi, Florença.
4. Quadro – Angelus Novus (1921), de Paul Klee. Disponível em:
<http://www.tasc.ac.uk/depart/media/statt/is/W Benjamin/Ângelus.html>.

INTRODUÇÃO

Walter Benjamin constrói seu pensamento sobre arte e política a partir da elaboração de dois conceitos que se opõem: *estetização do político* e *politização da arte*. Esta dissertação propõe a reflexão sobre esses conceitos. O pensamento de Walter Benjamin tem a peculiaridade de criar sentidos sempre novos, além das vivências “cristalizadas no tempo” – como diz Peter Osborne, interpretando a noção benjaminiana de tradição –, sentidos que nos dêem a possibilidade de “absorver as experiências históricas transindividuais, coletivas” – cita Klaus Garber (GARBER, 1992, p.17), referindo-se justamente ao prefácio da *Infância Berlimense*, por volta de 1900, e manifestações do próprio Benjamin. Com essa capacidade, Benjamin acaba por ver na história da arte um verdadeiro disparate, como aponta Klaus Garber. A partir dessa concepção de história indestrutível – no sentido de poder ser renascida e reinventada das próprias cinzas, como a Fênix, que na mitologia grega tem a mesma capacidade de fazer surgir, de uma força antagônica, a vida; ou ainda, como se daria com o processo alquímico na superação do momento crítico – Benjamin conduz seu pensamento, propondo uma dialética da História Cultural. Segundo Klaus Garber, isso é o que nos faz deparar sempre com a idéia de polarização diante das imagens de sua reflexão.

Tal processo, que faz das cinzas ressurgirem as chamas, é análogo ao processo de criação na arte. Hannah Arendt, apropriando-se de um poema de Rilke, o define justamente assim: “No caso das obras de arte, a reificação é algo mais que mera transformação; é transfiguração, verdadeira metamorfose, como se o curso da natureza, que requer que tudo queime até virar cinzas, pudesse irromper em chamas” (ARENDR, 1995, p.182). Benjamin também o entende, em sua reflexão sobre a história da arte, como algo dinamicamente inverso ao processo natural, como um processo técnico, um modo técnico de pensar a natureza. Para ele esses dois conceitos, constituídos por pólos opostos, são de extrema necessidade na construção de uma teoria da arte que poderia ser útil contra a dominação totalitária. É o próprio Benjamin quem reconhece a importância de seu trabalho no domínio da história da arte e da teoria estética: “Os conceitos seguintes, novos na teoria da arte, distinguem-se dos outros pela circunstância de não serem de modo algum apropriáveis pelo fascismo. Em compensação, podem ser utilizados para a formulação de exigências revolucionárias na política artística” (BENJAMIN, 1996, p.166).

Em Walter Benjamin, os conceitos “estetização do político” e “politização da arte” adquirem o caráter de uma reflexão que se desenvolve em torno de formas estetizantes de dominação, que são verificadas nos regimes que ocorreram no início do século XX, com a instauração de uma ditadura do proletariado na Rússia, em 1917, insuflada pelos líderes bolchevistas Lenine, Stalin e Trotsky; na Itália em 1922, quando Benito Mussolini passou a chefiar o gabinete do primeiro-ministro, realizando um governo fascista; e na Alemanha, quando Hitler subiu ao poder em 1933, como líder do partido nazista. Esses regimes, que se constituem na Europa após a Primeira Guerra Mundial e terminam em 1945, com o armistício assinado pela Alemanha, tiveram como principal característica a promessa de superação das condições de fome e de miséria em que se encontravam os países citados.

Tomaremos, porém, como objeto de reflexão exclusivamente o caso alemão, deixando de lado as ditaduras que existiram na Rússia e na Itália. Justificamos esta predileção com o argumento de Hauser, que defende ser o caso alemão um caso específico. Assim, fatores como a imaturidade política da burguesia alemã, o distanciamento da *intelligentsia* alemã da vida pública, além da característica de uma metrópole com vida literária livre, levaram à estetização da vida.

Segundo Hauser,

o racionalismo na Alemanha jamais se introduziu completamente na vida pública, no pensamento social e político das grandes massas ou na atitude das camadas médias perante a vida. A Alemanha podia certamente vangloriar-se de possuir numerosos e notáveis representantes do Iluminismo, como Lessing, para citar o maior de todos e talvez a mais autêntica e mais atraente personalidade desse movimento como um todo; mas os defensores honestos, perspicazes e inabaláveis das idéias do Iluminismo sempre foram exceções, mesmo entre os intelectuais. A maior parte da burguesia e da *intelligentsia* era incapaz de aprender o significado do Iluminismo em relação com os seus próprios interesses de classe; era fácil apresentar-lhe um quadro distorcido da natureza do movimento e caricaturar as limitações e inadequações do racionalismo (HAUSER, 1998, p.597).

A ascensão do regime nazista na Alemanha, que, no pós-guerra, teve sua realidade social e econômica reestruturada aos poucos, não significa de modo algum a existência de um objetivo político por trás daquela ideologia de dominação, ou seja, as condições econômicas da Alemanha se alteraram não porque houvesse a intenção política de melhorar tais condições, mas, talvez, simplesmente o capricho de um líder em agregar massas em torno de um projeto muito mais próximo do estético do que do político, tornando incomensurável o poder de uma pessoa cujo sonho era, como diz Peter Cohen na sua película, embelezar o mundo. Seu filme *Arquitetura da Destruição* adota, pois, essa idéia como tema central. Hannah Arendt também fundamenta sua análise sobre o totalitarismo na mesma idéia, de que há uma ausência de objetivo político no nazismo: “O fim prático do movimento é amoldar à

sua estrutura o maior número possível de pessoas, acioná-las e mantê-las em ação; um objetivo político que constitua a finalidade do movimento totalitário simplesmente não existe” (ARENDDT, 1997, p.416) .

Embora não explique a adesão das massas ao regime nazista, Arendt sustenta que, ao quebrar a tradição, o fenômeno totalitário destruiu e eliminou todas as condições propícias ao surgimento da compreensão. Para ela, o fenômeno totalitário abusa dos seus elementos ideológicos, levando a uma diluição da sua base factual, o que permite uma espécie de confusão do real com os componentes constitutivos de sua ideologia.

Hannah Arendt diz que o anti-semitismo e o judaísmo foram agentes catalisadores do movimento nazista e da Segunda Guerra Mundial, e que o imperialismo teve como consequência o totalitarismo. No imperialismo, todos os germes totalitários já estavam criados e as condições propícias à sua proliferação estavam postas. O totalitarismo, então, usou elementos ideológicos e conceitos existentes ao longo da história. Sem precisar criar novos elementos, simplesmente organizou-os de forma a cristalizar um fenômeno, jamais visto, e incomparável a qualquer forma despótica ou autoritária de governo. O totalitarismo, com seu caráter inédito, e sua monstruosidade, baseada na organização burocrática das massas, no terror e na ideologia, provou não existir limites à deformação humana. E foi sobretudo esse fenômeno sem precedentes que nos lançou às trevas em que nos encontramos hoje, que partiu o fio da tradição definitivamente e abandonou-nos numa esteira de confusão e desamparo. Dessa forma, sem a memória do início da tradição, torna-se impossível à formação de identidades livres e autônomas e a aferição de sentido ao mundo contemporâneo.

Esta é a mesma certeza que existe na obra de Kafka: a certeza do vazio contemporâneo. É também este o sentido da frase benjaminiana: “Ter fé no progresso não significa julgar que o progresso já aconteceu. Isso não seria mais fé” (KAFKA *apud* BENJAMIN, 1994, p.155).

Com isso, não nos resta dúvida de que a herança do mundo contemporâneo é essencialmente oposições, e é com elas que Arendt, como Benjamin, tenta lidar a todo momento. Assim, para Arendt, as filosofias de Kierkegaard, Nietzsche e a teoria de Karl Marx anteciparam, no campo do pensamento, o esfacelamento da tradição. Na obra o “Sistema Totalitário”, a autora diz que Kierkegaard desafiou os pressupostos básicos da religião tradicional quando deu um salto da dúvida para a crença, invertendo a tradicional relação entre razão e fé. Nietzsche desafiou os pilares da metafísica, invertendo a hierarquia tradicional dos conceitos; com a transvalorização dos valores, Nietzsche saltou do não-sensível das idéias para a sensualidade da vida, e Marx, com sua atitude de rebelião

consciente, inverteu a tradicional hierarquia entre pensamento e ação, contemplação e trabalho, filosofia e política.

Em Arendt, “o fim da tradição não significa necessariamente que os conceitos tradicionais tenham perdido seu poder sobre a mente dos homens” (ARENDR, 1992, p.53), pois aqueles filósofos continuaram hegelianos, embora tivessem dado uma nova abordagem ao passado, questionando a tradicional filosofia ocidental. Marx, Nietzsche e Kierkegaard são “marcos de um passado que perdeu sua autoridade” (ARENDR, 1992, p.56). Eles pensaram sem nenhuma autoridade e deram um novo significado às questões filosóficas ao contradizer verdades tradicionalmente aceitas “e cuja plausibilidade estivera, até o início da época moderna, fora de dúvida” (ARENDR, 1992, p.48). Por isso, pode-se dizer que eles anteciparam, no campo do pensamento, a ruptura da tradição, ou melhor, que eles “situam-se no fim da tradição, exatamente antes de sobrevir a ruptura” (ARENDR, 1992, p.55).

A questão da tradição parece ser, assim como em Arendt, uma chave de compreensão do pensamento de Walter Benjamin. Situados na lacuna entre o passado e o futuro, como diz Arendt, eles não se colocam contrários à tradição, mas ao seu uso autoritário. Isso significa que há uma “tradição de destruição”, diz Alexander García Düttmann, como o fascismo, e uma tradição que possui caráter inventivo e “inovador”. Quando a destruição não é levada a termo, continua ele, salvaguarda sua própria existência. O fascismo é um exemplo do que o comentador chama de uma tradição de destruição, pois, ao não permitir “ser inteiramente arrebatado pela destruição, ainda que só encontre sua condição de possibilidade na destruição e por meio dela”, ele tem, ao contrário, como “meta conservar a tradição em meio à própria destruição que a protege e a ameaça” (DÜTTMAN, 1997, p.54). Benjamin entende que a destruição, quando é interna, ou seja, “a destruição da destruição”, carece de radicalidade.

Assim, segundo Arendt, os movimentos totalitários implicam uma concepção no efeito avassalador da tradição, pois instauram a violência pelo elemento autoritário da tradição: a repetição. Citamos García Düttmann: “*O paradoxo da destruição*: quanto mais a tradição é destruída, maior o risco de a própria destruição se tornar uma tradição por força da repetição, repetição entendida aqui como a forma talvez mais empobrecida e menos usada da tradição” (DÜTTMAN, 1997, p.56). Mas tanto a tradição que possui esse uso ideológico como a não-ideológica têm como essência a necessidade de “abandonar-se a destruição”(DÜTTMAN, 1997, p.57). A tradição aparece, pois, como à “dimensão ideológica da história”.

Hannah Arendt, porém, não se dá conta de que o poder de persuasão da imagem é muito mais eficaz que o da palavra. Para ela, existe uma destruição da esfera política ou das categorias de pensamento que permitem que haja uma dimensão política no homem. O

totalitarismo, nesse caso, usou de elementos ideológicos para destruir essa dimensão. Para Arendt, não há um objetivo político no totalitarismo. O que há é a sua destruição, o que torna o fascismo um fenômeno intrinsecamente apolítico e incompatível com qualquer atividade política. Antipolítico, o fascismo teria instaurado despoticamente uma doutrina: “O sistema que consegue destruir a vítima antes que ela suba ao patíbulo... é, sem dúvida, o melhor para manter um povo inteiro na escravidão, na submissão” (ARENDR, 1978, p.565).

No filme de Peter Cohen, a idéia de substituir a palavra não por outra palavra (lógica), mas por uma imagem, que é seu oposto e possui a força arrebatadora da beleza e a persuasão de uma razão “extralógica”, torna-se o elemento explicativo do nazismo. Assim, o argumento estético seria o mais forte e eficaz para explicar a adesão das massas ao nazismo. Esta é a leitura que pretendemos fazer em Benjamin: analisar os caminhos que percorreu, para dizer onde reside o poder de sedução das imagens. Para ele, as imagens possuem um charme maléfico, um fascínio capaz de garantir e conseguir tanto a dominação totalitária como o controle da Indústria Cultural.

Segundo Benjamin, o nazismo só pôde levar sua destruição a cabo quando descobriu que, ao utilizar os conceitos tradicionais identificados na arte aurática, tais como unidade e singularidade, daria força a essa tradição, a força de se manter pelo uso autoritário, uma vez que esta arte carrega “consigo uma memória do sagrado e uma promessa”. Tal poder do sagrado se instaura na sua aparição única num tempo e num lugar, implicando o que Benjamin chama de estetização, em que a figura aurática possui um poder mágico, justamente pela sua capacidade de aparição fenomênica.

Ao contrário, Arendt não se dá conta desse poder de aparição do sagrado que a arte pode gerar. Se, em Benjamin, a arte seria capaz de uma ilusão espectral, sua sedução é fantasmagórica, ou seja, daria ao objeto um valor que não possui. Hannah Arendt sustenta que a arte associa-se a outros elementos na organização dos elementos propulsores e garantidores da adesão das massas na formação do mito nazi. A autora reconhece que, pela arte, os movimentos totalitários restauraram “no homem uma totalidade misteriosa e irracional” (ARENDR, 1978, p.428). No caso, o nazismo só incorporou essa totalidade às idéias nacionalistas, cientificistas e à própria idéia do terror. Ou seja: Arendt considera o elemento estético somente enquanto associado à propaganda, imprescindível no momento de adesão das massas, ou ainda, “como parte da guerra psicológica”, sem perceber, talvez, a força deste elemento no trabalho de uma encarnação do elemento misterioso, “do Deus morto”, nas palavras de Peter Osborne. A substituição desta expressão pela idéia de estetização deve-se à

compreensão, por parte do leitor de Benjamin, de que “a estetização é uma *auto-sacralização*” (OSBORNE, 1997, p.65).

A teoria benjaminiana procura, na crítica da estética clássica, criar uma nova teoria que tire proveito da situação em que a técnica nos lançou – a perda da “aura” – justamente por perceber que a obra que conserva sua aura tende a impedir o desvencilhar do espectador de uma idéia, sempre associada ao rito e ao sagrado, idéia que é, portanto, inquestionável.

Voltando à crítica da obra arendtiana, talvez pudéssemos dizer que Arendt não considerou o quanto é fundamental o poder sedutor do Belo, ou em outras palavras, o quanto ele é determinante na operação de materialização da idéia, na capacidade de ungir a idéia de poder, tornando-a mito. Arendt sabe que o problema do nazismo é ter se transformado num mito, mas não reconhece, como Walter Benjamin, que isso ocorre pela sedução de uma obra bela, no sentido tradicional de preservação de sua aura, numa operação que Jeanne Marie chama simbólica.

Assim, “a estetização da política” que o projeto fascista tipifica, se inscreve também na tradição fundada na unidade do sagrado que está na origem da obra de arte” (OSBORNE, 1997, p.65).

Dessa forma, Benjamin propõe pensar que a idéia prevalecente na ideologia destes partidos – que procuraram conseguir uma dominação totalitária – funda-se na questão estética. Com o intuito de promover a purificação da raça e a construção de um Estado forte, Hitler propunha também uma estética pautada pelos ideais artísticos da Antigüidade Clássica, pelo ideal da bela forma, harmônica, perfeita, simétrica. Os padrões de beleza da Grécia Clássica deveriam constituir um exemplo para a formação da raça ariana e modelo para a arquitetura do III Reich.

Dentro da idéia de *estetização do político* se interpenetram ideais da arte clássica e alguns ideais românticos. De acordo com Walter Benjamin, ambos puderam ser facilmente apropriáveis pela ideologia nazista, porque pressupõem uma construção artística sob a forma de uma natureza reformulada em história, por remeter à função aurática e se prender a conceitos tradicionais.

Outro pólo, diametralmente oposto, ocorre via a idéia de *politização da arte* como crítica no processo de dominação totalitária e de desenvolvimento tecnológico. Esse processo implica a perda da aura da obra de arte e na sua conseqüente refuncionalização, ou seja, a arte adquire agora uma nova função: a política. Benjamin se coloca do lado desse processo, considerando-o como um evento libertador da obra de arte, ou o primeiro momento na história em que a obra se liberta do sagrado, não tendo mais de se submeter a qualquer autoridade.

Pela primeira vez na história da humanidade, diz Benjamin, a arte torna-se capaz de criar o novo. Sob este aspecto, podemos entender que Benjamin não se ressentia com a perda da aura, embora o notemos melancólico. A destruição desejada por Benjamin é a que requer invenção: “O requisito de uma invenção ou de uma inovação é indicativo de uma crise da representação como modelo de tradição” (DÜTTMAN, 1997, p.49). Essa destruição é radical, pois a ausência de radicalidade, entende Alexander García Düttmann, instaura uma tradição de destruição, como o fazem o fascismo e o nazismo. Assim, Benjamin se põe a favor da destruição da tradição.

Enfim, a proposta de estudar dois conceitos em oposição na obra de Walter Benjamin justifica-se, primeiramente, pela compreensão que a dimensão estética nos oferece do nazismo, do estalinismo e mesmo da sociedade atual, cada vez mais dominada pelas ideologias tecnológicas, que nos tornam cada vez mais distantes de nossa tradição cultural e da “liberdade de criar o novo”, o que, segundo Hannah Arendt, seria a própria essência da ação política. Na sua concepção, esse novo começo significa um fim para toda a violência que silencia e silenciou a fala – como é o caso do nazismo – ,tornando impossíveis o consenso e a liberdade.

Compreender essa dominação totalitária e tecnológica tem relevância pela tarefa de construção de sentido na contemporaneidade, abandonada às trevas desde que “o passado deixou de lançar sua luz sobre o futuro” (TOCQUEVILLE *apud* ARENDT, 1978, p.24). Pretende-se justificar tal proposta de investigação pelo caráter de reconstrução da memória cultural deste período semi-esquecido¹ da história. Nesse sentido, é preciso reconhecer “ que dominação totalitária não é simplesmente um acidente deplorável na história ocidental e que suas ideologias devem ser discutidas a partir da autocompreensão e da autocrítica” (ARENDT, 1993, p.59). Deste modo, estamos de acordo com Rodrigo Duarte quando afirma que “o nazismo só pode ser satisfatoriamente compreendido se se atenta para sua dimensão estética”.

¹ Refere-se à citação de Hannah Arendt, na qual, literalmente, a autora ressalta a “relevância desse período semi-esquecido para os eventos contemporâneos” (1978, p.26). O termo tem o intuito de deixar claro que “já não podemos nos dar ao luxo de extrair aquilo que foi bom no passado e simplesmente chamá-lo nossa herança, deixar de lado o mau e simplesmente considerá-lo um peso morto, que o tempo, por si mesmo, relegará ao esquecimento. A corrente subterrânea da história ocidental veio à luz e usurpou a dignidade de nossa tradição. Essa é a realidade em que vivemos. E é por isso que todos os esforços de escapar do horror do presente, refugiando-se na nostalgia por um passado ainda eventualmente intacto ou no antecipado oblivio de um futuro melhor, são vão¹refugiando-se na nostalgia por um passado ainda eventualmente intacto ou no antecipado oblivio de um futuro melhor, são vão¹” (1989, p.13).

propomo-nos, assim, a estudar a questão da dominação – seja ela ideológica como analisa Arendt, seja ela tecnológica, como aponta a leitura de Adorno e Horkheimer – pelo viés estético, tomando como texto-base o escrito de Benjamin sobre *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Enfocaremos em especial o nazismo e o fascismo, citados constantemente por Benjamin como exemplos de formas estetizantes de dominação, embora a questão também possa se estender ao estalinismo e às democracias liberais, nas quais a técnica e os meios de comunicação de massa são usados a serviço de uma indústria cultural que, na concepção de Adorno e Horkheimer, não apresenta em seu princípio de dominação nenhuma diferença fundamental em relação ao princípio de dominação totalitária.

Ao trabalhar o conceito de *estetização do político*, Walter Benjamin o contrapõe ao conceito de *politização da arte*. Isto significa que a idéia de *estetização do político* só poderá ser entendida dialeticamente², ou seja, pelo que a ela se opõe, que é a idéia de uma arte politizada ou uma “arte engajada”. Trabalharemos, porém, os conceitos separadamente, relacionando-os com os escritos do autor sobre Hölderlin, Goethe, Kafka, Brecht e Paul Klee, para melhor elucidar o tema. No primeiro capítulo, *Estetização do Político* o tópico *O Romantismo Alemão* trata de conceitos tradicionais do romantismo, tais como gênio, talento, validade eterna e estilo, forma e conteúdo, e assume a posição crítica do pensamento benjaminiano diante deles, que os considera como conceitos facilmente apropriáveis pelos regimes totalitários. Neste tópico, seguiremos ainda a análise crítica que faz Walter Benjamin não só do romantismo, mas também da estética clássica. No tópico *Excursão ao conceito de sublime em Kant*, investigaremos a possível fundamentação em Kant do conceito de sublime benjaminiano. Lançaremos aí a hipótese de que o sublime é a essência da arte romântica e, talvez, o elemento esclarecedor da idéia, tipicamente romântica, de fuga perante a realidade política. O tópico *Crítica e Reflexão* faz uma investigação sobre esses dois conceitos (*politização da arte* e *estetização da política*) como fundamentais para a teoria romântica de arte. Em *Alegoria e Melancolia na Modernidade*, tratamos do contexto da modernidade, definindo-a partir da crítica e da noção de que a arte pode ser ilusão, falsa consciência, à medida que oculta em seu conteúdo material o conteúdo de verdade, tornando-se não autêntica. Tratamos, portanto, de uma modernidade que se constitui no ponto de ruptura com

² cf. GARBER, Klaus. Revista USP, n.15, p.14. Dossiê Walter Benjamin. A explicação do sentido empregado ao termo pelo autor está citada na conclusão p.89.

a tradição, em que vemos surgir a figura da Melancolia, representada na obra de Albrecht Dürer.

O segundo capítulo – *Politização da Arte (Tradição e memória)* – demarca as oposições entre a arte romântica e a arte moderna, bem como fundamenta o conceito de politização da arte a partir da perda da tradição.

No terceiro capítulo – *Estetização versus Politização* – trabalharemos dialeticamente os dois conceitos, propondo um confronto entre a idéia de estetização do político *versus* politização da arte.

O penúltimo tópico, *Estética da Guerra: a Arquitetura da Destruição*, compreenderá um anexo sobre as artes e o seu papel na formação política, apresentando uma análise do texto de Walter Benjamin que se encontra no ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, além de considerações sobre o filme de Peter Cohen, *A arquitetura da destruição*. O último tópico, *Paul Klee: o Anjo da História*, traz uma reflexão acerca da lógica dessa articulação que nos propusemos a fazer sobre arte, política e filosofia no pensamento benjaminiano. Entendemos tal lógica como a história, precisamente uma história da filosofia da arte, construída a partir da observação de uma mudança na função social da arte – segundo Benjamin, de teológica, a arte passa a ter uma fundação política –, o que representa um grande abalo na tradição favorável ao surgimento dos movimentos de massas.

Além da reflexão principal sobre a história, outras reflexões virão se encaixar nessa discussão e passarão a se constituir focos dessas relações, a saber: 1. as relações arte/técnica, arte e natureza, implicando a idéia de que arte seria a convergência entre natureza e cultura; 2. a relação do nazismo com a arte romântica, que poderia se estender muito, mas no caso será delimitada, por restringir a arte romântica a uma estética, ou seja, um modo de pensar a arte e enquadrá-la num ideal de beleza. Assim, colocaríamos aqui a filosofia como ponto axial entre Arte e História. Passaríamos então a perceber o fenômeno totalitário como ideologia. Com isso, o conceberíamos como “estetização do político”, ou mito propriamente dito, ou ainda como expressão de uma teologia negativa que, de fato, ocorreu na história e que deve ser suficientemente compreendida. Vale citar Hannah Arendt:

Compreender significa antes examinar e suportar conscientemente o fardo que os acontecimentos colocaram sobre nós – sem negar a sua existência nem vergar humildemente com o seu peso, como se tudo o que de fato aconteceu não pudesse ter acontecido de outra forma. Compreender significa, em suma, encarar a realidade, espontânea e atentamente, e resistir a ela – qualquer que elaseja ou possa ter sido (ARENDR, 1978, p.17) .

Sem tal compreensão jamais poderemos nos reconciliar com a modernidade, estaremos sempre como Benjamin, “em luta constante com a modernidade”. Resta-nos ainda uma dificuldade, que se sobrepõe à dificuldade de se falar a respeito de período tão violento da história e sobre o qual pesa forte tendência a que se evite qualquer lembrança. Hannah Arendt observa que ocorrências lembradas geram um efeito de incredulidade e irrealidade, e acrescenta que é justamente a partir desse momento que, “como resultado, passa a existir um lugar onde todos os homens podem ser torturados e massacrados, sem que os atormentadores nem os atormentados, e muito menos o observador de fora, saibam que o que está acontecendo é algo mais do que um jogo cruel ou um sonho absurdo” (ARENDR, 1978, p.505). Esta dificuldade refere-se ao próprio autor que escolhemos ler: como lê-lo, é uma questão cuja resposta talvez surja a partir da consideração de sua biografia.

Robert Alter parte da idéia de que estes (refere-se a Benjamin, Scholem e Kafka) “intensos judeus pós-tradicionais, nascidos no ambiente da Alemanha moderna”, revelam mais do seu pensamento em “cartas, diários, anotações, nos escritos gnômicos ou fragmentários” do que em suas obras de ficção, de síntese crítica e de historiografia. É naqueles escritos que eles explicitam com mais veemência sua nostalgia “pelo mundo conceitual e espiritual da tradição judaica,” de modo que a afinidade entre Scholem, Kafka e Benjamin, o judaísmo e os vestígios em suas correspondências e os modos de inter-relação, de preocupação com essa questão, são a “chave mágica”, “para se compreender qualquer um desses escritores” (ALTER, 1992, p.14).

Nosso interesse é por Walter Benjamin, cuja biografia feita por Hannah Arendt é por demais reveladora para ser ignorada. Para ela, Benjamin tem uma história tecida por uma “rede inextrincável de mérito, grandes dons, falta de jeito e desventura” (ARENDR, 1998, p.138). E é basicamente assim que me proponho a lê-lo, ou seja, ler em Benjamin aquilo que revela os caminhos extremos que escolheu, as oscilações entre a tradição judaica e a modernidade, a busca do mérito em meio à ruína, os motivos que não o levaram à fama, que só chegou postumamente.

O que Arendt diz é, pois, compatível com a visão de Alter:

Graças à publicação recente de suas cartas, a história da vida de Benjamin agora pode ser traçada num amplo esboço; e, na verdade, seria tentador contá-la como uma seqüência desses montes de escombros, visto que dificilmente há dúvidas de que ele próprio a viu dessa forma. Mas o ponto da questão é que ele conhecia muito bem a atuação recíproca, o lugar “onde o gênio e fraqueza coincidem”, que tão magistralmente diagnosticara em Proust. Pois evidentemente ele também estava falando de si mesmo quando, em total acordo, citou o que Jaques Rivière dissera

sobre Proust: “morreu da mesma inexperiência que lhe permitiu escrever suas obras. Morreu de ignorância ... porque não sabia como acender um fósforo ou abrir uma janela” (*A imagem de Proust*). Como Proust, ele era totalmente incapaz de mudar as “condições de sua vida, mesmo quando estão prestes a esmagá-lo”. (Com uma precisão semelhante à de um sonâmbulo, sua falta de jeito invariavelmente o guiava até o centro mesmo de uma desventura, ou a qualquer lugar onde algo do gênero pudesse se ocultar. Assim, no inverno de 1939-40, o perigo dos bombardeios fê-lo decidir deixar Paris por um lugar mais seguro. Bem, nenhuma bomba caiu jamais em Paris, mas Meaux, para onde seguira Benjamin, era um centro de concentração de tropas e provavelmente um dos pouquíssimos lugares da França seriamente ameaçados naqueles meses de embuste bélico.) Mas, como Proust, ele tinha toda razão em bendizer a maldição e repetir a estranha prece do final do poema, com o qual concluiu suas memórias de infância:

*Liebes Kindlein, ach, ich bitt,
Bet fürs bucklicht Männlein mit.
(Peço, ó amada criancinha,
Reze também pelo corcundinha.)* (ARENDDT,1998,p.138) .

Segundo Arendt, desde a infância a figura do “corcundinha” o seguiu:

“(ele era) a explicação para o que sua mãe lhe denominava ‘falta de jeito’ – depois de adulto soube que essa falta de jeito que lhe provocava as catástrofes da infância era a má sorte que o acompanhara até a morte, desde de que se separou com ela num livro infantil:

*Will ich in mein' Keller gehn
Will mein Weinlein zapfen
Steht ein Bucklicht Männlein da,
Tüt mir'n Krug Wegschnappen.*

*Will ich in mein' Keller gehn,
Will mein Weinlein Zapfen;
Steht ein bucklicht Männlein da,
Hat mein Töpflein brochen.*

(Vou à minha adega
Beber o meu vinho;
Lá está um corcundinha.
Pegou minha garrafinha.
Vou à minha cozinha,
Cozinhar minha sopinha;
Lá está um corcundinha,
Quebrou minha panelinha.)” (ARENDDT, 1998, p.138)

Hannah Arendt diz que “Benjamin foi provavelmente o marxista mais singular já produzido por esse movimento que, sabe Deus, teve seu quinhão completo de excentricidades” (ARENDDT, 1998, p.141). Disso decorre a pouca aceitação de seu pensamento entre os frankfurtianos – “Theodor W. Adorno e Max Horkheimer eram “materialistas dialéticos” e, em sua opinião, o pensamento de Benjamin era “não-dialético”, movendo-se entre “categorias materialistas que não coincidem de forma alguma com as marxistas”. Isso certamente teve conseqüências. Seu ensaio sobre Baudelaire não foi publicado na revista do instituto de pesquisa social. Sobre *Origem do Drama Barroco*

Alemão, dizem aqueles a quem fora submetido (aqui cito Arendt), “não entenderam uma única palavra”. Este trabalho era talvez sua maior esperança, uma vez que da *Habilitation* dependia sua sobrevivência material. Diz ainda Arendt, “o chamado *Privatdozent* não recebia salário – mas provavelmente induziria seu pai a sustentá-lo até obter docência plena, visto que era uma prática corrente naquela época” (ARENDDT, 1987, p.139). Afinal, “como entenderiam um escritor cujo maior orgulho era o de que “escrever consiste largamente em citações – a mais louca técnica mosaica imaginável” (BRIEFE *apud* ARENDT, 1987, p.366) – e que colocava a maior ênfase sobre os seis motes que precediam o estudo: “Ninguém... conseguiria reunir outras mais raras e preciosas?” (BRIEFE *apud* ARENDT, 1987, p.139). Além disso, teve seu texto sobre *As Afinidades eletivas de Goethe* várias vezes recusado até que “um amigo pôde colocá-lo em *Neue Deutsche Beiträge*, de Homannsthal” (ARENDDT, 1987, p.139). Até então, Benjamin não havia obtido “nenhuma compreensão da parte de Friedrich Gundolf e outros membros do círculo de Stefan George”, sendo justamente o que “arruinou a única oportunidade de Benjamin para uma carreira universitária”. Observa Arendt:

Esse estudo, uma obra-prima da prosa alemã e ainda de envergadura única no campo geral da crítica literária alemã e no campo especializado da erudição goetheana, já fora várias vezes recusado, e a aprovação entusiástica de Hofmannsthal veio num momento em que Benjamin quase desistia de ‘encontrar quem o aceitasse’ (BRIEFE *apud* ARENDT, 1987, p.139).

Mas sua crítica ao livro de Gundolf sobre Goethe era decisiva, e Arendt diz que a polêmica dirigida ao membro mais proeminente da academia foi determinante para a sua não-aceitação na Universidade.

Benjamin porém não conhecia o jogo. Nunca soube como tratar dessas coisas, nunca foi capaz de se mover entre tais pessoas nem mesmo quando “as adversidades da vida exterior que às vezes vêm por todos os lados, como lobos” (Briefe, vol.I, p.298), já tinham lhe permitido alguma percepção sobre os caminhos do mundo. Sempre que tentava se adaptar e cooperar, para conseguir de algum modo um pouco de terreno sólido sob os pés, as coisas certamente desandariam (ARENDDT, 1987, p.141).

Como foi dito acima, no entanto, “suas dificuldades mais sérias se desenvolveram com o Instituto de Pesquisa Social, do qual Benjamin dependia financeiramente”. Walter Benjamin não foi compreendido em vida. Hannah Arendt observa que, “na verdade, nem foi preciso um anti-semitismo ou má vontade em relação a um forasteiro – Benjamin se formara na Suíça durante a guerra e não era discípulo de ninguém –, nem tampouco a habitual suspeita

acadêmica em relação a tudo que não seja garantidamente medíocre” (ARENDR, 1987, p.139).

Com isso temos, diria Arendt, uma originalidade inaceitável para qualquer sociedade, motivo suficiente para que Benjamin fosse expurgado de seu meio, como fora Sócrates da Pólis que ele mesmo elegera e tentara contribuir para que se tornasse cada vez mais uma cidade justa e democrática.

O papel do filósofo não é, então, governar a cidade, mas ser o seu ‘moscardo’; não é dizer verdades filosóficas, mas tornar seus cidadãos mais verdadeiros. A diferença com Platão é decisiva: Sócrates não queria educar os cidadãos; estava mais interessado em aperfeiçoar-lhes as *doxai*, que constituíam a vida política em que ele tomava parte. Para Sócrates, a maiêutica era uma atividade política, um dar e receber baseado fundamentalmente na estrita igualdade, algo cujos frutos não podiam ser medidos pelo resultado obtido ao se chegar a esta ou àquela verdade geral. Portanto, o fato de que os diálogos iniciais de Platão sejam freqüentemente concluídos de forma inconcludente, em um resultado, ainda os insere bem na tradição socrática. Ter discutido alguma coisa até o fim, ter falado sobre alguma coisa, sobre a *doxa* de algum cidadão, isso já parecia um resultado suficiente (ARENDR, 1993, p.97-98).

Dessa forma, ponho Benjamin ao lado de Sócrates, não só pelo expurgo a que foi submetido pela academia, como também pela sua insistência no princípio democrático por excelência.

Segundo Rouanet, Benjamin, em seu pensamento, fez “o cruzamento de todas as impossibilidades”. Seu itinerário foi o menos esquemático: em vez do percurso metódico, seguiu pelos caminhos como o *flâneur*, “sem objetivo pré-concebido” (ROUANET, 1991, p.10), levantando pontos “sempre provisórios”. Embora seu olhar fosse extremamente atento, jamais teve a intenção de ser desmistificador. A leitura que Sérgio Paulo Rouanet propõe é autenticamente benjaminiana, ou seja, aquela que o vê como um

pensador cujo materialismo deve mais à teologia que a Marx, que parte de uma epistemologia platonizante; que defende uma estética pós-aurática e se assusta com as conseqüências de um mundo sem aura; que quer abolir a tradição e salvá-la; que vê na redenção dos mortos a tarefa dos vivos, na salvação dos *agoras* cativos a tarefa do presente, e para quem a resolução é um salto de tigre em direção ao passado; que consegue ser mais ativista que Brecht e mais místico que Schollem; que acredita na utopia e a define como ‘reencontro com a linguagem adamítica, em que as palavras serão totalmente adequadas às coisas (ROUANET, 1991, p.9).

Ser benjaminiano, nesse sentido, seria usar o roteiro freudiano, pois assim Rouanet crê poder compreender “vários temas da problemática de Benjamin”. Partindo de uma afirmação de Adorno de que, nele, “todos os pronunciamentos estão a igual distância do centro”, Rouanet diz que podemos, a rigor, atingir esse centro “a partir de qualquer ponto do círculo” (ROUANET, 1991, p.10).

Esse movimento – que parte de alguns temas freudianos em Benjamin e volta a Freud, quer dizer, o duplo movimento de Freud a Benjamin e de Benjamin a Freud – é, para Rouanet, o que ele consideraria o movimento mais legítimo para se ler um filósofo que perseguiu como centro “talvez a *Étoile*, cruzamento de todas as avenidas – mas uma *Étoile* transitória, simples pausa antes de uma nova *flânerie*, e de um novo descentramento”, este, por certo, é o procedimento mais benjaminiano.

Assim, é preciso lê-lo pelos caminhos tortuosos, e sempre provisórios, como quer Rouanet, que identifica “uma afinidade entre o procedimento alegórico de Benjamin e o método imanente de Freud, a partir da teoria do ato falho” (ROUANET, 1991, p.165). Observando “a esfera do ínfimo, do rejeitado”, ou lendo sua idéia sobre o homem moderno que está constantemente exposto a situações de choque, pela via do “axioma freudiano de que uma excitação não pode, no mesmo sistema, tornar-se consciente e deixar traços mnemônicos” (ROUANET, 1991, p.166) ainda pela analogia invertida da teoria dos sonhos freudiana, que em Benjamin passa pela valorização do conteúdo manifesto, mais do que o latente; embora, como Freud, não deixe de ver “no sonho uma interpenetração do velho e do novo, e no velho uma interpenetração do passado individual e coletivo”. Por fim, um

último cruzamento: a mimesis. A partir de um ensaio de Freud sobre a telepatia, vai tomando corpo toda uma teoria benjaminiana da mimesis, manifestando-se, especialmente, na linguagem. A linguagem constitui um arquivo de correspondências supra-sensíveis que o homem primitivo captava intuitivamente, e que depois se perderam, com exceção dos ecos que sobrevivem na linguagem. Também a arte conserva vestígios do antigo dom mimético. O artista imita a natureza, mas a natureza que ele imita não é a que se oferece à visão ingênua, e sim a que se torna visível ao olhar adestrado na percepção das correspondências, no tempo e no espaço. Enfim, a mimesis é instrumento de crítica da cultura. O homem moderno perdeu a capacidade de perceber semelhanças e de tornar-se semelhante, mas tornou-se ele próprio vítima de um processo mimético do qual não tem consciência (ROUANET, 1991, p.170).

Rouanet diz que estes itinerários, “em que se cruzam Freud e Benjamin, por sua vez se cruzam entre si, através de um elemento comum a todos, que é a história” (ROUANET, 1991, p.172) incompatibilidade entre a lei dita inelutável do progresso e as aspirações passionais insatisfeitas e traídas” (MATOS, 1993, p.57), “marca da catástrofe impressa na própria substância da história” (MATOS, 1993, p.57), catástrofe instalada no próprio instante presente, do *après-coup*, do choque, no qual o passado não se relaciona com o futuro.

Olgária Matos vê em Benjamin justamente a figura do melancólico. Na sua visão a melancolia é, para Benjamin, a filosofia e a história:

Tudo se passa como se Benjamin condensasse “o trabalho do conceito” hegeliano e “o trabalho do luto” freudiano, sendo a filosofia uma “melancolia sublimada”. Embora ressalve a autora que, para Benjamin, “o luto parece constituir a exceção, não a “normalidade” (MATOS, 1993, p.25) .

A extrema originalidade de Walter Benjamin sempre encontrou uma oposição e uma incompreensão por parte dos seus contemporâneos. Hoje em dia, ao contrário, tornaram-se múltiplas as interpretações, e sugerimos que as tomemos como legítimas, seja a leitura kantiana, seja a freudiana, ou ainda aquela teológica que enfatiza o lado místico judaico. Nesse sentido, Márcio-Seligmann diz que é preciso ressaltar “uma integração entre ‘misticismo’ e ‘materialismo’”, consistindo estas leituras nos “melhores comentários de Walter Benjamin”(SELIGMANN-SILVA, 1999, p.15). Propomo-nos, portanto, a ler Walter Benjamin da mesma maneira que se observa um caleidoscópio: contemplando as suas múltiplas fâcies. Trata-se, aqui, porém, de um “caleidoscópio partido”, como aponta Rouanet, porque nele mostra-se a figura alegórica. A alegoria contém em si os diferentes “aspectos da dialética da ruína” (ROUANET, 1991, p.26), ela é ambivalente à medida que “designa o que foi destruído pelos opressores ao mesmo tempo que aponta para a desagregação do mundo que eles construíram com os escombros” (ROUANET, 1991, p.27).

Enfim, buscamos em seu pensamento – tentando ser o mais fiel possível a essa filosofia, que, como apontamos, apesar de ter se distanciado bastante de um pensamento institucionalizado, foi extremamente original e de um intenso vigor teórico – compreender a concepção de “estetização do político”, assim como a idéia oposta, a de “politização da arte”.

2. ESTETIZAÇÃO DO POLÍTICO

2.1 Romantismo Alemão (Contextualização e conceituação)

Numa de suas múltiplas e mesmo controvertidas acepções, o romantismo se constituiu numa recusa de inserir a arte na política. Pode-se ainda qualificá-lo enquanto uma tentativa de se fazer uma teologia da arte, já que procura fazer-se expressão pura do absoluto e transcender então a própria realidade.

Benjamin chama essa forma de arte de teologia negativa, ou ainda a forma mais perfeita de auto-alienação: *art pour l'art*. Ela é negativa porque se trata de uma revolta contra a técnica, processo que se desenvolve desde o Renascimento; e o desenvolvimento tecnológico é um processo intermitente na história, que ocorre “através de saltos separados por longos intervalos, mas com intensidade crescente” (BENJAMIN, 1994, p.166).

Tal processo (desenvolvimento tecnológico) não deixa de ser positivo para Benjamin, que o vê como um evento libertador da arte: “Com a reprodutibilidade técnica, a obra se emancipa pela primeira vez na história, de sua existência parasitária, destacando-se do ritual” (BENJAMIN, 1994, p.171). Discorrendo a respeito do cinema, Benjamin diz que a obra de arte passa a ter outras possibilidades, tais como a “de exprimir, por meios naturais e com uma incomparável força de persuasão, a dimensão do fantástico, do miraculoso e do sobrenatural” (BENJAMIN, 1994, p.177). “Mais à frente, afirma: com a representação do homem pelo aparelho, a autoalienação humana encontrou uma aplicação altamente criadora” (BENJAMIN, 1994, p.180) concluindo que “a arte contemporânea será tanto mais eficaz quanto mais se orientar em função da reprodutibilidade e, portanto, quanto menos colocar em seu centro a obra original” (BENJAMIN, 1994, p.180).

O advento da reprodutibilidade técnica aponta assim para a possibilidade de inovações que possuam cada vez mais a condição de negar aquele elemento autoritário da tradição que recusa o novo por ter de se afirmar pela repetição do velho. Benjamin, ao se colocar contra essa tradição, também não lamenta tanto a perda da aura na obra de arte: “a unicidade da obra de arte é inseparável de sua incrustação na trama da tradição” (DÜTTMAN, 1997, p.63). Assim, romper com os valores tradicionais da obra de arte seria ao mesmo tempo romper com uma tradição de esquecimento. “Uma tradição que já tivesse estabelecido seus padrões de uma vez por todas seria uma tradição que se teria resignado ao esquecimento” (DÜTTMAN,

1997, p.59). Portanto, a tradição de comunicabilidade que Benjamin quer não poderia deixar de tentar propor “conceitos, termos, palavras e expressões mais ou menos “inutilizáveis” O fascismo, tal como Benjamin parece entendê-lo, marca o *esquecimento* da tradição, ao passo que a revolução é *memória* da tradição” (DÜTTMAN, 1997, p.61).

Argan entende que a concepção de arte que levou ao que Walter Benjamin conceituou como “estetização do político”, e que se caracteriza como uma “profunda e irrenunciável religiosidade intrínseca da arte” (ARGAN, 1992, p.14), gerada pela necessidade de readquirir uma autonomia própria, corresponde ao romantismo histórico; mas, se nos deparamos com a impossibilidade de traçar um quadro uniforme do romantismo, pelo menos poderemos dizer o que lhe é mais característico.

Historicamente, a fase pré-romântica, com a poética inglesa do sublime e do horror e com a paralela poética alemã do *Sturm und Drang*, apresenta predominantemente a mesma concepção de sublime que Kant. Em *Arte Moderna*, Argan diz que “Kant distingue, na verdade, dois juízos que dependem de duas posturas diversas do homem frente à realidade: é sobre elas e sua inter-relação que, de fato, ele funda sua “crítica do juízo” (ARGAN, 1992, p.18). Devemos ainda considerar que “as poéticas do *sublime*, que são definidas como proto-românticas, adotam como modelos as formas clássicas (caso de Blake e de Füssli) e assim constituem um dos componentes fundamentais do neoclassicismo. À medida que a arte clássica “é dada como arquétipo da arte, os artistas não a repetem academicamente, mas aspiram à sua perfeição com tensão nitidamente romântica” (ARGAN, 1992, p.12). Assim, a violência neoclássica de Goya, por exemplo, “nasce da ira de ver o ideal racional contrariado por uma sociedade retrógrada e carola, e como não pintar monstros, se o sono da razão geramos e com eles preenche o mundo” (ARGAN, 1992, p.14)?

Benjamin, ao perceber que o romantismo não se resume num “culto do irracional” – e foi contra essa leitura corrente que tentou salvar Schlegel e Novalis, ressalta Márcio Seligmann –, busca “expressamente uma revitalização da crítica – sobretudo literária – da sua própria época” (BENJAMIN, 1993, p.12). E tal revitalização tem seu pressuposto, como aponta Márcio Seligmann, no conceito de Reflexão, que foi resgatado com altas pretensões para a filosofia, a partir do momento em que Kant afirma a “possibilidade de se pensar numa intuição intelectual e, ao mesmo tempo, sua impossibilidade no campo da experiência” (BENJAMIN, 1993, p.30). Portanto, “este conceito está no centro desta sua tese. Benjamin define a crítica como um “médium-de-reflexão” (*“Reflexionsmedium”*) (BENJAMIN, 1993, p.11). Com isso temos, continua Márcio-Seligmann, “a crítica a um determinado modelo de razão e racionalidade – que está particularmente aceso na pós-modernidade”. E

não seria justamente contra essa razão que Goya estaria reagindo? Seus monstros são, podemos entender assim, a vontade de ver emergir em tal sociedade uma outra Razão, a qual definiríamos como uma “outra lógica”, hiperbólica, como cunhou Lacoue-Labarthe lendo Höderlin, “para nomear a lógica trágica do paradoxo”, ou, ainda, como encontramos no mesmo texto que faz referência ao termo de Höderlin, novamente: “outra lógica, sensível, estética, intuitiva ou simplesmente reflexiva.” (FIGUEIREDO, 1998, p.10) .

A representação dessa lógica pelos românticos ocorre por intermédio do que Jeanne-Marie denomina de operação simbólica, visto que o “sentido mais geral e mais amplo (da imagem romântica) vai revelar-se na beleza do símbolo” (GAGNEBIN, 1994, p.41).

O símbolo, segundo Jeanne-Marie Gagnebin, é a própria fusão entre significado e significante, apontando sempre para o eterno, portanto expressão pura do absoluto, aquilo que representa o próprio ideal da obra de arte em Hegel, pois liga o conteúdo material ao conteúdo de verdade.

Nesse sentido, podemos dizer que “o símbolo é, a alegoria significa; o primeiro faz fundir significante e significado, a segunda os separa”. Mais ainda:

O símbolo é, ao mesmo tempo, instantâneo e eterno nesta instantaneidade, enquanto a alegoria – pensemos, por exemplo, na *Melancolia* de Dürer – continua tributária de um desenvolvimento no tempo que afeta tanto a sua construção quanto a sua compreensão e acarreta seu envelhecimento histórico” (TODOROV *apud* GAGNEBIN, 1994, p.41). “Esta (a apresentação alegórica) significa apenas um conceito geral ou uma idéia, que dela permanece distinta; essa (a apresentação simbólica) é a idéia mesma, tornada sensível, corpórea (...) Ali – no símbolo – existe uma totalidade momentânea; aqui há uma progressão numa seqüência de momentos (CREUZER *apud* GAGNEBIN, 1994, p.41).

Enfim, a arte romântica “comunica-se na imediatividade” por ser simbólica, mas o que ela busca com sua simbologia é “ocupar o lugar do princípio metafísico da natureza-revelação” (ARGAN, 1992, p.12), sendo isto justamente o que a aproxima da arte clássica, segundo Argan. A diferença consiste simplesmente “no tipo de postura (predominantemente racional ou passional) que o artista assume em relação à história e à realidade natural e social” (ARGAN, 1992, p.12).

A atitude romântica é, para Schlegel, “a nostalgia e sabe que se situa entre a recordação e a esperança”. São duas as características fundamentais do romantismo: o movimento sensitivo, simbolizado pela flor (cito a flor azul de Novalis), e o mundo interior das vivências subjetivas (aqui, o símbolo que nos remete à ordem espiritual é o cristal).

A flor e o cristal são dois velhos motivos da iconografia romântica. Novalis deles se aproximou em seus aforismos de estética. A flor, órgão vegetal da reprodução, reúne

os símbolos sensíveis da sedução, do amor e da recriação da vida. No cristal, a matéria sensível concilia-se espontaneamente com a pureza formal, cuja ordem espiritual, geométrica ou matemática, percebemos antes mesmo de conhecer objetivamente suas leis. A vida e o espiritual se confundem, nessa dupla metáfora, como um ideal estético e, ao mesmo tempo, cultural (SUBIRATS, 1988, p.7).

O símbolo “lembra a harmonia de uma natureza redimida” (GAGNEBIN, 1994, p.42). Para Goethe, “a beleza da obra de arte remete, em última instância, à harmonia orgânica da natureza”. Essas idéias, segundo Jeanne-Marie, assinalam “o quanto o êxito da operação simbólica [...] é essencial para a filosofia da história e da linguagem em Benjamin” (GAGNEBIN, 1994, p.42). Isso ocorre à medida que o símbolo faz fundir a Natureza e a cultura. Como foi dito, o que ocorre é que na arte simbólica o ideal cultural revela-se como uma natureza que se reformulou em História; ou seja, o espiritual na arte confunde-se com o sensível; orgânico e inorgânico permanecem unidos.

É a partir das relações entre natureza e cultura/política na arte romântica que Benjamin constrói sua crítica da teoria estética dos românticos. A *estetização da política* adquire para ele o aspecto de uma natureza reformulada em história. Para Hauser, o fato de que os alemães foram marcados tão profundamente – de modo inconsciente ou impregnado às ocultas pelas imagens da natureza, em sua cultura e arte –, muito antes de os fascistas e nazistas a terem empregado conscientemente, cria uma forma de dominação que, por meio de uma ideologia, faz coincidir vida (vida no sentido orgânico – a qual Benjamin considerava elementar, a “mera vida natural”, e conseqüentemente desprezava) e arte (para haver a reconciliação da Natureza com o que é inorgânico: a cultura).

Desse modo, não é por acaso que encontramos, no ensaio sobre as *Afinidades Eletivas* de Goethe, a idéia de que essa vida se tornou culpada: “Como a fulguração singularizante da mera vida, o rosto humano não difere essencialmente dos objetos únicos e singulares que são o aparecer de uma distância” (GASCHÉ, 1997, p.202). Isso é porque a singularidade dessa vida que persiste na materialização de uma distância, que se faz autoritariamente; em outras palavras, significa que nessa vida um poder prepondera: tal poder é o mito. Ao rejeitar os valores da obra de arte aurática, singularidade, unicidade e autenticidade, Walter Benjamin pretendia fazer oposição ao mito.

Em contraposição à operação simbólica, Benjamin vê a alegoria como modo técnico de comportamento da natureza, que é o modo do juízo da arte para Kant, tornar-se o caráter essencial da arte moderna. Referindo-se à arquitetura, Benjamin diz que “as leis de sua recepção são extremamente instrutivas” (BENJAMIN, 1994, p.193), pois seu modo é distraído. Isso implica que o critério da dispersão, aquele que se destina às obras para a grande

massa, ocorre pelo hábito e não pela atenção. Assim, “através da distração, como ela nos é oferecida pela arte, podemos avaliar, indiretamente, até que ponto nossa percepção está apta a responder a novas tarefas” (BENJAMIN, 1994, p.194).

Tomando as palavras de Benjamin sobre o cinegrafista, temos a idéia de que o lado tátil da percepção artística: “penetra profundamente as vísceras da realidade”, e ainda: “tudo que é percebido e tem caráter sensível é algo que nos atinge” (BENJAMIN, 1994, p.187). Com isso temos que o modo como o distraído, caminhando pelas ruas de uma capital, percebe sua arquitetura é regido pela dominante tátil, ela, segundo Benjamin, revelaria da maneira mais clara “as violentas tensões do nosso tempo”. Dessa forma, o modo técnico do juízo reflexivo seria o mais indicado para reger “a reestruturação do sistema receptivo” (BENJAMIN, 1994, p.194).

A análise de Giulio Carlo Argan sobre o romantismo também nos leva para o mesmo ponto: a coincidência do que Benjamin chama a mera vida natural com a arte gera a irreflexão, à medida que vai contra a liberdade subjetiva. O romantismo, segundo Hauser, é representado pela classe burguesa na Alemanha do século XVI, a qual encontra na intelectualidade da época uma identificação de pensamento e sentimento, principalmente no que diz respeito às tendências revolucionárias da classe média. Vale lembrar que Hauser apresenta historicamente essa burguesia como uma classe mal constituída do ponto de vista de uma consciência de classe e da unificação de objetivos. Sua debilidade, sua exclusão de toda atividade política “fomentava uma mentalidade passiva que afetava toda a vida cultural da época” (HAUSER, 1972, p.755). Assim, o romantismo na Alemanha acaba por ser o fruto de um Estado nacional enfraquecido e uma formação de consciência de classe debilitada e inapta para articulação na vida política, apelando para o irracionalismo, que se torna então seu traço característico, dirá Argan, no sentido de que se torna “um refúgio contra a realidade que é incapaz de dominar por meios racionais” (HAUSER, 1972, p.834). Com isso, passamos a ter a impetuosidade de sentimentos, o gosto pelo demoníaco e pelo dionisiaco, pelo caótico e pelo beatífico.

Essa atitude de fuga é, para Hauser, um reflexo daquele momento histórico em que a burguesia passa a ter um papel passivo no mundo político e renuncia a qualquer intervenção nas questões públicas. O fato de não darem conta da realidade efetiva leva-os a mergulhar num mundo contemplativo, especulativo, irrealista, irracional e internalizado, dentro do qual a arte assume o papel de critério para a vida. E a total liberdade interna substitui toda a falta de liberdade exterior.

Se quisermos entender o poder persuasivo que o romantismo contém, temos de demarcar no subjetivismo o sentido desse caráter irracionalista, à medida que é nele que se revela toda sua potência mítica, que absorve o espectador na obra de um modo contemplativo e nunca reflexivo. “Ele penetra nessa obra de arte tal como, segundo a lenda, fez o pintor chinês que se perdeu na paisagem que acabara de pintar”(BENJAMIN, 1994, p.239). Só um espectador singular, único, se perderia de tal forma diante da obra. De uma obra, é claro, que contém uma estrutura persuasiva, ou um aspecto sedutor, que é, precisamente, uma

aparência atraente ou um arranjo seguro que induz o espectador a fazer algo contra seu melhor juízo. Essas qualidades mágicas inconfundíveis da obra aurática enredam o espectador na própria obra, roubam-lhe a liberdade, e o põem sob a influência dos poderes que residem na obra como coisa. Em contraposição, a obra de arte não aurática não é mais uma coisa, e por isso concede ao espectador uma autonomia muito clara (GASCHÉ, 1997, p.204).

Benjamin compara o pintor e o cinegrafista dizendo que um está para o outro como o mágico para o cirurgião. O primeiro, que se apresenta em outro lugar por ser uma autoridade, diminui a distância por um processo simbiótico, ou seja, faz presente o não-existente, a não-verdade; o outro diminui sua autoridade quando opera profundamente com as mãos no corpo do paciente, deixando clara a distância entre um e outro. Dessa maneira, por mais que se deixe penetrar pelas mãos do médico, o paciente está livre de qualquer manipulação. Com isso, talvez Benjamin esteja querendo dizer que tocar na realidade não implica de modo algum determinar um modo de pensá-la, sendo este tanto mais livre quanto mais nos remetemos ao real.

Contra tal estrutura persuasiva, a reflexão foi produzida por um ponto crítico na história da arte, justamente como aquele momento que “designa o momento crítico do desenvolvimento de uma doença”, cita Rodolphe Gasché.

Portanto, faço uma curta exposição do dois conceitos fundamentais para entendermos a arte como “politização”, a saber: o conceito de crítica e o de reflexão. A arte politizada, como quer Benjamin, não será nunca apropriada por governos fascistas, sendo, pois, um modo de lutar a favor processo de “esclarecimento”, porque “se reflete num sujeito livre, independente, que se guia por si mesmo”(GASCHÉ, 1997, p.207). A exposição destes dois conceitos pede um excuro a Kant, que tem como objetivo marcar a dívida de Benjamin com o filósofo alemão e com os românticos, no que se refere à apropriação que faz dos conceitos de crítica e reflexão, ao elaborar uma teoria estética revolucionária; exatamente porque toma a reflexão do mesmo modo como Kant, que a funda sobre um juízo correspondente à realidade

determinada por conceitos empíricos, pois é inovador um modo de operar da razão que não seja estritamente transcendental, embora não prescindida desse princípio.

2.2 Excurso – o sublime kantiano como fundamento da teoria estética romântica de Benjamin.

A princípio, Benjamin quis “doutorar-se com um trabalho sobre o conceito de tarefa infinita em Kant”.[...] “No entanto, este projeto foi substituído pelo estudo do conceito romântico de crítica”. Numa carta de março de 1918, Benjamin escreveu:

Desde o romantismo, impôs-se a idéia segundo a qual uma *obra* de arte pode ser compreendida em si para si, sem a sua relação com a teoria ou a moral e que ela poderia ser satisfeita com esta contemplação. A relativa autonomia da *obra* com relação à arte, ou, ainda, sua dependência puramente transcendental diante da arte, foi a condição da crítica romântica. O trabalho de [doutorado] consistiria em demonstrar que a estética de Kant é pressuposto essencial da crítica de arte romântica (BENJAMIN, 1993, p.13).

Em outra carta, de maio do mesmo ano, Benjamin afirma que sua tese visaria aos “princípios filosóficos da crítica de arte romântica”. Ou seja, aos poucos Benjamin foi deixando de lado o estudo da relação entre o conceito romântico de crítica e a estética de Kant, para se fixar apenas no estudo da obra dos românticos. Numa carta de novembro de 1918, ele afirma ainda não ter iniciado a redação propriamente dita do trabalho, mas diz já estar bem adiantado em suas reflexões:

O que eu aprendo através dela (a tese), a saber, um olhar na relação de uma verdade com a história, será, no entanto, pouco discutido no trabalho, mas, eu espero, será percebido pelos leitores perspicazes. O trabalho trata do conceito romântico de crítica (crítica de arte)”. Numa carta de maio de 1919, Benjamin comenta o último capítulo da sua tese nos termos de um “posfácio esotérico”, como parte de “seu trabalho”, ou seja, como parte da tese que ele tomou como mais próxima de suas próprias idéias. Em abril de 1919, a tese já estava concluída. Entre 19 e 24 de julho, Benjamin passou nos exames exigidos obtendo a nota máxima, “*summa cum laude.*” Em seguida a tese foi editada na Suíça – Benjamin fez o seu doutoramento na Universidade de Berna – como em Berlim (BENJAMIN, 1993, p.13).

Partindo desses pontos apresentados por Márcio Seligmann, pretendemos justificar nosso excuro a Kant, no qual percebemos uma via de compreensão para os conceitos de crítica e reflexão nos românticos. Mas, longe de querermos dar continuidade ao trabalho de Benjamin, nos limitamos a mencionar essa ligação entre a teoria dos românticos e os conceitos kantianos mencionados, uma vez que isso facilitaria a leitura de um trabalho por

demais esotérico, “que exige a participação ativa e inteligente de seu leitor”. Esforço esse que, diz Márcio Seligmann, corresponde ao do próprio Walter Benjamin, “enquanto leitor que sempre mantém uma consciência fora do comum” (SILVA, 1999, p.14).

A Crítica da Faculdade do Juízo, de Immanuel Kant (1790), é anterior a *As Lições Windischmann*, de Schlegel, que data de 1804-1806, bem como às obras de Fichte, Novalis e Schelling, tomadas como fonte de pesquisa na tese de Benjamin sobre o conceito de crítica de arte no romantismo alemão. Se as idéias apresentadas sobre a reflexão precederam a *Crítica da Faculdade do Juízo*, não é por acaso que a sistematização kantiana do conceito resgata para a história da filosofia o caráter transformador da Reflexão, pois, em Kant “pela primeira vez afirmou-se a possibilidade de se pensar numa intuição intelectual e, ao mesmo tempo, sua impossibilidade no campo da experiência” (BENJAMIN, 1993, p.30). A reflexão adquire, então, um caráter transformador que tem a sua importância em determinar e legitimar o conhecimento imediato. Segundo Kant,

o princípio da reflexão sobre objetos dados da natureza é: que para todas as coisas naturais se deixam encontrar conceitos empiricamente determinados, o que quer dizer o mesmo que: pode-se sempre pressupor em seus produtos uma forma, que é possível segundo leis universais, cognoscíveis para nós. Pois, se não pudéssemos pressupor isto, e não puséssemos esse princípio no fundamento de nosso tratamento das representações empíricas, todo refletir seria instaurado meramente ao acaso e ‘às cegas, portanto sem expectativa fundada de sua concordância com a natureza (KANT, 1995, p.47-48).

Para Kant, o juízo em geral é a capacidade de se subsumir o particular no universal; se ele é determinante, opera a adoção do particular no universal, determinando teoricamente o objeto. Assim, todo juízo em geral pertence à faculdade do entendimento. Só que o juízo é uma faculdade de conhecimento tão particular, inteiramente sem autonomia, que não dá, como o entendimento, conceitos, nem, como a razão, idéias, de qualquer objeto que seja, porque é uma faculdade de meramente subsumir sob conceitos dados de outra procedência” (KANT, 1995, p.37-38).

Desse modo, quando julgamos esteticamente de modo reflexivo, “estamos comparando e conjugando representações entre si e colocamo-nas em relação com as nossas faculdades do conhecimento”. Se, dessa reflexão, podemos apreender (pelo pensamento) a forma de uma sensação de prazer, temos o belo; se desprazer, temos o sublime. Esse juízo é heautônomo, pois, à medida que determina as condições de reflexão, *a priori*, torna-as válidas para o juízo por sentimento.

O juízo reflexionante, portanto, só pode conceber um universal derivando-o de um princípio da reflexão sobre objetos sem lei. Isso significa que, nesse juízo, a determinação do

objeto não é entendida, o que temos nesse juízo estético são “ações de juízo”³, nas quais a “representação dada é referida ao objeto, mas, no juízo, só é entendida a determinação do sujeito e seu entendimento”. Subjetivamente, a “consideração de uma proporção entre entendimento e imaginação favorece ou obstrui uma a outra”. Com isso, Kant diz que o objeto afeta o estado da mente; portanto, o que ajuizamos esteticamente é o modo como uma proporção pode ser sentida.

E, embora essa sensação não seja uma representação sensível de um objeto, no entanto, como subjetivamente está vinculada com a sensibilização do conceito do entendimento pelo juízo, ela pode, como representação sensível do estado do sujeito que é afetado por um ato daquela faculdade, ser atribuída à sensibilidade, e um juízo pode ser denominado estético, isto é, sensível (segundo o efeito subjetivo, e não segundo o fundamento de determinação), embora julgar (ou seja, determinar objetivamente) seja uma ação do entendimento (como faculdade de conhecimento superior em geral), e não da sensibilidade (KANT, 1995, p.60).

Kant revela como podemos ajuizar sensivelmente (juízo estético) sobre um objeto, sendo que um juízo só pode ser pertencente ao entendimento. Para ajuizarmos sensivelmente, teríamos de nos imiscuir da operação do entendimento: “A sensibilidade se imiscui na operação do entendimento”(KANT, 1995, p.59), tal juízo, portanto, apresenta-se a nós como contraditório, e essa contradição só se desfaz à medida que consideramos esse ajuizamento como reflexivo e não determinante, isto é, do entendimento, mas aquele “que percebe uma proporção de ambas as faculdades-de-conhecimento” (imaginação e conhecimento), isto é, ele percebe somente a condição subjetiva, meramente sensível, do uso objetivo do Juízo (ou seja, a concordância daquelas duas faculdades entre si).

Assim, o juízo estético, sem ser jamais um juízo do entendimento, “pode conter as condições subjetivas para um conhecimento em geral” (KANT, 1995, p.60), ou seja, é um juízo universal *subjetivo*.

Resta lembrar que, em hipótese alguma, o juízo estético deve ser confundido com o juízo do agradável, que é denominado um juízo de sentido estético, fundado e determinado

³ Aqui, Kant pretende dar conta de uma equivocidade que poderia surgir na “expressão modo de representação estético”, se por ele se entende ora aquele que excita o sentimento de prazer e desprazer, ora aquele que diz respeito à faculdade-de-conhecimento, na medida em que nela é encontrada intuição sensível, que nos faz conhecer os objetos somente como fenômenos (p.58-59). Vale ainda lembrar que nossa faculdade-de-pensamento, segundo Kant, é tripartida: 1) Faculdade do entendimento – do conhecimento do universal (das regras). 2. Faculdade do juízo – subsunção do particular ao universal. 3. Faculdade da razão-determinação do particular pelo universal (da derivação a partir de princípios) (p.37). Assim, se o modo de representação estético é entendido como aquele que excita o sentimento de prazer e desprazer, ele seria reduzido a juízos empíricos, e não pode fazê-lo sem sacrificar o estatuto da universalidade do juízo do sublime no caso. Como também não podem se confundir com os juízos teóricos do entendimento, já que não podemos determiná-lo (o juízo) objetivamente, se este é sempre emitido pelo entendimento; desse modo, o que temos na representação estética é uma referência da mesma quando dada, mas não o “entendimento da determinação do objeto, mas sim a do sujeito e de seu sentimento” (p.59).

por uma “sensação que está imediatamente vinculada com o sentimento de prazer e desprazer” (KANT, 1995, p.61).

O sublime matemático, para Kant, é um sentimento de prazer e dor diante de um objeto sem finalidade. Dada a impossibilidade de a imaginação reunir ou sintetizar os dados que se apresentam à sensibilidade, há um imediato sentimento de dor superado pelo prazer com uma destinação moral. Em outras palavras, ocorre uma disposição do espírito diante do objeto representado pela faculdade do juízo estético-reflexiva, para movimentar-se com o ânimo disposto a ampliar a faculdade da imaginação, possibilitando usufruirmos complacência e respeito

Segundo Kant, a sublimidade não está na natureza, e sim em nosso ânimo. O sublime é, pois, produzido por nossa capacidade de “ajuizar sem medo” sobre o poder da natureza. Esse “pensar nossa destinação como sublime para além do poder da natureza”, conforme suas palavras, é justamente aquilo que parece reanimar os debilitados no quadro de Géricault – *Jangada da Medusa*. É a representação da idéia de que a reflexão pode transcender o *pathos* do trágico.

Quando Kant diz que o belo provoca prazer, obtemos com essa afirmação um juízo a respeito do sentimento provocado no sujeito por um objeto, percebido em sua forma como uma finalidade sem fim. Isso implica que a forma do objeto produz um sentimento imediato de prazer, que ajuizamos belo; ao passo que, no sublime, o prazer só surge indiretamente.

Os objetos da natureza são aptos

à apresentação de uma sublimidade que pode ser encontrada no ânimo; pois o verdadeiro sublime não pode estar contido em nenhuma forma sensível, mas concerne somente às idéias da razão, que embora não possibilitem nenhuma representação adequada a elas, são avivadas e evocadas ao ânimo precisamente por esta inadequação, que se deixa apresentar sensivelmente (KANT, 1995, p.91).

Para Kant, o sublime da arte é sempre limitado às condições da concordância com a natureza. Dessa forma, o sublime está em nossa idéia quando deixamos esta se ampliar pela faculdade da imaginação.

Mas precisamente pelo fato de que em nossa faculdade da imaginação encontra-se uma aspiração ao progresso até o infinito, e em nossa razão, porém, uma pretensão à totalidade absoluta como uma idéia real, mesmo aquela inadequação da grandeza das coisas do mundo dos sentidos, e sim o uso que a faculdade do juízo naturalmente faz de certos objetos para o fim daquele (sentimento), com respeito ao qual, todavia, todo outro uso é pequeno. Por conseguinte, o que deve denominar-se sublime não é o objeto e sim a disposição de espírito através de uma representação que ocupa a faculdade de juízo reflexiva (KANT, 1995, p.96).

Assim, o sublime surge quando o ânimo é incitado a abandonar a sensibilidade pela contemplação de algo horrível e a ocupar-se com idéias que possuem uma “conformidade a fins superiores” (KANT, 1995, p.91). Tanto o belo como o sublime “aprazem por si próprios”, justamente porque pressupõem um juízo de reflexão. Eles “aprazem”, então, não por uma sensação agradável, nem por um conceito determinado, como o de *Bom*, diz Kant, mas pela complacência que em ambos se vincula

à simples apresentação ou à faculdade de apresentação, de modo que esta faculdade ou a faculdade da imaginação é considerada, em uma intuição dada, em concordância com a faculdade dos conceitos do entendimento ou da razão, como proporção desta última. Por isso, também ambas as espécies de juízos são singulares e contudo juízos que se anunciam como universalmente válidos com respeito a cada sujeito, se bem que na verdade reivindicuem simplesmente o sentimento de prazer e não o conhecimento do objeto (KANT, 1995, p.90).

Mas o sublime, ao contrário do belo, é sem forma e deve ser considerado como apresentação da quantidade e não da qualidade. A espécie de prazer no sublime só surge indiretamente,

ou seja, ele é produzido pelo sentimento de uma momentânea inibição das forças vitais e pela efusão imediatamente consecutiva e tanto mais forte das mesmas, por conseguinte, enquanto comoção não parece ser nenhum jogo, mas seriedade na ocupação da faculdade da imaginação.

Por isso, também é incompatível com atrativos, e enquanto o ânimo não é simplesmente atraído pelo objeto, mas alternadamente também sempre de novo repellido por ele, a complacência no sublime contém não tanto prazer positivo, quanto muito mais admiração ou respeito, isto é, merece ser chamado de prazer negativo (KANT, 1995, p.90).

Tal juízo não poderia ser concebido em hipótese alguma para Kant como um juízo de sentido estético que se pode estabelecer a respeito do agradável ou que se funda e determina por uma “sensação que está imediatamente vinculada com o sentimento de prazer e desprazer”(KANT, 1995, p.61).

O juízo estético, para Kant, é um juízo universal subjetivo: cada um que se depara com as especificidades da natureza tem um modo universal de extrair dela prazer. Aqui temos aquele princípio transcendental que se apresenta como “um princípio de observação inaugural da experiência” (FIGUEIREDO, 1998, p.4).

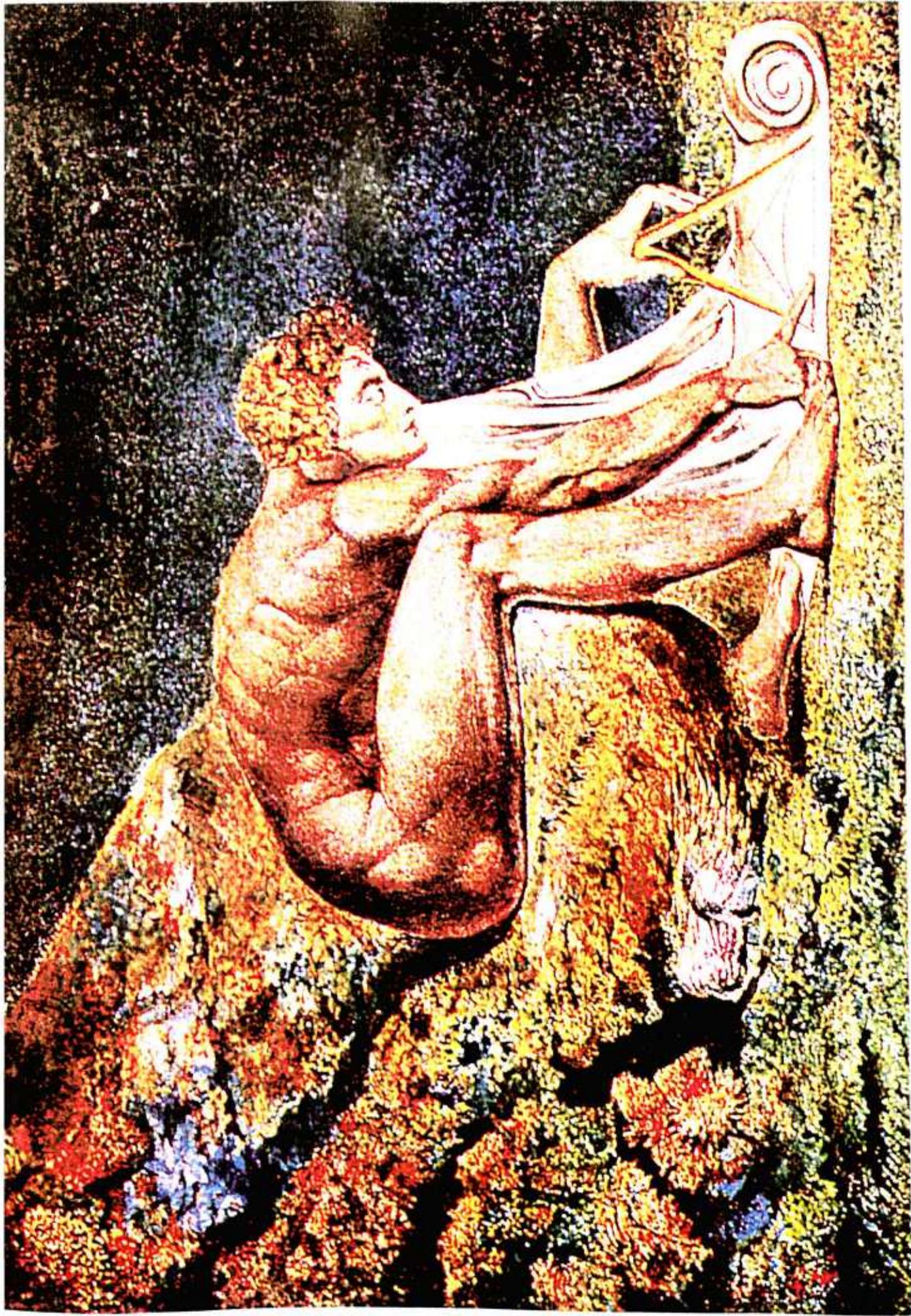
“O sentimento do belo é um prazer suscitado por uma harmonia livre entre as funções de imagens e a dos conceitos, tanto na arte quanto na natureza. Quanto ao *sublime*, este é mais indeterminado” (MATOS, 1993, p.140). pois o desenraizamento, o estranhamento, é a desarmonia da nossa faculdade, por isso é alegoria.

Segundo Argan, há uma correspondência histórica entre a tendência de uma representação na arte, de uma postura que concebe a natureza como “um ambiente misterioso e hostil, que desenvolve na pessoa o sentido de sua solidão (mas também de sua individualidade) e da desesperada tragicidade do existir” (ARGAN, 1992, p.12), e o fundamento kantiano de um juízo sobre o sublime na arte.

Um outro exemplo, apontado por Argan como expoente dessa poética do absoluto em analogia com a construção teórica do sublime em Kant, é a tela *Newton*, de 1795, de William Blake (1757-1827), que ele, Argan, descreve da seguinte forma:

Newton é representado simbolicamente como um herói, um titã, talvez um anjo rebelde que se condenou à solidão e inutilmente procura na matemática uma verdade que está nas coisas, mas que não sabe ou não quer ler. O céu para o qual não olha e se mantém obscuro para ele, as pedras cheias de variações naturais sobre as quais se senta sem ver constituem justamente a realidade que ignora para traçar figuras geométricas com o compasso. Seu corpo inutilmente vigoroso, como o de um Michelangelo, dobra-se e fecha-se sobre si mesmo, também formando uma figura geométrica, um quadrado. De fato, a mente racional pode apenas se dobrar, repetir-se, renunciar ao vôo até o sol, à comunhão com o Universo (ARGAN, 1992, p.35-36).

O herói que Blake anuncia na figura de *Newton* é o homem esclarecido do século XVIII, que vence o *pathos* da tragédia pela sua capacidade reflexiva. Talvez a reflexão se apresente como um modo de aplacar a ânsia pelo infinito que possuíam os homens daquele século, os românticos. Mais ainda, a reflexão é a forma humana de compensar os limites do conhecimento racional, podendo até nos permitir o uso da complacência diante do objeto de temor e atração, à medida que pode vislumbrar a idéia de grandeza absoluta que o repele e o faz dobrar seu corpo sobre si mesmo, num movimento que imita a atitude da mente racional, autoconsciente da incapacidade da razão de alçar seu vôo ao infinito, de entrar em comunhão com o universo. A reflexão faz uma espécie de reversão do desprazer em prazer, por meio de um processo de vivificação da faculdade da imaginação. A reflexão é esse dobrar-se sobre si mesmo do *Newton* em sua ânsia de contemplar o universo.



William Blake: *Newton* (1795). Londres, Tate Gallery.

Da mesma forma, a balbúrdia que há no quadro de Géricault, a *Jangada da Medusa*:

Uma confusão de corpos enleados: não empenhados numa ação, mas sofrendo a mesma angústia. Há um crescendo que parte do zero, dos mortos em primeiro plano; a seguir, dos moribundos, agora já indiferentes a tudo, passa-se aos debilitados reanimados por uma louca esperança. E há aí dois impulsos contrários: a maré montante dos naufragos que se projetam à incerta salvação; a onda que repele os destroços, o vento que infla a vela na direção oposta. No plano instável, oscilante da jangada, toda a composição sofre o jogo desses dois impulsos contrários, a esperança e o desespero, a vida e a morte. As figuras ainda são as mesmas, heróicas, da pintura da história: o rapaz é belo como um Meléagro (mas observe-se a nota impressionante, realista, dos pés envoltos em trapos brancos), o pai que o sustenta tem a postura solene de um deus clássico; os outros mortos de borco parecem gigantes fulminados por Zeus. A humanidade que é desfigurada por um fato adverso, um acontecimento mais forte do que ela, precipitada nesse mar tempestuoso, é ainda uma humanidade grandiosa, histórica, ideal – por isso, sua derrota é mais trágica (ARGAN, 1992, p.53).

A humanidade vence o *pathos* de sua tragédia unicamente pela sua faculdade reflexiva. Sua grandeza está em resistir àquele objeto de temor, que é o poder da natureza, o mar tempestuoso sobre o qual sopra um vento capaz de oscilar a direção da jangada que, efetivamente, ameaça e desespera a humanidade. Se há esperança no semblante das figuras heróicas apresentadas no quadro, é porque em nossa faculdade há uma capacidade de ajuizar sem medo sobre o poder da natureza. Assim, o “oceano revoltado” passa a despertar na humanidade um sentimento de solenidade, de grandiosidade, que só a imaginação poderia nos proporcionar, uma vez que o oceano (a natureza) faz a faculdade da imaginação elevar-se “à apresentação daqueles casos nos quais o ânimo pode tornar capaz de ser sentida a sublimidade de nossa destinação, mesmo acima da natureza” (KANT, 1995, p.108).

Os quadros de Blake e Géricault são postos aqui como ilustração de uma tendência de aspiração do absoluto na arte, típica dos homens pouco encantados pelo século iluminado pela razão, que se vêem totalmente abandonados em sua solidão. Esses homens, cuja razão é incapaz de alcançar o absoluto e conhecer realmente a natureza, vêem nela o misterioso, o insondável, o indomável. Mas eles são ainda capazes de superar sua força e grandeza tendo uma atitude reflexiva. É unicamente a reflexão que, como diz Argan, ainda permite à humanidade manter sua dignidade, por meio de um trabalho incessante de potencialização ao infinito (o que para Benjamin é perigoso). Podendo dar as rédeas de sua direção à imaginação, como pensa Kant, a reflexão nos consola de nossa tragédia. É justamente isso que ocorre quando Benjamin critica certos valores tradicionais na arte, que, segundo ele, promovem a auto-alienação e que nos dão condições de contemplar a nossa própria desgraça, com um prazer estético.



Theodoros Kotzicakis: *A paragem do Medusa*
(1818-9); tela, 4,19 x 7,16 m, Paris, Louvre.

Partindo dessas imagens românticas no sentido de que romantizar seria para Novalis, por exemplo, um ato do pensar mediatizado pela reflexão, o romantismo poderia ser entendido como expressão da idéia de *estetização do político*. A nossa aceitação da imagem do holocausto como algo que aos nossos juízos parece agradável, só será compreendida quando entendemos o movimento paradoxal e invertido da “lógica própria da *faculdade de juízo estética*.” A crítica de Benjamin recai sobre o modo como os românticos se apropriaram desses conceitos de crítica e reflexão. No caso de Novalis, Benjamin diz que ele “designou genericamente a reflexão mediadora *romantizar*, e com isso pensava seguramente não apenas na arte. No entanto, o que ele descreve é exatamente o procedimento da crítica de arte” (BENJAMIN, 1993, p.76). Mas ainda: Benjamin aponta os aspectos positivos, mesmo quando esses conceitos acabam corroborando com a ruína dos conceitos tradicionais na estética: unidade, singularidade e mistério. Para ele “o mistério é aquele momento que, subtraindo-se do domínio da linguagem que lhe é próprio, escapa para um domínio mais alto que não pode alcançar. Daí que não possa manifestar-se com palavras, mas deva dar única e exclusivamente na representação” (BENJAMIN, 1993, p.190).

Desse modo, a reflexão deve preceder a crítica, atuando num processo que nos colocaria diante de um momento de apreensão da necessidade de ruptura para tornar algo absoluto: “a crítica é, então, como que um experimento na obra de arte, através do qual a reflexão desta é despertada e ela é levada à consciência e ao conhecimento de si mesma” (BENJAMIN, 1993, p.74). E, ainda, a crítica “dissolve a forma de modo grave e irrevogável para transformar a forma individual em obra de arte absoluta, para romantizá-la” (BENJAMIN, 1993, p.91). Esse momento crítico é o desacordo sublime, ou a própria desarmonia de nossas faculdades pela reflexão. O processo de reflexão de esclarecimento que quer Kant só seria possível pelo uso de um juízo reflexivo. Benjamin, talvez, leia em Kant isto: a fundamental importância desse modo de proceder romântico que ao conceber a reflexão como ‘a crítica’. “Na arte romântica, porém, a crítica não apenas é possível como necessária, mas, antes em sua teoria encontra-se de modo inevitável o paradoxo de uma valorização superior da crítica do que da obra” (BENJAMIN, 1993, p.123). Este juízo reflexivo levaria à quebra do mito e, conseqüentemente, instauraria o esclarecimento, por ser ele um juízo crítico por excelência, promotor do caos para instalar a beleza, ou da dissolução, o desmoronamento para conseguir a ordem. Para os românticos, porém, que não querem se afastar do ideal de beleza clássico, não são aqueles a quem Benjamin diz serem autênticos românticos, ao contrário, “queiram guardar distância do “romântico” (BENJAMIN, 1993, p.111). Para Rodolphe Gasché, a posição estética fundante da crítica benjaminiana aos românticos é a idéia de sublime

kantiano, ou seja, Benjamin parte do juízo reflexivo, em Kant, constitutivo do gosto. Segundo Gasché, ainda que

Benjamin leve adiante essa estética não objetiva, todos os filosofemas que fundamentam a estética em Kant sofrem transformações significativas. Na verdade, as noções kantianas de sujeito, objeto e juízo reflexivo emergem totalmente alteradas na abordagem de Benjamin (GASCHÉ *apud* OSBORNE, 1997, p.194).

Assim, ainda que transformada na sua teoria, a idéia de um “desacordo, revelador da destinação supersensível do sujeito” (GASCHÉ *apud* OSBORNE, 1997, p.193) é o ponto sobre o qual Benjamin funda seu conceito de sublime. É sobre essa idéia que ele constrói sua teoria estética, aquela que usa novos conceitos para a “formulação de exigências revolucionárias na política artística” (BENJAMIN, 1999, p.166).

Rodolphe Gasché afirma que as principais convicções benjaminianas sobre a arte têm origem na estética kantiana. O primeiro ponto que encontramos em comum nos dois autores é a separação kantiana do belo e do sublime, que em Benjamin aparece como o modelo de “uma percepção transformada da arte, uma percepção livre de autoridade do objeto” (GASCHÉ, 1997, p.193).

Olgária Matos diz que, como Kant, Benjamin também faz a revolução coperniana; que isso ocorre quando Benjamin pensa que a “História”, bem como sua exposição, não escapa às condições de uma consciência empírica. Esse deslocamento que ocorre com sujeito/objeto ganha em Benjamin uma historicidade: o sujeito cognoscente tem um impulso de fazer fixar o presente que atrai o “passado para gravitar em torno de si” (MATOS, 1993, p.127). Essa concepção faz da “revolução – uma atualização da tradição” (MATOS, 1993, p.127).

O conhecimento imediato da verdade impressa nas aparências é algo diverso da aparência que é enganosa; só quando ocorre o ultrapassamento da aparência pela verdade é que podemos contemplá-la. Por isso, é somente o filósofo quem pode fazer esse ultrapassamento, pois se espanta com a falsa realidade (aparência), buscando por meio de um processo dialético de ascense da razão a essência da verdade. Benjamin considera a obra de arte como uma junção da forma com seu conteúdo material que é comunicável ao mundo, mas que mantém a verdade velada e inexprimível, e esta só é apresentada à realidade exprimível por meio de uma força violenta da linguagem, uma potência de revelação que ultrapassa toda expressão. Como em Kant, temos a imaginação ultrapassando a faculdade do entendimento e a razão ultrapassando a si mesma. Em Benjamin, essa possibilidade indica uma força de ruptura do revestimento material que encobre a verdade – o fenômeno, ou seja, é a “palavra pura, a interrupção contra-rítmica”, em que o inexprimível aparece testemunhando sua

existência, como no sentido hölderliniano de que só o incomunicável se comunica. Essa comunicação, por conseguinte, é violenta e, negativamente, representa a *facies hipocrática* da verdade. Esta palavra é a palavra moral, a que articula a decisão, movendo-se no âmbito indizível da moral. A palavra, em Benjamin, tem força para abrir uma fenda na couraça dura que encobre toda a essência fina e sutil da existência ou da vida. Se quisermos, aquela oculta “no ventre do tempo”, ou na última substância.

2.3 Crítica e Reflexão

No ensaio sobre as *Afinidades Eletivas* de Goethe, Benjamin contrapõe o papel do comentador ao do crítico, dizendo que o primeiro se comporta como um químico, ao passo que o segundo se comporta como o alquimista. É, pois, o princípio da alquimia que define o papel do crítico:

Se compararmos a obra ... com uma fogueira, o comentador se comporta diante dela como um químico, o crítico como um alquimista. Enquanto para o primeiro somente a madeira e as cinzas são objeto de análise, para o segundo o enigma está nas chamas: o que vive. Assim o crítico busca a verdade, cujo fogo vivo continua a arder, acima dos pesados lenhos do passado e da cinza ligeira do vivido.

No mesmo artigo, Benjamin compara a obra com um palimpsesto: o texto superficial, que corresponde ao conteúdo objetivo, precisa ser lido em primeiro lugar, antes que se possa iniciar a leitura do segundo texto, recoberto pelo primeiro, e que corresponde ao conteúdo de verdade. Em todos esses símiles, Benjamin repete a mesma idéia: a verdade da obra não está nem na superfície, nem numa camada profunda, que anule a superfície. O conteúdo de verdade só pode ser obtido através do conteúdo objetivo. O invólucro não é acidental, não podendo, simplesmente, ser afastado, como uma ganga que interfere com a fulguração do minério: não é este que fulgura, e sim o próprio invólucro, que ao arder lança sobre a obra o reflexo de sua chama. O químico só pode compreender as cinzas, mas não a fogueira; o alquimista compreende todos os momentos, pois todos são essenciais à metamorfose, cujo ponto culminante é o incêndio, que transforma os elementos, sem suprimir nenhum. O palimpsesto é a unidade dos dois textos, e não a substituição do texto latente pelo manifesto. Se este último for destruído, o primeiro se perderá para sempre. Mas para que o particular se salve, ele tem de certo modo que morrer. A imagem do incêndio tem que ser lida num sentido forte: a matéria precisa ser consumida, para poder renascer. O particular tem que ser extraído de suas articulações temporais e espaciais, para tornar-se objeto de saber. O instante, para durar, tem que ser extirpado de sua temporalidade própria; o fragmento, para funcionar como texto, precisa ser descontextualizado, como uma célula que precisasse ser extraída do organismo. Essa extração parece significar a extinção do particular. O orgânico assume a rigidez do inorgânico. A morte usurpa os direitos da vida. O mundo se pulveriza. E nisso consiste sua redenção: o falso todo explode em fragmentos, e os fragmentos se salvam; o *continuum* de uma falsa história se interrompe, e os instantes se liberam; a *danse macabre* dos falsos vivos é reduzida à imobilidade, e a dança dos vivos pode come çar. A crítica reduz o mundo a ruínas, e nelas se aninha, para evitar as falsas restaurações (BENJAMIN *apud* ROUANET, 1991, p.14).

Criticar é separar o que estava unido, promover o processo de separação. Mais uma vez é sintomático que o objeto fundamental do pensamento kantiano possa ser atribuído à essência mesma do conceito benjaminiano da alegoria. Kant, diz Virgínia Araújo Figueiredo, “é o filósofo das separações. Ou, se há um amor kantiano será amor pelo sistema, pela idéia ou conceito geral de todas as separações”. No texto *Duas ou três coisas que eu sei sobre a reflexão*, há a tentativa de indicar na terceira crítica um princípio unificador, que no caso dar-se-ia em torno do conceito de reflexão. Mas não é, então, esse amor pela separação que nos remete à idéia de que a crítica é a finalidade de qualquer unidade, ou melhor, de que a *vivificação* da substância requer a sua *mortificação*. O movimento do ânimo na reflexão necessita em Kant de uma suspensão, interrupção, ou corte deste estado de ânimo para que possa haver a contemplação do sublime. A crítica é um *medium de reflexão*. Em Benjamin, o papel do crítico corresponde ao papel do alquimista. Não é por acaso que Benjamin faz tal metáfora: ele bem o sabia, provavelmente como Kant, que a verdade só pode ser extraída na percepção de cada substância que se separa de um único corpo. A alquimia consiste nesta arte de identificar e permitir a putrefação da primeira vida para que possa se introduzir a segunda, e nesta ser “usada e aproveitada a primeira, encontrando nela a última” (PARACELSO, 1973, p.191).⁴

Assim, vemos Benjamin se apropriar da alquimia para construir uma teoria da arte, que deve, se quiser, ser revolucionária, afirmar a obra enquanto ruína:

A crítica é a mortificação das obras... não, romanticamente, para despertar a consciência das que estão vivas, mas de modo a alojar-se nas que estão mortas. O belo que dura é objeto de saber... O objeto da crítica filosófica é mostrar que a função da forma artística é transformar em conteúdos de verdade, de caráter filosófico, os conteúdos objetivos, de caráter histórico, que existem em todas as obras significativas. Essa transformação do conteúdo objetivo em conteúdo de verdade faz do declínio da efetividade (*da obra de arte*) o ponto de partida de um renascimento, no qual toda beleza efêmera desaparece, e a obra se afirma enquanto ruína (BENJAMIN *apud* ROUANET, 1991, p.16).

A crítica tem, portanto, um poder transformador. Ela pode metamorfosear a Natureza em Arte. Mas, se entendemos bem o processo, veremos que isto custa a consumação da natureza. Benjamin não lamenta tal fato. Sabemos que ele não se ressentia da perda da aura, não lastima o processo de desenvolvimento tecnológico. Porque o renascimento depende

⁴ Cito aqui o pai da Alquimia, o médico renascentista Philippus Teophrastus Hohenheim, que no século XV pretendeu transformar e revolucionar a medicina, partindo de um princípio vital chamado por ele “elemento misterioso ignoto ou arcano”, implicando uma alquimia bastante pitoresca. Não há como afirmar que Benjamin tenha sido seu leitor, apesar da referência à alquimia. De qualquer modo, vejo validade na referência ao autor do tratado de medicina *Opera Omnia*, porque seguramente Benjamin, seja por que meios forem, absorveu profundamente tais idéias.

desta consumação: do orgânico pelo inorgânico, da aura pela técnica. Para compreendermos melhor esta idéia, cito outra passagem de Paracelso:

Quando o homem come a carne, ingere nela mesma uma parte nutritiva e saudável, e outra venenosa. A confusão e o perigo está no momento de comê-la, quando todas duas parecem boas e puras. Sem dúvida, enquanto por baixo da parte boa se esconde o veneno, por baixo da má nunca existe nada de bom. Por isso, antes que a carne passe para o ventre, o alquimista avança sobre ela e faz a separação. O que não serve para a saúde do corpo ele deposita em lugares especiais esperando o momento de devolvê-lo ao exterior. Enquanto isso a parte boa fica guardada justamente onde convém, de acordo como foi ordenado por Deus (PARACELSO, 1973, p.84).

Somente a destruição poderia permitir a percepção dos três princípios alquímicos, pois a vida oculta os princípios das substâncias. Assim sendo, Benjamin não poderia querer a arte simbólica. Já em Hegel, o ideal de perfeição na arte está na adequação perfeita de forma e conteúdo. É esta fusão, em última instância, o que chamamos de símbolo, embora Hegel insista em diferenciá-lo da arte romântica que, para ele, se apresenta desde o início do Cristianismo, compreendendo o que conhecemos por arte paleocristã.⁵ Hegel não considera as obras românticas capazes de revelar alguma verdade, pois não apresentariam a adequação absoluta, teríamos a ruína da alegoria. Justamente onde o significado não é mais fechado, mas abstrato, é que Benjamin vê a possibilidade de desvelamento da verdade ou da essência da arte. Essa capacidade múltipla de significações comporta um juízo aniquilador, como diz Olgária Matos um juízo que só poderia se comportar como o fogo no processo alquímico de separação das substâncias. Assim,

o fogo precisa de um combustível para arder, como a madeira, sem a qual ela não existiria. Considerem, então, que o fogo é a vida e que igualmente precisa de alguma madeira para existir. E lembre-se disto, por mais grosseiro que seja o exemplo, porque acho que será suficiente e muito bom: o corpo é a madeira e a vida é o fogo. Por assim dizer, a vida 'vive' do corpo (PARACELSO, 1973, p.61).

Na teoria benjaminiana, o conteúdo de verdade que permanece oculto, pela unidade da substância, teríamos que destruir sua matéria, para obtê-lo, com certeza esse juízo aniquilador da matéria é crítico. Pela crítica, a filosofia acaba instaurando a morte, que é fundamental no processo de cura. O século XVIII precisou da cura para uma razão que se encontrava doente; contra ela insurgiram-se os românticos. Mas isso não significa que tenham se colocado contra a razão em sua plenitude, e sim contra aquele uso restrito da razão que Kant criticava. A aplicação de um juízo crítico empreenderia o verdadeiro processo de esclarecimento, pois, “a

⁵ A relação entre idéia e conteúdo na arte clássica é perfeita e adequada. Na arte simbólica ainda há, para Hegel, a busca do ideal, e na arte romântica este foi ultrapassado. O problema da arte simbólica deve-se à sua imperfeição formal, e na arte romântica há a quebra, a união da forma com o conteúdo.

obra invisível” precisa de processo intenso do próprio desdobrar-se da matéria, ou tal como diz Márcio Selligmann, “uma potenciação do procedimento alegórico”.

Dessa forma, “a tarefa do tradutor realiza-se para Benjamin apenas se for levado em conta o ‘corpo’, o texto, a sua *Wörtlichkeit*. Daí ele elogiar as traduções, , que Hölderlin fez de Sófocles (GS IV, p.17),que na visão do século XIX eram ‘monstruosas’.

“Em Benjamin, portanto em vez do culto ao belo, o elogio do “monstruoso” (SELIGMANN-SILVA, 1999, p.27). Essa valorização do significante, que, como vimos, foi uma decorrência da crítica da concepção da linguagem como mera representação e comunicação de um significado, não pode ser vista desconectada da teoria benjaminiana da alegoria.

No *Trauerspielbuch* Benjamin fala da “*desmoronação e arruinamento alegóricos*” (*allegorische Zerbröckelung und Zertrümmerung*) da tragédia grega nas traduções que Hölderlin fez de Sófocles (GS I, p.364s.) A teoria da alegoria é uma das vias da crítica da representação. Ao invés da totalidade orgânica, o tropo alegórico sempre serviu como meio de expressão “indireta”. No caso da alegoria barroca e moderna, Benjamin nota, no entanto, uma potenciação do procedimento alegórico: alegoria petrifica a linguagem e faz dela um *perpetuum mobile*, no qual não há mais lugar algum para a praia do significado último esperado. A linguagem, assim como o SER para os românticos, é vista do ponto de vista da alegoria como uma cadeia infinita de passagens entre significantes que remetem a outros significantes: a linguagem é o meio privilegiado da reflexão, ela é o *Reflexionsmedium* mesmo (SELIGMANN-SILVA, 1999, p.31-32).

Também nas análises da alegoria moderna, ou seja, da alegoria em Baudelaire, Benjamin destaca o seu aspecto destruidor; a saber, como nas traduções de Hölderlin, essa destruição ocorre na via de interpenetração entre a antigüidade e a modernidade (GS I, p. 661; GS V,p.423).(BENJAMIN *apud* SELIGMANN-SILVA, 1999, p.33).

Essa concepção aberta da obra de arte – Benjamin fala de uma ‘obra invisível’ universal que se expressaria em cada obra particular – encontra-se cristalizada na teoria romântica de ‘Progressive Universal poesie’, ou seja, da poesia romântica *par excellence*, o romance. A poesia romântica é descrita por Benjamin como uma espécie de *Über-Setzung* tensa, uma *Aufhebung* (superação?) hegeliana sem o desenlace da superação final – dirigida por uma *Nicht-Synthesis* (não síntese, GSII, p.166) que não deve ser confundida com um progredir no tempo vazio, trata-se antes, para ele, “de um desdobramento e de uma intensificação continuamente mais abrangentes das forma poéticas. A infinidade temporal que se encontra neste processo possui um caráter igualmente medial e qualitativo” (BENJAMIN *apud* SELIGMANN-SILVA, 1999, p.19).

Ao escrever sua tese de doutorado sobre o conceito de crítica de arte no romantismo alemão, como já foi dito, Walter Benjamin pretendeu, ao dar conta dos princípios filosóficos da crítica de arte romântica, estabelecer “a relação de uma verdade com a história”. É o que

diz numa carta datada de novembro de 1918, embora ele saiba que isso só seria “percebido pelos leitores perspicazes” (BENJAMIN, 1993, p.13).

Um leitor perspicaz é Rodolphe Gasché. Ele se dá conta de que a crítica de Benjamin aos românticos é dada a partir da percepção, embora nostálgica, de que a perda da “aura”, tratada no ensaio sobre a reprodutibilidade técnica, possui um aspecto profundamente positivo, e não negativo, como muitos querem observar. Dessa forma, temos que os princípios filosóficos da crítica de arte romântica permitirão constituir a essência da arte romântica, considerando que esta possui (aqui Rodolphe Gasché cita Benjamin) “um aspecto sedutor ou estrutura persuasiva”, que conseqüentemente induziria “o espectador a fazer algo contra seu melhor juízo” (GASCHÉ, 1997, p.204).

Aqui temos um Benjamin nostálgico, porque lamenta a destruição radical da obra aurática, pois ela, ao cultivar sua origem, mantém “o poder de instituir a tradição”; mas, por outro lado, o faz por um processo de objetivação do distante. Essa presença do distante acaba transformando a obra numa aparição mágica, algo que é negativo, pois tal processo faz com que essa aparição atraente imponha-se autoritariamente. Por isso, Benjamin é a favor do processo que inseriu a arte na política, e, juntamente com a desaparecimento da aura, ele rejeita seus valores tradicionais; trata-se, para o filósofo, de um evento libertador, em direção a uma arte autônoma, que põe o espectador totalmente livre dos poderes mágicos que residem na própria obra.

Benjamin, nesse escrito, entende que o conceito de reflexão é fundamental para a construção da teoria romântica do conhecimento, e para estes românticos o conhecimento seria auto-conhecimento, ou seja, “observar uma coisa é apenas impeli-la para seu autoconhecimento” (BENJAMIN, 1993, p.67). Portanto, a teoria de conhecimento romântica é afim com a teoria da reflexão romântica, só que Benjamin, embora a tivesse transformado, “destaca na primeira parte do seu livro como sendo um conceito básico da teoria do conhecimento subjacente à concepção de crítica”, diz Jeanne-Marie, ressaltando sempre

a dimensão especialmente filosófica dos românticos, buscando o núcleo especulativo comum sob a abundância, à primeira vista confusa e arbitrária, dos textos e dos fragmentos; ressalta igualmente a dimensão filosófica do seu próprio empreendimento, que não será uma restituição ou uma descrição da estética romântica, mas sim uma análise conceitual, a análise do conceito de crítica de arte do romantismo de Iena. A novidade dessa abordagem propriamente filosófica de textos, sem dúvida, teóricos, mas que não se inscrevem – *et por cause!* – na tradição filosófica clássica sistemática, devia, segundo Nancy e Lacoue-Labarthe, produzir “um efeito revolucionário sobre os estudos tradicionais do romantismo” (1978, p.30). Podemos igualmente observar que o trabalho de Benjamin é a ilustração feliz da tese por ele sustentada, a saber que a verdadeira crítica, para os românticos, consiste no desdobramento das potencialidades contidas na obra, ultrapassando

assim os limites de um discurso simplesmente descritivo ou mesmo indicativo (GAGNEBIN *apud* SELIGMANN-SILVA, 1999, p.63).

Para Márcio Seligmann-Silva, a noção de *Reflexionsmedium* (médium de reflexão), esclarece:

o cerne da revolução romântica no conceito de crítica”.[...] “Como Benjamin destaca, nos românticos não se encontra mais uma “*ontologische Bestimmung*” “determinação ontológica” (como ainda seria o caso em Fichte): “O pensamento romântico supera ser e posição na reflexão. Os românticos partem do simples pensar-a-si-mesmo”. Tudo é si mesmo, vale dizer também: tudo é uma parte ou momento do “eu”(GS I, p.36). Por meio do pensar, o “eu torna-se um “eu do eu” (GS I, p.18). Essa atividade do pensamento se desenrola *ad infinitum*. O estilo desse pensar é a Reflexão (GS I, p.18). Esse movimento sem fim da reflexão, que para os românticos funda o eu (ou seja, o ser de um modo geral), indica uma infinitude de conexões (*Zusammenhang*) (GS I, p. 26).[...] Daí Schlegel falar de uma “paisagem que deve ser sempre um salto” (*Übergang, der immer ein Sprung sein muss*). O eu é uma construção, um conjunto de infinitas passagens, superações, vale dizer, *Über-Setzungen*, traduções .Daí também a famosa frase de Novalis: “O ato de saltar sobre si mesmo é por toda a parte o mais elevado- proto-ponto – a gênese da vida. Assim a flama não é nada mais do que um tal ato Assim toda filosofia se inicia onde o filosofante filosofa a si mesmo – isto é, ao mesmo tempo consome (determina, sacia) e novamente renova (não determina, deixa livre) (SELIGMANN-SILVA, 1999, p.17).

Em Schlegel a reflexão é entendida como “o pensar (que) tem a particularidade de, próximo a si mesmo, pensar de preferência naquilo sobre o que ele pode pensar sem fim” (Lucinde, Schelegel). Também Novalis considera gnosiologicamente a reflexão, pois, é pensamento na autoconsciência refletindo a si mesmo. Já Fichte “acentua o dar-se na interpenetração mútua do pensamento reflexivo e do conhecimento imediato” (BENJAMIN, 1999, p.36). Enfim, nos primeiros românticos prevalece a idéia de que a reflexão oferece a possibilidade de se encontrar um fim, ou seja, ela assegura a idéia de infinitude e garante o caráter intuitivo do pensar. Ainda em Hölderlin, “conectar infinitamente (exatamente)”. Teríamos, como diz Benjamin, uma “infinitude realizada do conectar: nela tudo devia se conectar de uma infinita multiplicidade de maneiras, sistematicamente, como nós diríamos hoje em dia, “exatamente”, como diz Hölderlin com mais simplicidade” (BENJAMIN, 1993, p.36). O sentido é para Schlegel o primeiro grau da reflexão: é o simples pensar. Assim escreve: “O sentido que vê a si mesmo torna-se espírito.” (*Athenäum*) Ao demarcar a diferenciação e passagem para os graus de reflexão: 1º) pensar o pensar sendo igual ao sentido; 2º) pensar a forma da forma com seu conteúdo igualando-se ao primeiro. e correspondendo à Razão, Benjamin se apropria dos termos de Schlegel. A teoria do conhecimento implica em Fichte uma forma normativa do pensar que é pensar do pensar do segundo grau vezes o primeiro constituindo na lógica; depois, temos o pensar do pensar do pensar igual ao terceiro, implicando, por conseguinte, na decomposição da forma originária

acometida pela ambigüidade; com isso temos em Fichte a infinitude da reflexão se transformando na própria dissolução da reflexão diante do absoluto. Com isso, Fichte se distingue de Novalis, Schelling e Schlegel, pois torna “a reflexão um conceito verdadeiramente operacional” (BENJAMIN *apud* SELIGMANN-SILVA, 1999, p.63). Dessa forma, “o interesse na imediatez do conhecimento mais elevado, Fichte compartilha com os primeiros românticos. O culto do infinito que eles fazem, como eles deixaram marcado também na teoria do conhecimento, separa-os dele e fornece ao pensamento deles o seu direcionamento mais original [“*eingetümlich*” – “genuíno”] (BENJAMIN *apud* SELIGMANN-SILVA, 1999, p.64).

Contra o perigo dessa “dissolução da forma própria da reflexão diante do absoluto”, por causa de sua potencialização infinita, sem um rigor sistemático, diz Jeanne-Marie, Benjamin quer salvar a reflexão infinita e imediata de se perder no indeterminado, pela apreensão do conceito. “O que não significa, ressalta ele, que os românticos tenham elaborado um sistema de maneira clara e definitiva, mas, muito mais, que seu pensamento possa se “ligar a raciocínios sistemáticos”, que possa se “inscrever num autêntico e elaborado sistema de coordenadas” (BENJAMIN, 1993, p.49).

Essa observação de Benjamin retoma a afirmação de Schlegel, segundo a qual o “espírito de sistema que é algo inteiramente diverso do sistema” (BENJAMIN, 1993, p.49), e poderia também, como muitos leitores desse texto já devem ter percebido, se aplicar à filosofia do próprio Benjamin” (BENJAMIN, *apud* SELIGMANN-SILVA, 1999, p.66). Tal conceituação do absoluto, segundo Jeanne-Marie, Benjamin, num momento de lucidez, a chama de “mística”. Essa conceituação pode condensar “uma rapidez densa e ardente” (Schlegel), iluminação e perecimento.

Essa estrutura temporal (Witz) muito peculiar, essa união entre iluminação e perecimento, é própria do pensamento místico mais genuíno e será, igualmente, característica de vários conceitos benjaminianos (símbolo, atualidade, *Augenblick*, *Jetztzeit*, por exemplo – sem falar dos anjos!). Podemos também observar que a teoria do “Witz” encontra sua expressão na prática da escrita fragmentária: quanto mais curto, mais rápido, mais luminoso, melhor o fragmento. No limite, um único *mot d'esprit* de Deus poderia encerrar o universo inteiro (BENJAMIN *apud* SELIGMANN-SILVA, 1999, p.67).

A reflexão absoluta abarca o máximo da realidade nos sentidos; a reflexão originária, o mínimo.

Os românticos estabelecem nitidamente um rompimento com Kant, ao conceber a reflexão como um pensar absolutamente sistemático, e não um intuir como quer Kant, que

permitiria o conhecimento. Isso quer dizer que, para os românticos, existe um pensar imediato, que corresponde ao penetrar no absoluto.

Os teoremas do *Sturm und Drang* implicam “crença sem limites no direito à genialidade, a uma superação de todos os princípios sólidos e critérios de julgamento” (BENJAMIN *apud* SELIGMANN-SILVA, 1999, p.60).

Tendo em vista essa teoria do ser como *Reflexionsmedium* fica fácil compreender o lema romântico da “romantização do mundo”. *Romantizar* consiste numa alternância entre a potenciação e a supressão, consiste em revelar o mundo como uma tal cadeia de reflexos e reflexões e ao mesmo tempo em acelerar o *Transitus*; em direcioná-lo (SELIGMANN-SILVA, 1999, p.18).

Enfim, nos traços desses românticos temos aquela idéia de fuga de uma realidade ruim, como uma saída para suportá-la. Esta forma de lidar com a realidade é expressa na arte pela idéia de sublime. Tal idéia em Benjamin parece ser tributária de Kant.⁶ A idéia de que o belo seduz, que é, portanto, enganoso, vem de Platão, perpassa por Kant, justamente na separação entre nômemo e fenômeno, implicando isso que “o sujeito do conhecimento só poderia encontrar no interior do seu objeto leis que ele próprio aí inscreveu, se encontrando impotente para alcançar a essência das coisas” (MATOS, 1993, p.131). O belo é pensado unicamente a partir de um princípio que Kant chamará de heautonomia da faculdade do juízo, que dá precisamente sua independência em relação ao objeto. Por ser uma pressuposição transcendental, é a necessária prescrição de uma lei. A mesma idéia aparece em Benjamin, como a caducidade da alegoria barroca:

Cada pessoa, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra coisa. Essa possibilidade comporta para o mundo profano um juízo aniquilador, mesmo remetendo-lhe justiça: é caracterizado como um mundo no qual o valor do detalhe não está rigorosamente fixado. Entretanto é incontestável, em particular para aquele que se faz o exegeta dos escritos alegóricos, que todos esses acessórios da significação, cada qual segundo seu modo próprio, adquirem uma nova potência que os torna incomensuráveis com as coisas profanas, eleva-as a uma região superior, a do sagrado (MATOS, 1993, p.141-142).

Eis o que Benjamin chama *Estetização do Político*: estetizar o político é possibilitar que a destruição se torne arte, e não mais contemplada como sublime na arte, mas contemplada pela humanidade como a própria arte. Só dessa forma a vida com suas misérias, sendo devastada violentamente e abruptamente (de forma antinatural) da face da Terra, pode ser prazerosa. E tal fato também só pode se tornar possível se antecedido pela auto-alienação. E o

⁶ Olgária Matos diz que Benjamin quis “elaborar, com rigor kantiano, uma representação discursiva da experiência histórica”. (p.129)

modo de dominação realizado pelo sistema nazista foi capaz de alienar a humanidade dela mesma; isso quer dizer que, por meio da apropriação de determinados elementos estéticos, próprios de um ideal de arte, a humanidade se separou dela mesma, ou seja, a sua identificação profunda com aquela arte proporcionou um elemento de fuga, daquela realidade tão humanamente insuportável. A fusão entre vida e arte nos deixa a sensação de um prazer (estético), diante da destruição, quando tomada como objeto de contemplação. Assim, o *Fiat ars, pereat mundos* dos romanos, torna-se radical no ponto em que a técnica atingiu. Enfim, fazer arte não se importando que o mundo desapareça. E, mais ainda: fazê-la, enquanto o mundo é destruído, é a melhor forma de se auto-alienar.

2.4 Alegoria e Melancolia na Modernidade

Hannah Arendt dá o seguinte conceito de alegoria, no texto biográfico que escreveu sobre Benjamin:

Uma alegoria sempre procede de uma noção abstrata e então inventa algo palpável, para representá-lo praticamente à vontade. A alegoria deve ser explicada antes que adquira sentido, deve-se encontrar uma solução para o enigma que ela apresenta, de modo que a interpretação muitas vezes laboriosa das figuras alegóricas infelizmente sempre lembra a solução de quebra-cabeças, mesmo quando não se exige maior engenho do que na representação alegórica da morte por um esqueleto (ARENDR, 1987, p.144).

Essa concepção da crítica, desenvolvida no livro sobre a tragédia barroca, coincide, na verdade, com as características essenciais do próprio barroco; “ruína e decadência marcam o caráter saturnino do século barroco e da modernidade: o mundo fetichizado”. O vazio é nostálgico: preenché-lo com as coisas é o único consolo do homem moderno. As coisas são os vestígios, os traços de um passado esquecido, são aquilo que nos permitem ter acesso às reminiscências. E, por meio da lembrança que as coisas suscitam, podemos construir a história, a ruína das coisas e a premonição de um futuro decadente. É também a precipitação do homem no caos, na desordem de mundo; o presente contém o passado e o futuro, sua matéria decomposta revela a realidade do mundo passado e permite a visão do futuro. Só que “a modernidade padece da morte da natureza e da história, isto é, da tradição” (MATOS, 1993, p.28). Ambas, natureza e história se tornaram mudas: a, natureza, porque retornou ao mito, e a história, porque sofreu o choque da dominação totalitária. Por isso, Benjamin afirma

que “o choque da Primeira Guerra Mundial nos mostrou que os soldados voltavam mudos dos campos de batalha” (BENJAMIN *apud* MATOS, 1993, p.29).

As coisas são indícios para se chegar a uma explicação racional para os acontecimentos absurdos, incoerentes. A figura da Melancolia é gerada pela falta de correspondência entre pensamento e realidade. Olgária Matos diz que os místicos alemães do século XVI tomavam o espírito de tal tristeza pelo demônio, que o melancólico só veria “as mentiras que o diabo traça em seu cérebro, até que, ao fim, naufrague no delírio e no desespero” (MATOS, 1993, p.26). Nesse caso, o apego às coisas poderia ser um modo de recuperar o sentido de realidade, de ativar a memória e a fala, pois “a afasia é o resultado de uma vida ‘sem reminiscências’ ” (MATOS, 1993, p.29).

De acordo com Olgária Matos, Benjamin interpreta o quadro de Dürer, Melancolia I, da seguinte forma: ao redor da figura da Melancolia se encontram “os instrumentos da vida ativa espalhados pelo chão, sem nenhuma utilidade, como objetos da meditação morosa”, e neles se mesclam “o saber daquele que ruma seus pensamentos e as pesquisas do erudito”. “No *Drama Barroco* o cão desenhado na gravura é a imagem da *paciência*. Esta se confunde com a do Anjo da História, “que aprendeu como contornar seu objeto com seu olhar e em seguida procede por movimentos e avanços e isto sem cessar”. “Por fim, o *Drama Barroco* encontra a figura de Saturno – “planeta da revolução mais lenta”, planeta da melancolia” (MATOS, 1993, p. 27). A idéia de que a imersão no pensamento leva facilmente a um abismo sem fundo já era ensinada nos tempos passados, e Benjamin retoma a teoria do humor melancólico, para entender o vazio contemporâneo.

“A tristeza é um perigo mortal; ela é *acedia* que torna mudo, ela nasce da “preguiça do coração” e a engendra por sua vez “quando desespera em dominar a verdadeira imagem histórica, aquela que brilha de maneira fugidia”.

É a *acedia*, a tristeza, a falta de coragem, o que levava o historiógrafo a entrar em empatia com o vencedor, a se reunir ao cortejo triunfal dos espólios históricos. No *Drama Barroco* a natureza exala uma tristeza sem fim; nas *Teses* sobre a história, a lástima é a da humanidade emudecida. A paciência da natureza ultrapassa a paciência do conceito. A natureza não era muda, mas emudeceu: isso significa que a natureza retorna *ao mito*. Esse conceito pode ser melhor compreendido à luz do ensaio benjaminiano “Para uma Crítica da Violência”. Nele, a morte não é *passagem* ou *mediação* de um momento a outro, como em Hegel, mas ruptura. A morte suspende o tempo da vida culpada, para que a ruptura se aprofunde. Entre a vida presa ao destino e a vida justa não há mediação, mas conflito. A justiça não cria um novo direito, não conserva a vida culpada sob uma outra forma, mas a dissolve. A morte é a petrificação da vida culpada, a distância definitiva do passado. Aquilo que Hegel não pôde ver – não no sentido de perdê-lo, mas de lhe escapar como determinação conceitual – foi o *retorno do morto*. A morte como passagem, o negativo como negação da negação constituem para Hegel o movimento imanente do Espírito, através do qual este pode apresentar-se como constante ressurreição da

morte. A finitude se subtrai à caducidade, que só permanece nas bordas do sistema sob o nome de “acidente”; razão pela qual o pensamento de Hegel pode favorecer a ideologia dos *vencedores*: não por simplesmente haver legitimado o real como racional, nem por haver negligenciado o diverso, mas ao contrário, por não haver reconhecido a persistência do passado e o retorno do morto (MATOS, 1993, p.27).



A modernidade e o capitalismo são o contexto da alegoria *Allo-agorein* significa dizer outra coisa diversa daquilo que se visava. A alegoria deve ser entendida como “o choque entre o desejo de eternidade e a consciência aguda de precariedade de mundo que, segundo Benjamin, está na fonte da inspiração alegórica: “A alegoria se instala mais duravelmente onde o efêmero e o eterno coexistem mais intimamente” (GAGNEBIN, 1994, p.43-44). A alegoria vincula-se, pois, às condições onde a consciência de significação do mundo e do homem é mais aguda e desesperadora. Ela “nasce e renasce somente dessa fuga perpétua de um sentido último” (GAGNEBIN, 1994, p.44).

A alegoria é, pois, a reabilitação da temporalidade e da historicidade em oposição ao ideal de eternidade que o símbolo encarna. Neste sentido, a alegoria “continua tributária de um desenvolvimento no tempo que afeta tanto a sua construção quanto sua compreensão e acarreta seu envelhecimento histórico” (GAGNEBIN, 1994, p.41). A alegoria na sua ânsia de criar sentidos é infiel a todos os sentidos que ela cria, e, portanto, acaba arriscando-se a trair a si mesma e não significar mais nada além da sua própria ruína. Isso porque “a alegoria ressalta a impossibilidade de um sentido eterno e a necessidade de perseverar na temporalidade e na historicidade para construir significações transitórias” (GAGNEBIN, 1994, p.45). É sob esse aspecto que a alegoria contém uma violência destrutiva; a modernidade sob seu signo é autodevoradora. Ou seja: “Os fantasmas do melancólico retornam nas fantasmagorias da metrópole moderna. Mundo governado por mercadorias é um mundo sem destino ou graça divina. A paixão, o padecimento do poeta-alegorista é, como a do século XVII, Paixão sem Ressurreição” (MATOS, 1993, p.33). O capitalismo moderno traz o cumprimento dessa destruição. A nossa modernidade – “dividida entre a nostalgia de certezas desaparecidas e a leveza trágica do herói nietzschiano” – é regida pela alegoria que nos revela, e nisto consiste a sua verdade, que o sentido não nasce somente da vida, mas que “significação e morte amadurecem juntas” (GAGNEBIN, 1994, p.46).

Para Walter Benjamin, a busca incessante e irrisória da significação ostenta um estilo excessivo, inchado, sobrecarregado, se bem que, por isso mesmo, alegoria traz consigo também a verdade. Esse processo de significação só faz surgir um sentido “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, 1994, p.46). A intenção alegórica está em fugir à realidade de que a vida de cada um é regida pelas leis do mercado; sua intenção é, pois, desvalorizar a aparência desse mundo, e na sua avidez de sentidos acaba por destruir qualquer significação, ou criar leis efêmeras e transitórias.

Sobre a angústia de viver nas grandes cidades, Benjamin cita Simmel:

Viver apertado na multidão e desordem variegada do tráfego da cidade seria... insuportável sem... distanciamento psicológico. Mover-se com um imenso número de homens tão perto do corpo, como na atual civilização urbana, faria os homens desesperarem completamente, se cada objetivação das relações não implicasse um limite interno e uma reserva. A influência do dinheiro nas relações, ostensiva ou sob mil disfarces, ativa entre os homens um... distanciamento funcional, que vem a ser... uma proteção interna... contra a proximidade excessiva (BENJAMIN, 1994, p.226).

Walter Benjamin descreve o moderno em comparação com o antigo, ou seja, descreve a modernidade como fadada à ruína pela sua transitoriedade e efemeridade; mas, sobretudo, como o lugar em que ressurgem a antiga figura de retórica da alegoria. O moderno é, ainda, descrito como o contexto de desvalorização dos objetos e dos seres humanos, desvalorização que é intensificada pela ação do tempo.

As relações capitalistas transformaram o dinheiro em algo mais que um símbolo de poder, sob a satisfação dos nossos desejos, que se encarnam em coisas materiais; o dinheiro adquiriu uma função de distanciamento, que vem a ser uma “proteção interna contra a proximidade excessiva”.

A urbanização criou essa proximidade excessiva, que se configura na falta de espaço opressora do mundo contemporâneo. O dinheiro é, pois, um mecanismo de defesa contra esse embate de corpos na multidões. Esse contato constante é, na verdade, o que acirra o individualismo moderno; a excessiva proximidade física exige-nos, pois, o distanciamento psicológico.

O homem moderno nunca está só, ou seja, consigo mesmo, o que segundo Hannah Arendt é imprescindível ao pensamento. Ao contrário, ele é lançado na mais completa solidão, a multidão apressada dos centros urbanos que o faz sentir-se supérfluo e desnecessário a todo momento.

Walter Benjamin diz que a inquietação nas cidades deve-se a uma preponderância das atividades visuais: Simmel fixou essa questão acertadamente – “quem vê sem ouvir fica muito mais inquieto do que quem ouve sem ver” (BENJAMIN, 1994, p.36). Isso nos remete à situação que hoje é corriqueira, mas ainda desconcertante: de termos de olhar, às vezes por horas a fio, para uma pessoa, sem que lhe dirijamos sequer uma palavra. Essa situação só veio a ser conhecida com o advento dos meios públicos de transportes; porém, essa situação é mais que constrangedora, ela não é nada acolhedora, pois é a expressão do desamparo humano, sob a forma de uma alavanca que nos lança irremediavelmente na solidão.

O dinheiro cumpre a função de afastar o fantasma da solidão. Ele é “a ferida rubra de vergonha no corpo da sociedade que segrega dinheiro e se cura. Ela se cobre de escaras metálicas” (BENJAMIN, 1994, p.240). As relações passam a ser relações entre credores e

devedores, patrões e empregados, vendedores e fregueses, relações determinadas pela concorrência, principalmente. A função do dinheiro é uma função dialética que, no caso da prostituição, “compra o prazer e, ao mesmo tempo, se torna a expressão da vergonha”.

É dessa forma que se configura o quadro da modernidade. E a prostituta, o *flanêur*, o boêmio, a lésbica e o mendigo são figuras que, neste contexto, encarnam a figura alegórica. Aqui talvez estejamos nos deparando com a relação social entre o vício e o crime, descoberta por Disraeli. Segundo Hannah Arendt, essa relação é devida a uma fraqueza do Estado de Direito democrático, na época do imperialismo. Essa relação, com uma mudança no conceito de crime e criminoso, rompeu com as autoridades legais da estrutura do Estado-Nação, fazendo com que o indivíduo fosse reconhecido como cidadão somente diante da condição de criminoso.

Isso acontece no caso da prostituta, tal como expõe J.K. Huysmans:

Tanto para ela como para as outras, o vício cumpriu sua tarefa habitual. Refinou e tornou desejável a feiúra insolente de seu rosto. Sem nada perder da graça de sua origem suburbana, a mulher se transformou com seus adereços enfáticos e seus encantos audaciosamente trabalhados pela maquilagem, se tornou apetitosa e tentadora para os apetites enfastiados, para os sentidos amortecidos, que somente se estimulam com as veemências da maquilagem e os ruidosos vestidos especulares (HUYSMANS *apud* BENJAMIN, 1999, p.247).

Outra figura, que para Benjamin, é moderna no sentido da alegoria: é o jogador que também buscaria sentido na ruína, desde que a atração pelo perigo e a sua paixão pelo vício sejam encobertas pelo dinheiro. O jogo contém em si o segredo de se viver uma vida toda num segundo, pois reúne num único instante todas as emoções que estariam dispersas numa vida inteira. Tanto a paixão pela prostituta quanto a paixão pelo jogo são movidas pelo dinheiro, e é este justamente o dinheiro que esconde a volúpia e o prazer que o perigo oferece.

Esta frase de Delvau sobre as *Lorettes de Montmartre* – “Não são mulheres, são trevas” -- talvez retrate o perigo abissal que um ser humano potencialmente pode representar para o outro. Retrata-se aí, sobretudo, o perigo da própria modernidade: a idéia de sermos completamente absorvidos pelo fetiche da mercadoria é análoga à ruína que o estranhamento e a proximidade trazem no amor pela prostituta.

O homem possui uma paixão instintiva pelo perigo, tanto que:

se reuníssemos toda força e paixão [...] dissipadas a cada ano nas mesas de jogo da Europa [...] seria isso suficiente para formar um povo romano e uma história romana? Mas é exatamente isso! Pois que cada homem nasce como um romano, a sociedade burguesa procura ‘desromanizá-lo’, e por esta razão foram introduzidos os jogos de azar e de salão, os romances, a ópera italiana, os periódicos elegantes, os cassinos, as rodas de chá e as loterias, os anos de aprendizagem, de peregrinação, as cerimônias de rendição e troca de guarda, solenidade e visitas de cortesia, e as

quinze bem ajustadas peças de vestuário que se tem de vestir e despir diariamente, com salutar perda de tempo – isto tudo instituído de forma que a força desnecessária se esvaneça imperceptivelmente (BORNE *apud* BENJAMIN,1994, p.38-39).

Hoje não se usam mais quinze peças de roupa, porém, ainda se criam a cada dia formas cada vez mais eficientes de ‘romanizar’ os homens. A modernidade realiza a alegoria destrutiva, a ruína pela falta de sentidos, o desespero pela proximidade excessiva e as relações são pautadas pelo sistema capitalista, que determina as funções e os papéis sociais.

Enfim, na modernidade a figura alegórica, por excelência, é a Melancolia. Se Dürer a representa como a filha de Saturno, sentada em devaneios, enquanto a criança empoleirada na pedra do moinho aparece completamente absorta em seu trabalho, é porque presente o mesmo que Benjamin soube: que o mal que o mundo iria conhecer desde o Renascimento até a Modernidade é que “o homem, reduzido ao logos, após ter morto Deus (*sic*), rebaixou-se à posição das coisas”. A Melancolia de Dürer representa a impotência da Razão, quando a submete à regência de Saturno, que é o planeta da revolução mais lenta. A razão é inativa; e a paciência, representada na figura do cão, é sua maior aliada. Ela não sabe, mas quer lidar com as coisas, não tem pressa nem prática em ordená-las, por isso é triste. “A alegoria é a expressão primordial de uma experiência histórica, a forma objetivada que se segue imediatamente à lastima” (MATOS, 1993, p.30). Essa lástima é fruto de uma paixão, “a de conquistar a objetividade de um objeto que é insatisfeita” (MATOS, 1993, p.32). A razão é insuficiente para nos elevar ao patamar de Deus. Olgária Matos diz ainda que “o homem que ‘matou Deus’ não se tornou Deus; os homens se reificaram, reduziram-se à *passividade*, fonte do silêncio e da mudez” (MATOS, 1993, p.26).

3. A POLITIZAÇÃO DA ARTE (Tradição e memória)

3.1 A arte moderna: a questão da “desauratização” da obra de arte

Segundo Benjamin, a obra de arte sempre foi reproduzível em sua essência, e talvez isso se deva ao componente mimético, que é algo específico da atividade artística. Contudo, a reprodutibilidade técnica da obra de arte é um processo novo, e que definitivamente transforma a função social da arte: antes, se fundava no ritual, e com ela passa a fundar-se na política. Isso ocorre porque, com a reprodutibilidade técnica, a obra perde seu caráter de autenticidade, que teve sempre um fundamento teológico, mesmo, como diz Benjamin, “nas formas mais profanas de culto ao belo” (BENJAMIN, 1994, p.171).

Ainda nesse mesmo ensaio é dito que a primeira técnica de reprodução verdadeiramente revolucionária, a fotografia, representou uma crise na concepção da arte. A reação a tal crise se deu pela doutrina da ‘*arte pela arte*’, retornando ao teológico, mas como uma teologia negativa da arte, no sentido de que, ao tentar recuperar a origem da obra de arte que se funda no ritual, esta doutrina tende a rejeitar qualquer função social, como também qualquer determinação objetiva. Assim, a idéia de uma arte pura, como reação à própria inserção da arte na política, acaba corroborando o processo de manipulação das massas.

Por outro lado, existe a melancolia de Benjamin diante dessa perda da *aura*, e Márcio Seligmann interpreta essa questão da seguinte forma:

A reprodutibilidade técnica destrói tanto a unidade e integridade da obra aurática como também impede e mina a formação de uma tradição. Ao invés da técnica ilusionista da perspectiva da pintura renascentista, ou da encenação de costumes, ditos e princípios morais como na pintura holandesa do século XVII, a arte na era da sua reprodução apresenta a manipulação das imagens planas, achatadas – sem densidade histórica. Daí porque Benjamin fala que na mesma medida em que a tradição é reduzida a ruínas e a imagens e para ele no reino do alegorista tudo se transforma em imagens--, pois bem, na mesma medida em que a aparência da totalidade é abalada, por outro lado o “espaço lúdico” (*Spiel-Raum*) é expandido. A arte se liberta do seu papel instrumental submisso, parasitário com relação ao ritual (GS VII, p.356 ss.). A reprodução técnica, tal como ela é analisada por Benjamin, implica uma superação da concepção por assim dizer “teologizante” ou metafísica da arte – a *aura* exige um distanciamento que a reprodutibilidade oblitera. Ela trabalha no sentido da crítica da concepção de uma presença originária, de uma origem pura e atua desse modo como uma multiplicação criativa das obras e imagens. Assim como a tradução para Benjamin procede a uma pós-maturação da obra, também a reprodutibilidade técnica executa um aperfeiçoamento do copiado, como Benjamin destaca sobretudo no caso da montagem cinematográfica. A prova que Benjamin apresenta para sustentar esse argumento é bem ilustrativa: para os gregos, justamente a escultura era considerada a arte mais nobre: o gênero menos

passível de aperfeiçoamento e cujas obras são criadas a partir de um único monolito (SELIGMANN-SILVA, 1999, p.35).

“A autenticidade de uma coisa é a quinta-essência de tudo que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até seu testemunho histórico” (BENJAMIN, 1994, p.168). Se a obra não pode mais ser autêntica, mediante sua existência serial e da atualização do objeto reproduzido, temos, então, um abalo da tradição, e com isso os movimentos de massa.

A questão da tradição é central, não só para o pensamento de Benjamin como também para o de Arendt. Mais do que mera aproximação entre esses dois pensadores, poderíamos dizer que a questão é o cerne de seus pensamentos, e talvez aquilo que os aproxime um do outro, como também o motivo pelo qual foram ambos atraídos pela obra de um escritor como Kafka. Tanto Benjamin escreve sobre Kafka, como Arendt, que cita em um livro intitulado “Entre o Passado e o Futuro” (tratando a ruptura da tradição como algo realizado pelo movimento totalitário) a seguinte parábola de Kafka:

Ele tem dois adversários: o primeiro acossa-o por trás, da origem. O segundo bloqueia-lhe o caminho à frente. Ele luta com ambos. Na verdade, o primeiro ajuda-o na luta contra o segundo, pois quer empurrá-lo para frente, e do mesmo modo, o segundo o auxilia na luta contra o primeiro, uma vez que o empurra para trás. Mas isso é assim apenas teoricamente. Pois não há ali apenas os dois adversários, mas também ele mesmo, e quem sabe realmente suas intenções? Seu sonho, porém, é em alguma ocasião, num momento imprevisto – e isso exigiria uma noite mais escura do que jamais o foi nenhuma noite –, saltar fora da linha de combate e ser alçado, por conta de sua experiência de luta, à posição de juiz sobre os adversários que lutam entre si (ARENDDT, 1992, p.33).

Para Arendt, essa parábola “começa quando já transcorreu o curso da ação e a estória que dela resulta aguarda ser completada ‘nas mentes que herdaram e questionam’”, ou seja, “*Notre héritage n’est précédé d’aucun testament*” – (nossa herança nos foi deixada sem nenhum testamento) (ARENDDT, 1992, p.34).

Contudo, deve-se ter em mente que, provavelmente, qualquer outra questão perderia o sentido se fosse ignorado o “peso” da tradição no pensamento de tais autores, pois é o abalo da tradição ou a tradição em crise que move suas investigações, e é ela que se associa à irrupção dos movimentos totalitários.

Muitos intérpretes concordariam que a questão da tradição é, pois, fundamental para a compreensão do pensamento de Benjamin. Dentre eles, quem vai explicitá-la muito bem é Alexander García Düttmann. Para ele, Benjamin se incrusta na tradição quando defende a introdução de vários conceitos ‘inutilizáveis’ aos propósitos fascistas, numa teoria estética

que tem se demonstrado profundamente obsoleta. Em outras palavras, para Benjamin a tradição se liga por essência à idéia da obra de arte que, sendo reproduzível, por concepção, sofreu, numa época de desenvolvimento dos meios de reprodução técnica, transformações que levaram a uma destruição da sua unidade e autenticidade, enquanto obra de arte tradicional. Com isso, além de ser reproduzível em sua essência, a obra passa a ser reproduzível em sua existência.

Dessa forma, a reprodução mecânica da obra de arte alterou sua relação com a tradição fazendo com que a arte se prestasse a uma “elaboração de dados no sentido fascista” (DÜTTMANN, 1997, p.49), justamente por cristalizar conceitos. Uma vez que a manutenção de categorias tradicionais, para Benjamin, implica o fascismo, assim, inversamente, é a exigência de sua destruição que permite a luta contra o mesmo. A tradição só se constitui pela destruição, que por sua vez exige invenção. Mas essa destruição é paradoxal e há o “risco de a própria destruição se tornar uma tradição por força da repetição, entendida aqui como a forma mais empobrecida mas menos usada de tradição, ao passo que a revolução é a memória da tradição” (DÜTTMANN, 1997, p.56).

Assim, a lei da tradição, que citamos como algo incrustado no pensamento de Benjamin, paradoxalmente, “exige que uma obra ou um pensamento só tenham acesso a ela – à tradição – rompendo com padrões tradicionais” (DÜTTMANN, 1997, p.59).

Em seu artigo “A permanência do mundo e a obra de arte”, Arendt trabalha um pouco o significado e a função da arte para o homem; e é isso que buscamos saber em última instância, pois precisamos sempre de sentido, e a arte parece estar ameaçada de falta de sentido, bem como o nosso próprio mundo.

Não só no pensamento de Arendt encontramos essa preocupação com o vazio deixado pela nossa história de espoliação; mas, também e sobretudo, no pensamento de Walter Benjamin:

Uma nova forma de miséria surgiu com esse monstruoso desenvolvimento da técnica, sobrepondo-se ao homem. A angustiante riqueza de idéias que se difundiu entre, ou melhor, sobre as pessoas, com a renovação da astrologia e da ioga, da Christian Science e da quiromancia, do vegetarianismo e da gnose, da escolástica e do espiritualismo, é o reverso dessa miséria. Porque não é uma renovação autêntica que está em jogo, e sim uma galvanização. Pensemos nos esplêndidos quadros de Ensor, nos quais uma grande fantasmagoria enche as ruas das metrópoles: pequenas burguesas com fantasias carnavalescas, máscaras disformes brancas de farinha, coroas de folha de estanho, rodopiam imprevisivelmente ao longo das ruas. Esses quadros são talvez a cópia da Renascença terrível e a caótica na qual tantos depositam suas esperanças. Aqui se revela, com toda clareza, que nossa pobreza de experiência é apenas uma parte da grande pobreza que recebeu novamente um rosto, nítido e preciso como o do mendigo medieval (BENJAMIN, 1994, p.115).

Esa consciência do vazio de experiências, da tradição adoecida não escapa aos artistas modernos: Kafka foi autor de uma obra que revela toda a sua angústia diante desse vazio; Klee “dirige-se ao contemporâneo nu, deitado como um recém-nascido nas fraldas sujas de nossa época” (BENJAMIN, 1994, p.116), e o próprio Brecht demonstrou “uma desilusão radical com o século e ao mesmo tempo uma total fidelidade a esse século” (BENJAMIN, 1994, p.116).

3.2 Kafka: a idéia de transmissibilidade da tradição

Kafka é um escritor moderno por retratar em sua obra esse vazio que nos legou a modernidade; ele lida com uma tradição adoecida, com uma memória esquecida e uma sabedoria degradada em loucura. Se Kafka não tinha, segundo a interpretação de Benjamin, doutrina nenhuma a transmitir, se ele fazia história do nada, sua genialidade está justamente nisso: não transmitir verdade alguma em prol de manter aberto o canal da tradição. Seu maior intuito foi manter viva a narrativa. Nesse sentido era preciso fazer histórias vazias.

É fundamental dizer que Benjamin leu Kafka percebendo, no autor e na sua obra, um desespero e uma angústia⁷ que lhe permitiram identificar a figura de Kafka com a figura de um fracasso. Benjamin mostra que justamente o reconhecimento desse fracasso que nos permite “fazer justiça à figura de Kafka em sua pureza e beleza peculiares” (BENJAMIN /SCHOLEM, 1993, p.305), e que a obra de Kafka pode lhe dar a dimensão de uma experiência profundamente histórica, na qual o presente se define pela tradição. Essa idéia também aparece na biografia de Benjamin por Arendt. Segundo ela, sua afinidade com a obra de Kafka é a afinidade com o seu fracasso, pois tinha em mente o “campo de ruínas e a área de desastres de sua própria obra” (ARENDDT, 1987, p.147). Assim, diz Arendt: “O que Benjamin disse de Kafka com um talento tão único aplica-se igualmente a ele: ‘as circunstâncias do seu fracasso são multifacetadas. Fica-se tentado a dizer: uma vez certo do seu fracasso final, tudo se resolvia para ele *en route* como num sonho” (BRIEFE *apud* ARENDT, 1987, p.147).

⁷ Segundo Peter Osborne toda a “peculiar trivialidade, a perplexidade metafísica e a angústia que o mundo lingüístico de Kafka evoca, ‘na visão de Benjamin, em nada se assemelha à banalidade existencialista, defesa contra uma angústia que não obstante teima se manifestar’, mas é uma perplexidade e angústia ante o modo corriqueiro pelo qual o incompreensível se apresenta como banal, como algo que é de fato sempre já sabido” (OSBORNE, 1997, p.88).

E acrescenta:

Ele não precisava ler Kafka para pensar como Kafka. Quando o ‘foguista’ ainda era tudo o que tinha lido de Kafka, já citara a frase de Goethe sobre a esperança em seu ensaio sobre *Afinidades eletivas*: “A esperança passou por sobre suas cabeças como uma estrela que cai do céu”; e pode-se ler a frase com o que conclui o estudo como se fosse da autoria de Kafka: “Só por consideração aos desesperançados é que nos foi dada a esperança (SCHRIFTEN *apud* ARENDT, 1987, p.147).

Para nossa percepção destas questões ainda recorreremos ao interlocutor de Benjamin, Gershom Scholem, que o influenciou profundamente a inserir Kafka numa literatura e mística judaicas. Tal misticismo de Kafka significaria para Benjamin, segundo a leitura de Peter Osborne, um sintoma do “adocimento da tradição”. Isso porque o mundo de Kafka é místico, à medida que a lei escrita, contida nos livros, não é acessível ao acusado; e isso dá força impiedosa para que o mundo pré-histórico (onde as leis permanecem não escritas) passe a exercer seu domínio. Dessa forma, é o “caráter secreto da origem da lei que torna a situação do acusado desesperada”, uma vez que o desespero é o sentimento do absurdo, que se dá exatamente à medida que a lei desconhecida faz com que as coisas do mundo de Kafka se nos apresentem como “algo sempre já sabido” (OSBORNE, 1997, p.85). Assim também são a literatura e a mística judaicas: carentes de provas e documentações sobre o período hebraico. É, pois, a falta de conhecimento da lei na obra de Kafka o que o aproxima da mística judaica.

A influência de Scholem sobre Benjamin carrega o texto de 1934 de um niilismo que pode ser notado já nas suas primeiras linhas, no qual Benjamin compara a anedota de Potemkin com a obra de Kafka. É da seguinte forma que é contada a anedota:

Conta-se que Potemkin sofria de graves depressões, que se repetiam mais ou menos regularmente, e durante essas crises ninguém podia aproximar-se dele, sendo o acesso a seu quarto rigorosamente proibido. Esse fato não era mencionado na corte, pois se sabia que a menor alusão a respeito acarretava o desagrado da imperatriz Catarina. Uma dessas depressões do chanceler teve duração excepcional, o que ocasionou sérios embarços. Os papéis se acumulavam, e os assuntos, cuja solução era reclamada pela czarina, não podiam ser resolvidos sem a assinatura de Potemkin. Os altos funcionários estavam perplexos. Por acaso, entrou na antecâmara da Chancelaria um amanuense subalterno, Chuvalkin, que viu os conselheiros reunidos, queixando-se como de hábito. “O que se passa, Excelências? Em que posso servir Vossas Excelências?” perguntou o zeloso funcionário. Explicaram-lhe o caso, lamentando que não pudessem fazer uso dos seus serviços. “Se é só isso, meus senhores”, respondeu Chuvalkin, dêem-me os papéis, por favor”. Os conselheiros, que não tinham nada a perder, concordaram, e Chuvalkin, carregando pilhas de documentos, atravessou galerias e corredores em direção ao quarto de Potemkin. Sem bater, girou imediatamente a maçaneta. O quarto não estava fechado. Potemkin estava em seu leito na penumbra, roendo as unhas, num velho roupão. Chuvalkin foi até a escrivaninha, mergulhou a pena na tinta e sem uma palavra colocou-a na mão de Potemkin, pondo o primeiro documento nos joelhos do chanceler. Depois de um olhar ausente sobre o intruso, Potemkin assinou como um sonâmbulo o primeiro papel, depois o segundo, e finalmente todos. Depois que o último papel estava assinado, Chuvalkin deixou o quarto com a mesma sem-cerimônia com que entrara,

os maços debaixo do braço. Brandindo-os no ar, entrou triunfante na antecâmara. Os conselheiros se precipitaram sobre ele, arrancando-lhe os papéis das mãos. Com a respiração suspensa, inclinaram-se sobre os documentos. Ninguém disse uma palavra; o grupo estava petrificado. Mais uma vez Chuvalkin acorreu, indagando por que os conselheiros estavam tão estupefatos. Nesse momento, leu as assinaturas. Todos os papéis estavam assinados: Chuvalkin, Chuvalkin, Chuvalkin ... (BENJAMIN, 1994, p.137-138).

Segundo Benjamin, o zeloso funcionário, para quem tudo parece tão fácil e acaba voltando de mãos vazias, é Kafka.

E depois de identificá-lo com Kafka, prossegue:

com razão Kafka foi comparado ao soldado Schweyk; porém o primeiro se assombra com tudo, e o segundo não se assombra com nada. O cinema e o gramofone foram inventados na era da mais profunda alienação dos homens entre si e das relações mediatizadas ao infinito, as únicas que subsistiram. No cinema, o homem não reconhece seu próprio andar e no gramofone não reconhece sua própria voz. Esse fenômeno foi comprovado experimentalmente. A situação dos que se submetem a tais experiências é a situação de Kafka (BENJAMIN, 1994, p.162).

Benjamin novamente expressa o niilismo que percebe na obra de Kafka e que é revelado pela falta de imagens em sua obra. Os gestos são tudo que possui significação na obra de Kafka, e é preciso, segundo Benjamin, que eles sejam experienciados em múltiplos contextos para terem significação. A maior expressão gestual de Kafka é a vergonha: “A pureza elementar dos sentimentos.” Tal vergonha vem associada, de acordo com a interpretação de Peter Osborne sobre o Kafka de Benjamin, à culpa. Culpa e vergonha “por ter esquecido, na verdade por nem sequer lembrar o que esqueceu, mesmo depois que aquilo lhe foi lembrado” (OSBORNE, 1997, p.88). É a lei que é sempre desconhecida, que gera a culpa e a vergonha, mas ao mesmo tempo é ela que dá impulso para mergulharmos no mundo primitivo de Kafka, que é belo, mas vazio.

Assim diz Benjamin:

A porta da justiça é o estudo. Mas Kafka não se atreve a associar a esse estudo as promessas que a tradição associa ao estudo da Torá. Seus ajudantes são bedéis que perderam a igreja, seus estudantes são discípulos que perderam a escrita. Ela não se impressiona mais com “a viagem alegre e vazia”(BENJAMIN, 1994, p.164).

Aqui vale lembrar que tal estudo em Benjamin conduz ao que está para trás. Nesse sentido, a viagem, alegre e triste seria, segundo Benjamin, o rápido movimento para trás da memória, pois “Kafka tentava ouvir por trás da porta da tradição, e aquele que faz força para escutar não consegue ver”(ALTER, 1992, p.41). Benjamin diz isso por intuir que “a

consistência da verdade se perde” na obra de Kafka, que a sabedoria se degrada em loucura num mundo em que a lei escrita é desconhecida e esquecida.

Benjamin vai se afastando, porém, dessa interpretação de Scholem, que insiste em negar o pertencimento de Kafka a um “*Coontinuum* da literatura germânica”, incluindo-o na literatura judaica. Assim, diz que Kafka trata do cerne da tradição popular tanto germânica quanto judaica. E é dessa forma que Benjamin escreve sobre Kafka numa carta à Scholem, em 1938; ali rejeita a leitura de Max Brod como algo que é dispensável à compreensão da obra de Kafka, restringindo seu valor unicamente ao valor de um “testemunho de uma amizade que deve constituir um dos grandes segredos na vida de Kafka” (BENJAMIN/SCHOLEM, 1993, p.301). Benjamin diz:

A obra de Kafka é uma eclipse cujos pontos centrais e bastante afastados um do outro constituem, por um lado, a experiência mística (que é sobretudo a experiência da tradição) e por outro a experiência do homem das grandes cidades modernas (BENJAMIN/SCHOLEM, 1993, p.301).⁸

Ninguém, a não ser Kafka, ao perceber a natureza oscilante das experiências, pôde dar a Benjamin a idéia de uma tradição em crise.

A interpretação de Peter Osborne, ao distinguir dois momentos da leitura de Benjamin sobre Kafka, trabalha esse afastamento de sua leitura sobre Kafka da influência do pensamento de Scholem. Em 1934, o texto apresenta um aspecto negativo do fracasso de Kafka. Já numa leitura de Benjamin de 1938, pode-se ressaltar um aspecto positivo do fracasso, expresso numa crítica da lei. O que antes era o que tornava a condição do acusado, numa condição de desespero, agora recupera a “esperança da transmissibilidade” da tradição. Benjamin diz que Kafka foi genial justamente por abrir “mão da verdade, a fim de ater à transmissibilidade” (BENJAMIN/SCHOLEM, 1993, p.304).

Benjamin atribui à memória involuntária um poder para criar um inesgotável campo semântico. Dessa forma a “experiência estética em geral” seria “o mais forte e o mais sutil instrumento mnemônico” (ALTER, 1992, p.138).

Tal memória involuntária⁹ do que está “oculto no ventre do tempo” (ALTER, 1992, p.139) – é a que aparece no mundo arcaico e arquetípico de Kafka, e é ela que faz

⁸ Vale ressaltar, conforme a nota incluída por Scholem na publicação das cartas, que Benjamin, ao se referir à experiência mística, adotou o termo Kabbala, que literalmente significa “tradição”.

⁹ Essa expressão aparece no seu estudo sobre Baudelaire, embora seja tomada de Proust.

existir, no sentido de recuperar o passado arcaico, nos fazendo regredir com o movimento para trás, que lhe é próprio, às origens pré-históricas.

Kafka, Scholem e Benjamin são, segundo Robert Alter, “modernistas com o rosto voltado para trás, para a tradição, enquanto ventos da História os empurram inexoravelmente para longe do Éden das origens”.

Assim, quando Benjamin diz que os estudantes perderam a Escritura Sagrada, é porque tinham um texto indecifrável, ou seja, nada. E é pelo movimento da memória que os estudantes abrem mão do conteúdo de verdade da escritura, que de fato não conheciam, para retrocederem às origens. O movimento da tradição serve, então, para definir, tanto em Kafka como em Benjamin, “mais claramente os desastres da modernidade secular – a erosão da experiência, a decadência do saber, a perda de uma visão redentora e agora, em 1940, o domínio universal do genocídio” (ALTER, 1992, p.150).

Benjamin, em 1939, oferece ainda uma outra chave para a compreensão do texto de Kafka, ao identificar os aspectos cômicos da teologia judaica: o elemento essencial da obra de Kafka seria o humor, e não a sabedoria, como quer Scholem:

Me parece que (as questões da transmissibilidade) surgem no contexto da questão da ‘essência’ da justiça, do tipo ‘sagrado’ da mística judaica em declínio. É claro e plenamente verdadeiro que a sabedoria é um bem da tradição: como todos os bens da tradição ela é inconstruível em sua essência (BENJAMIN/SCHOLEM, 1993, p.319).

Portanto Benjamin afasta-se, aqui, cada vez mais da interpretação de Scholem sobre Kafka.

Por fim, buscaremos apontar a idéia do fracasso em Kafka, como “converter poesia em doutrina”. Isso se expressa na forma de parábolas, pelas quais Kafka tenta contar suas histórias. Segundo Peter Osborne, Kafka só consegue fazer uma mera alusão “à doutrina que as parábolas interpretam”. Tal é o fracasso de Kafka, que representa “a máscara mortuária da tradição”, para Benjamin.

“É a importância estratégica da tentativa de traduzir a experiência da modernidade na linguagem da tradição – e seu fracasso – que torna a obra de Kafka tão axial para o pensamento de Benjamin” (OSBORNE, 1997, p.84).

É por meio dos escritos de Kafka que Benjamin pôde elaborar sua concepção da relação do presente com a tradição. A leitura inicial de Benjamin sobre Kafka – datada de 1934 – trabalha a idéia de uma tradição adoecida, uma tradição em crise e em luta constante com a modernidade. Ele mostra como Kafka percebe a inutilidade da tradição revivida para se

compreender o mundo moderno. Tal leitura é influenciada pela percepção judaica de Scholem sobre a obra de Kafka. Assim, segundo Osborne, Benjamin acaba por ver em Kafka as reflexões de um agadista, que procura preencher a lacuna da perda da lei, convertendo *agadah* em *halachah*.¹⁰ Na obra de Kafka, as relações entre *agadah* e *halachah* são as relações entre o arcaico,¹¹ o mundo pré-histórico e um mundo pós-mítico, à medida que pretende apresentar a lei de forma racional. Tudo isso tem como conseqüência a indeterminação de sentidos na obra de Kafka: este, ao converter *agadah* em *halachah*, o que faz é converter poesia em doutrina; e acaba por fazer parábolas sem doutrina. E é aqui que fracassa, pois “rendeu-se” à tradição num momento em que a tradição já “adoecera” (OSBORNE, 1997, p.91).

No entanto, e essa é a originalidade de Kafka, em vez de renunciar à transmissibilidade da verdade e agarrar-se ao seu cerne remanescente, agora esotérico, ele “sacrificou a verdade em prol da adesão à transmissibilidade, a seu elemento agádico”, à *forma* da tradição. Suas histórias têm a forma de parábolas, mas “tiveram de se tornar mais que parábolas” (contra a vontade de Kafka), já que não tinham doutrina a transmitir (OSBORNE, 1997, p.91).

Benjamin, todavia, sugere uma outra leitura, na qual Kafka não deixa suas histórias serem a mera prostração de *agadah* ao *halachah*, mas surge como uma crítica da lei, apresentando o seu fracasso num aspecto positivo. Como ele tinha certeza do seu fracasso final, segundo Benjamin “tudo foi se resolvendo em seu caminho como num sonho” (OSBORNE, 1997, p.91).

O fracasso de Kafka o lança numa

espécie de enjôo em terra firme” (Kafka). O aspecto nebuloso e lamacento de suas obras advém dessa idéia de fracasso, e é o próprio Kafka quem ressalta seu fracasso. Para Benjamin, ele sabia desde o início que estava fadado ao fracasso: nisto reside ‘o segredo do sucesso de sua prosa (OSBORNE, 1997, p.87).

É nesse sentido, dado pela imagem de um “enjôo em terra firme”, que o fracasso de Kafka permite a Benjamin ter a percepção da natureza oscilante das experiências.

¹⁰ *Agadah*: passagens de sabedoria, lendas e parábolas do Talmude. *Halachah*: passagens jurídicas do Talmude.

¹¹ O desconhecimento da lei e a conseqüente desesperança, para Peter Osborne, distanciam a obra de Kafka da restauração do mito.

3.3. Bertold Brecht: a idéia de arte engajada

Dentro de mim há uma luta entre
o deleite de uma cerejeira em flor
e o horror de um discurso de Hitler,

Mas só esse último
Me força a escrever.

(BRECHT *apud* MARCUSE, 1973, p.115)

Todo esse excursus em Kafka deve-se, primeiramente, à convicção de que a tradição é uma idéia axial no pensamento de Benjamin; e em segundo lugar, que essa idéia foi construída a partir, principalmente, de suas leituras de Kafka, sobretudo aquela influenciada pela tradição mística judaica (Kabbala, que quer dizer literalmente tradição). Justifica-se pela idéia que pretendemos afirmar, de que a arte não é pura “instrumentalidade”, ou seja, ela sobrevive às condições históricas nas quais foi criada, significando mais do que a sua simples funcionalidade. Sua principal função é immortalizar o homem, e sua fonte mais imediata é a capacidade humana de pensar. Assim, a arte se volta para o mundo para comunicar-lhe o nosso pensamento; ela “transcende e transfere algo muito intenso e veemente que estava aprisionado no ser” (ARENDDT, 1995, p.182).

Temos, então, Kafka nos comunicando o desespero e a angústia da experiência da modernidade; e temos Brecht denunciando a alienação do espectador e propondo o “Teatro Épico”, que privilegiava o “efeito de distanciamento”, o qual, segundo ele, era a melhor forma de estimular o senso crítico e destacar os valores ideológicos do texto.

A natureza da música e da poesia, para Hannah Arendt, é de caráter menos “materialista” do que as outras artes, exatamente por ter seu produto final mais próximo do pensamento que o inspirou. Poesia é, pois, memória viva, cuja durabilidade está fora da página escrita ou impressa.

O teatro, a literatura e a poesia de Brecht nos colocam diante da arte, não só como “atividade humana isenta dos efeitos corrosivos do tempo” (ARENDDT, 1995, p.182); também, e exatamente por isso, sua obra coloca a arte como a mais eficaz e talvez a única atividade capaz de recuperar a reflexão e a capacidade humana de pensar – característica essencial do homem –, justamente quando nada mais resta depois do efeito avassalador do totalitarismo.¹²

¹² (Arendt, p.182, referindo-se a um poema de Rilke: “*Aus unbeschreiblicher Verwandlung stammen /solche Gebilde -: Füh! Und glaub! / Wir leidens oft: zu Asche werden Flammen, / doch, in der Kuns: Zur flamme wird der Ataub. / Hier ist Magie. In das Bereich des Zaubers/ scheint das gemeine Wort hinaufgestuft ... / und ist doch wirklich wie der ruf des Taubers, / Der nach der unsichtbaren Taube ruft*”).

A fonte imediata da obra de arte é a capacidade humana de pensar” (Arendt, p.81)[e esta, segundo Hannah Arendt] “relaciona-se com o sentimento transformando sua dor muda e inarticulada.” Para ela, essa capacidade não se reduz a “mera transformação; é transfiguração, verdadeira metamorfose, como se o curso da natureza, que requer que tudo queime até virar cinzas, fosse invertido de modo que as cinzas pudessem irromper em chamas,[...]”³ “É esta intimidade com a memória viva que permite que o poema perdure, retenha sua durabilidade fora da página escrita ou impressa; e, embora a ‘qualidade’ de um poema seja medida por vários padrões diferentes, sua ‘memorabilidade’ inevitavelmente determinará sua durabilidade, isto é, a possibilidade de ficar permanentemente fixado na lembrança da humanidade (ARENDDT, 1995, p.183).

A vida humana, segundo a autora, só adquire sentido quando somos capazes de transcender “a mera funcionalidade das coisas produzidas para o consumo e a mera utilidade dos objetos produzidos para o uso”. Assim, a arte pode dar sentido à vida humana, mesmo sob a ameaça de destruição da essência da humanidade, em épocas de regimes políticos violentos, ou numa sociedade alienada pela via tecnológica. A arte é, analogamente, no pensamento de Benjamin, aquilo que está isento dos efeitos corrosivos do tempo.

A arte aqui é entendida como a capacidade humana de comunicação e, principalmente, de expressão, mas de algo que é esplêndido e, ao mesmo tempo, difícil de ser “desvelado”. A arte é, para Hannah Arendt, uma criação que obedece ao fluxo inverso ao da natureza; a arte não transforma, transfigura-se das cinzas e faz surgirem as chamas. Seu poder de transformação é radical, ao contrário da natureza, na qual, de acordo com Lavoisier, “nada se cria, nada se perde, tudo se transforma”. A arte cria, e cria a partir da destruição.

A arte seria, segundo Benjamin, “o mais forte e o mais sutil instrumento mnemônico”, justamente por reconstruir e recuperar a memória encoberta pelo tempo, cujo exemplo máximo, como já foi mencionado, nos foi dado por Kafka. Se a arte seguisse um curso igual ao da natureza, não nos permitiria a entrada no “Éden das origens”. Mas a arte faz o movimento para trás (sua memória é involuntária), quando transfigura a realidade e a reconstrói (o que foi destruído pelo curso normal da vida e sobretudo pelo tempo histórico) com a imaginação.

Assim, a arte torna-se capaz de realizar utopias, porque o pensamento é a energia vital que impulsiona qualquer criação artística; mas, por outro lado, sem o labor das mãos, que obedece a uma técnica capaz de “materializar” essa forma, não haveria arte.

Hannah Arendt diz que, quanto menos “materialista” for a arte, mais durabilidade terá, por estar mais “próxima do pensamento que a inspirou”. Privilegia, junto com Heidegger, a poesia como a forma mais elevada da arte.

A concepção de arte engajada, porém, que surge no final do século XIX é marcada pela modificação da relação entre arte e técnica. A arte, então, aparece como expressão criadora: de criação genial passou a “transfiguração do visível, do sonoro, do movimento, da linguagem; dos gestos em obras artísticas” (CHAUI, 1995, p.318); tal concepção prega que é preciso se dar atenção à mensagem, descuidando-se da forma. Esta concepção crê ter a arte uma função crítica, ou seja, que é necessário pela arte transformar e melhorar a realidade, mediante a conscientização das pessoas sobre as injustiças e as opressões do presente.

Segundo Marcuse, toda a estética marxista, ao atribuir uma função política para a arte, acaba por destituí-la de sua verdadeira essência, em virtude da mera preocupação com o conteúdo. Nesse caso, acabaria também perdendo seu caráter revolucionário. Para ele, a ortodoxia da estética marxista deve ser entendida como a “interpretação da qualidade e verdade de uma obra de arte em termos da totalidade das relações de produção existentes” (MARCUSE, 1977, p.11).

O potencial político de uma obra de arte, de acordo com Marcuse, está na forma estética em si e não no conteúdo. A arte revolucionária deve, portanto, apresentar uma mudança radical no estilo e na técnica e representar a predominante ausência de liberdade na realidade, além das forças de rebelião. Assim, ele defende a tese de que as qualidades radicais da arte transcendem a sua determinação social. E é a forma estética que realiza a sublimação da realidade existente, possibilitando que a arte se torne um veículo da função crítica e negadora da arte, ou que deixe vir à tona o componente afirmativo e reconciliador da própria arte.

Da mesma forma, podemos entender a posição ambígua da arte romântica, que tanto pode servir a uma ideologia repressiva como pode ser entendida como precursora da arte moderna, segundo historiadores da arte como Argan e Hauser. É pela idéia de repressão, porém, que os estetas marxistas são levados a compreender o romantismo, considerando-o como algo puramente reacionário e acabam desconsiderando sua importância para a arte moderna. No caso, vemos que, à medida que o subjetivismo na arte romântica é levado ao exagero, temos a própria expressão da liberdade interna, o que vai coincidir com o princípio vital da arte moderna, que, segundo Argan, é o desrespeito desenfreado por todas as barreiras e proibições, embora, por outro lado, possamos tomar a expressão dessa liberdade tão-somente como fuga.

Para os estetas marxistas, a arte que se prende à forma é vista como repressiva. Nesse sentido, a arte clássica, por exemplo, estaria intimamente relacionada à repressão. Marcuse não deixa de corroborar essa idéia: uma arte que contribua para a libertação tem de se tornar verdadeira por um conteúdo que se faça forma. Para ele, “a forma estética responde à angústia

do indivíduo burguês isolado celebrando a humanidade universal, à privação física exaltando a beleza da alma, à servidão externa elevando o valor da liberdade interior” (MARCUSE, 1973, p.93).

Cita Herbert Read:

O classicismo, afirme-se sem mais preâmbulos, representa agora para nós e sempre representou as forças da opressão. O classicismo é a contraparte intelectual da tirania política. Assim, foi no mundo antigo e nos impérios medievais; foi renovado para expressar as ditaduras do Renascimento e nunca mais deixou de ser o credo oficial do capitalismo. [...]

[E mais adiante]

As normas de arte clássica são padrões típicos de ordem, proporção, simetria, equilíbrio, harmonia e de todas as qualidades estéticas e inorgânicas. São conceitos intelectuais que controlam ou reprimem os instintos vitais de que dependem o crescimento e, portanto, a mudança; e não representam, em absoluto, uma preferência livremente determinada mas apenas um ideal imposto (MARCUSE, 1973, p.92-93).

Marcuse, por sua vez, entende por forma estética o “total de qualidades (harmonia, ritmo, contraste) que faz de uma obra de arte um todo em si, com uma estrutura e ordem próprias (o estilo)” (MARCUSE, 1973, p.92) [Ou ainda] “o resultado da transformação de um dado conteúdo num todo independente” (MARCUSE, 1977, p.11).

Sem a forma estética, podemos dizer com Marcuse que os elementos da obra perdem sua significação e função estética, uma vez que é ela que ordena o todo. Em Marcuse, a abolição da forma estética, que gera a idéia de uma arte revolucionária por excelência, é uma noção falsa e opressiva, que estaria ligada ao próprio fim da arte.

Brecht demonstra saber isso quando declara:

Observo que começo a tornar-me num clássico. Todos aqueles esforços extremos (do expressionismo) para vomitar por todos os meios certo conteúdo (banal, ou, em breve, banal)!. Acusam-se os clássicos da sua sujeição à forma e esquece-se que é a forma que se submete (BRECHT *apud* MARCUSE, 1977, p.52).

Marcuse torna Brecht seu aliado ao citá-lo em defesa da forma estética, entendendo que a sua destruição resultaria numa banalização da obra. A arte mantém seu potencial revolucionário, e se torna arte engajada justamente à medida que traduz o mundo para uma nova linguagem, por sua vez traduzida por uma forma estética.

O “engajamento” político converte-se num problema de técnica artística e, em vez de se traduzir arte (poesia) para a realidade, a realidade é traduzida para uma nova forma estética. A recusa, o protesto radical, manifesta-se no modo como as palavras são agrupadas e reagrupadas, libertas de seu uso e abuso tradicionais. *Alquimia da palavra*: a imagem, o som, criação de uma outra realidade a partir da existente – permanente revolução imaginária, surgimento de uma “segunda história”, dentro da seqüência histórica (MARCUSE, 1973, p.106).

Para se preservar a verdade da obra, deve-se, então, manter a forma estética; a sua renúncia anula a diferença entre essência e aparência; essa essência de sua própria realidade só pode ser revelada na sua aparência. Assim, “na arte, a meta política somente se manifesta na transfiguração que é a forma estética” (MARCUSE, 1973, p.105). De outro modo, a arte não poderia trazer nenhum elemento revolucionário. Acontece, pois, de um artista ser “engajado”, revolucionário, embora em sua arte esteja ausente o elemento revolucionário.

Brecht, em virtude da forma estética, da qual ele não abdica, permite em suas peças a criação de um “universo próprio de “seriedade”, que não é o da realidade mas, antes a sua negação” (MARCUSE, 1973, p.111). Isso porque a arte deve dar o testemunho da não identidade permanente entre sujeito e objeto. O mundo da obra de arte é o da realidade fictícia. “O esforço desesperado do artista para fazer da obra de arte uma expressão directa da vida não pode vencer a separação da arte da vida” (MARCUSE, 1977, p.58). E é exatamente nesse limite que reside a autonomia da arte. A arte autônoma é a própria expressão do Imperativo Categórico, da idéia de que “as coisas têm que mudar”, de que a realidade deve ser transformada, ou ainda expressão da consciência de que ele deveria ser de outra forma; a partir daí, a arte transcende para uma dimensão que nega a realidade e, quando a afirma, o faz por catarse reconciliadora.

E mesmo Brecht que, segundo Marcuse, não é nenhum apologista da arte autônoma, diz: “Uma obra de arte que não exiba sua independência em relação à realidade e que não outorgue a independência ao público em relação à realidade não é uma obra de arte” (MARCUSE, 1977, p.42). Isso significa que qualquer realidade histórica pode, pela mimese transformadora – presente no teatro de Brecht – ser desmitificada no palco; mas a arte também pode nos fazer conformar e reconciliar-nos com essa realidade por meio da catarse. O elemento catártico permite que se descarregue a tensão sem uma reflexão. Nesse sentido Brecht é anti-catártico, pois, para usar a expressão benjaminiana, deve-se fazer “teatro de choque”. As emoções devem ser evitadas e, quando ocorrem, devem ser subitamente interrompidas por elementos cômicos, criando-se assim o efeito de distanciamento no teatro e, por conseguinte, a independência da arte em relação à realidade.

Enfim, a mimese transformadora, no teatro de Brecht, termina no reconhecimento da infame realidade do fascismo. Tal transformação estética tem não só o caráter de denúncia, pois permite o reconhecimento do mal, como promete a libertação desse mal; este é o caso da crítica ao nazismo implícita em sua arte.

Desse modo, a idéia de um *Imperativo Categórico* rico na arte diz respeito à não-transcendência da separação entre arte e vida; ao contrário, ela a afirma, pois “a arte não pode

cumprir a sua promessa e a realidade não oferece promessas, mas apenas ocasiões” (MARCUSE, 1977, p.56). A vulgar estética marxista é rejeitada por uma idéia oposta, a de que só é possível se chamar atenção para uma realidade política, que pode ser considerada infame, por meio da arte, quando não se perde de vista a forma estética. Enfim, a verdadeira arte só é revolucionária justamente porque possui um conteúdo tornado forma, do contrário se tornaria mera panfletagem.

Brecht faz arte revolucionária nos dois sentidos considerados por Marcuse, isto é, ele mudou de maneira radical o estilo e a técnica teatral e representa por esse estilo, que é a consubstanciação da forma estética, a predominante ausência de liberdade e as forças de rebelião. Dessa forma é dado o conceito de teatro épico em Brecht: “Ele se situa no ponto mais alto da técnica.”

Benjamin propõe que seja feita sobre a história uma crítica filosófico-histórica, que seria análoga ao trabalho feito por um arqueólogo. Sem dúvida, só esse instrumento nos permitiria extrair a história dos excluídos, dos esquecidos e dos vencidos, “por debaixo da camada terrosa da história oficial” (GAGNEBIN, 1993, p.51).

Benjamin está interessado nas “ruínas da história”. Ao propor “escovar a história contra-pêlo”, ele insere a necessidade de reinventá-la a partir da destruição. É essa a tradição que ele quer manter viva, a que se constitui pela destruição e vai contra os conceitos cristalizados.

Essa forma de tradição move o pensamento benjaminiano e o desperta para a obra de Brecht, a qual solapa as relações “tradicionais” entre o público e o palco, introduz-se uma sala de exposições para as pessoas interessadas; entre a representação e o texto, intervém um controle rigoroso para representar um roteiro de trabalho; entre diretor e ator, inaugura-se uma relação, sendo o primeiro obrigado a se posicionar diante das teses, e o segundo obrigado a inventariar um papel. Tudo isso se contrapõe àquele “agregado de massas hipnotizadas” prontas para assistir a uma interpretação virtuosística do artista mimético.

A tradição que exige invenção é alcançada justamente a partir da ruptura. Assim, quando Hannah Arendt coloca o totalitarismo nesse momento de desarticulação entre o passado e o futuro, dentro da própria ruptura, ela o torna um fenômeno cuja reflexão única e exclusivamente será capaz de mudar o curso da história, permitindo que a volta ao passado possa garantir um novo futuro. O sentido da frase agostiniana citada por Arendt – “Todo fim requer um novo começo” – adquire aqui o tom imperativo que toda catástrofe dá para a necessidade de mudança.

É ainda importante lembrar aqui que, para Arendt, apenas a reflexão, o pensamento, só eles poderiam reverter o fim num início. E Brecht, com sua arte, quer justamente “despertar a liberdade do espírito que ele entende muitas vezes de maneira abstrata” (BLANCHOT, 1998, p.4). E ele o faz, continua, Blanchot, com

uma grande simplicidade, a aliança mais natural com a simplicidade do canto o poder de fazer falar as palavras simples e também de ser justo com a infelicidade, o sofrimento e os homens pelo simples fato de fazê-los falar (BLANCHOT, 1998, p.4).

A fala e a liberdade são a essência da política. Se circunscrevermos esta essência na Grécia Antiga e quisermos sustentar, junto com Arendt, que o conceito de política hoje só pode ser recuperado – porque se perdeu pelo fato de termos uma tradição esfacelada, com qual deveremos construir alguma compreensão para as crises atuais – a partir do entendimento que, na política ainda hoje, deve prevalecer essencialmente o diálogo no espaço público, entre cidadãos livres e iguais.¹³

O teatro de Brecht dá liberdade ao espectador, politizando, portanto, a arte. Blanchot o caracteriza como um autor astuto:

Essa simplicidade natural também é feita de estudos, de pesquisas, de pressões, ele se preocupa, com exercícios e se deixa tentar pela pedagogia. Eis um escritor que tem o dom das imagens, que sabe o poder da luz, do gesto, do movimento, pronto para animar para nós o encantamento do espaço (BLANCHOT, 1998, p.4).

Assim, Brecht elege o teatro como objeto de sua principal dedicação, pois com ele “pode estar em relação com o mundo dos homens, de dizer-lhes o que sabe, mas ainda de escutá-los, de levá-los ao limiar da palavra” (BLANCHOT, 1998, p.5); porém, ele precisou se livrar do perigo que o teatro possui de nos fazer acreditar nele. O teatro não pode ser hipnotizador, põe, por isso, diz Blanchot, um “intervalo entre os diferentes elementos dos quais o teatro é feito” (BLANCHOT, 1998, p.5), solapando assim, com a introdução desse intervalo, as relações tradicionais entre autor/fábula; representação/acontecimento; ator/personagem; ator/público.

Chamaríamos esse recurso de efeito de estranheza ou de desorientação. Seu novo conceito de teatro é

¹³ A partir dessa idéia de essência da política, deve ser construída e adequada a mesma noção, à complexidade da nossa sociedade, isso sempre levando-se em conta o peso da história sobre nossas vidas é, talvez, o que quer dizer Arendt ao reproduzir a frase de Tocqueville “desde que o passado deixou de lançar luz sobre o futuro a mente dos homens vagueia nas trevas”.

um conjunto coordenado mas instável de falsas aparências, um espaço estrangeiro e capaz de tornar estranhas e longínquas as coisas que ali se realizam de maneira que, por mais familiares e consagradas que nos pareçam estas coisas, possamos delas nos distanciar, deixando assim de considerá-las naturais e, pelo contrário, encarando-as como insólitas, até injustificadas, e não diremos mais: é assim, será sempre assim, poderia ter sido de outra forma (BLANCHOT, 1998, p.7).

Seu propósito é, enfim, fazer com que o teatro “não dissimule mais o que é”.

Recorrendo novamente ao prefácio da obra de Arendt, “O Sistema Totalitário”, encontraremos ali um conceito de compreensão.¹⁴ Sem compreensão não perceberíamos que tudo poderia ser de outra forma, e não poderíamos evitar que nenhum mal se repita. Arendt expressa a dificuldade de se poder encarar um desastre tão grande, mas ao mesmo tempo sua necessidade vital para que a nossa memória possa nos guiar em direção a um futuro, digamos, promissor. Hannah Arendt diz que

acentuar a infeliz relevância desse período semiesquecido para os eventos contemporâneos não significa, naturalmente, nem que a sorte esteja lançada que estejamos a entrar em novo período de política imperialista, nem que o imperialismo deve sempre terminar no desastre do totalitarismo. Por mais que possamos aprender com o passado, isto não nos torna capazes de conhecer o futuro (ARENDR, 1989, p. 26).

Cito ainda Tocqueville: “Desde que o passado deixou de lançar sua luz sobre o futuro a mente do homem vagueia nas trevas”, para dizer que, porém não há uma conexão necessária entre o passado e o futuro, embora a memória seja o único fio condutor para o futuro.

A arte de Brecht quer compreender, elucidar, proporcionar reflexão, em uma palavra, quer ser política: fazer falar os homens livres e iguais, graças a um teatro que suscita uma reflexão, ao nos afastar das coisas representadas: não nos envolver com emoções geradas pela dureza da realidade com a qual nos defrontamos. Assim, a arte de Brecht não nos convida à fuga ao nos depararmos com os infortúnios da vida, já que sua tônica não está no afeto. “*Nec ridere, nec detestari, sed intelligere*”: a idéia de compreensão, do mesmo modo que no pensamento de Spinoza, está explícita na idéia racionalista proposta no teatro de Brecht e na filosofia de Arendt. É preciso encarar o caráter traumático de toda a experiência, de forma que possamos superar a insuficiência da linguagem diante do horror. Enfim, em nome da humanidade e de sua perpetuação, é mais do que necessário narrar a experiência da barbárie, se somos seres históricos.

¹⁴“Compreender significa antes examinar e suportar conscientemente o fardo que os acontecimentos colocaram sobre nós sem negar sua existência nem vergar humildemente com seu peso, como se tudo o que de fato aconteceu não pudesse ter acontecido de outra forma. Compreender significa, em suma, encarar a realidade, espontânea e atentamente, e resistir a ela – qualquer que ela seja ou possa ter sido” (p.17)

É assim que devemos entender aquele poema do início, só porque contemplo o que é belo e desejo a sua perpetuação, que tenho de enfrentar o horror na sua crueza e perplexidade, e relatá-lo, narrá-lo, para vencê-lo pela razão. Fazer como o filósofo, ao sair da caverna e se defrontar com uma luz tão forte que primeiramente o cega; a mudez do espanto, como diz Arendt, é o único início para a filosofia, e este é traumático demais para ser relatado em palavras. O filósofo persiste, porém; ele é ávido de compreensão, seu deleite é paradoxal, surge do horror, como sua fala da mudez.

Márcio Seligmann-Silva trabalha com uma noção ampliada de testemunha, sabendo que o real é sempre traumático e que, logicamente, toda testemunha é testemunha de um martírio.

A experiência traumática é, para Freud, aquela que não poder ser totalmente assimilada enquanto ocorre. Os exemplos de eventos traumáticos são as batalhas e acidentes; o testemunho seria a narração não tanto desses fatos violentos, mas da resistência à compreensão dos mesmos.[...] “A incapacidade de simbolizar o choque – o acaso que surge com a face da morte e do inimaginável – determina a repetição a constante “posteridade”, ou seja, a volta *après-coup* da cena (SELIGMANN-SILVA, 1999, p.43).

Enfim, Brecht sabe que seu teatro tem quer ser “cerebral”, para vencer o trauma que é gerado pelo real.

Brecht nos surpreende para que possamos pôr em prática o ato essencialmente filosófico de perguntar. Em seu teatro encontra-se a essência do mundo grego: o diálogo na pólis e o espírito de interrogação nascido do *Thaumadzein*: a filosofia e a política. Blanchot diz que Brecht tem o *dom maldito* do teatro – ou seja, busca o exercício da “arte que não pode suportar o mundo tal como é”, e onde “o fracasso lhe parece mais honrado que um tal sucesso”; isso porque o que “há com Brecht é uma grande preocupação de estar com o mundo dos homens” (BLANCHOT, 1998, p.5).

Em “A Exceção e a Regra”, os atores nos dirigem uma advertência memorável: “Sob o cotidiano, descubra o inexplicável. Atrás da regra consagrada, distinga o absurdo. Desconfie do menor gesto, mesmo se ele for simples em aparência. Não aceite os costumes herdados, procure a necessidade que os criou. Rogamos-lhe vivamente, não diga: ‘É natural’ diante dos acontecimentos de cada dia. Numa época onde reina a confusão, onde o sangue corre, onde ordena-se a desordem, onde o arbitrário toma força da lei, onde a humanidade desumaniza-se... Não diga nunca: “É natural para que nada passe por imutável” (BRECHT *apud* BLANCHOT, 1998, p.8).

Cito Brecht aqui, em seu poema “Perguntas de um trabalhador que lê”, como exemplo de denúncia da história que soterrou os vencidos sob construções magníficas :

Quem construiu a Tebas de sete portas?
 Nos livros estão nomes de reis.
 Arrastaram eles os blocos de pedra?
 E a Babilônia várias vezes destruída –
 Quem a reconstruiu tantas vezes? Em que casas
 Da Lima dourada moravam os construtores?
 Para onde foram os pedreiros, na noite em que a muralha da China ficou
 pronta ?
 A grande Roma está cheia de arcos do triunfo.
 Quem os ergueu? Sobre quem
 Triunfaram os Césares? A decantada Bizâncio
 Tinha somente palácios para seus habitantes? Mesmo na lendária Atlântida
 Os que se afogavam gritavam por seus escravos
 Na noite em que o mar a tragou .

O jovem Alexandre conquistou a Índia.
 Sozinho?
 César bateu os gauleses.
 Não levava sequer um cozinheiro?
 Filipe de Espanha chorou quando sua Armada
 Naufragou. Ninguém mais chorou?
 Frederico II venceu a Guerra dos Sete Anos.
 Quem venceu além dele?

Cada página uma vitória.
 Quem cozinhava o banquete?
 A cada dez anos um grande homem.
 Quem pagava a conta?

Tantas histórias.
 Tantas questões (BRECHT, 1967, p.167).

Brecht ainda demonstra a preocupação de recuperar a verdade soterrada, particularmente num escrito sobre a “Astúcia de divulgar a verdade entre muitos”. Aí, denuncia veementemente os eufemismos da linguagem, que, na realidade, servem unicamente para encobrir a verdade. Para Brecht, “quem em nosso tempo diz ‘população’ em vez de ‘povo’ e diz ‘propriedade’ em vez de ‘terra’, já não dá apoio a muitas mentiras e tira das palavras sua mística podre.[...] a população de um território tem diversos interesses comuns e contrários. Eis uma verdade geralmente suprimida” (BRECHT, 1967, p. 27).

A denúncia de Brecht, porém, é mais afiada na passagem abaixo, na qual revela como os “rótulos” encobrem a verdade, e pior, impedem-nos de pensar, uma vez que a fórmula já vem dada:

Em governos que servem à exploração, o pensamento tem cotação baixa, como baixo é considerado tudo o que é útil aos oprimidos. Baixa é a eterna preocupação pela comida, baixo é recusar as honras prometidas pelos ‘defensores’ da pátria, duvidar do Führer, ter má vontade para com o trabalho que não sustenta o homem, revoltar-se contra a imposição de tomar atitudes sem sentido. Baixo é pensar. Os famintos são insultados como comilões; os que duvidam dos opressores são acusados de duvidar de suas próprias forças; os que reclamam por seu trabalho são chamados de vagabundos, etc. Sob tais governos, o ato de pensar, em geral, é considerado como baixo e suspeito (BRECHT, 1967, p.31).

Podemos dividir a produção de Brecht em dois momentos – um primeiro período caracterizado pelo estilo expressionista difuso com influências de idéias anarquistas, niilistas e destrutivas; e um segundo período caracterizado pelo estilo épico e didático voltado para as idéias de cunho racionalista. É importante ressaltar que o segundo período é a fase em que Brecht ataca com mais veemência o nazismo, em obras como *Terror e miséria no Terceiro Reich* (1935-1938) e *A ascensão resistível de Arturo Ui* (1941). Nesse período a obra de Brecht trata, de forma denunciadora, dos conflitos sociais entre o indivíduo e a ordem vigente. Podemos ainda destacar as peças: *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny* (1929), *A medida* (1930), *Aquele que diz sim e aquele que diz não* (1930), *A Santa Joana dos matadouros* (1930), *A alma boa de Se-Tsuan* (1943), *Mãe Coragem e seus filhos* (1914), *O Sr. Puntilla e seu criado Matti* (1940) e *O círculo do giz caucasiano* (1954).

Para Brecht, o teatro épico seria capaz de introduzir “uma transformação radical do teatro” (BRECHT, 1967, p.41). Essa transformação exigiria, no entanto, uma correspondente mudança radical da mentalidade em nosso tempo. A nova escola de dramaturgia, diz ele, deveria estabelecer o “teatro épico como o estilo teatral de nosso tempo” (BRECHT, 1967, p.41). Sua característica essencial é que ele “apela para a razão do espectador”; sua dificuldade, Brecht demarca, está em não se poder negar totalmente a emoção.

O teatro já tem o homem científico na sua platéia, mesmo que nada tenha feito para reconhecer esse fato. Porque o público geralmente pendura o cérebro na sala de entrada, junto com o casaco (BRECHT, 1967, p.41).

Cerebral. Litúrgico. Um ritual. O espectador e o ator não deveriam aproximar-se mas distanciarem-se um do outro. E cada um deveria distanciar-se de si próprio. De outra forma, o elemento de terror necessário para a tomada de consciência fica faltando (BRECHT, 1967, p.43).

“Quero dizer que se escolho ver Ricardo III, não quero me sentir Ricardo III, mas entender esse fenômeno em toda a sua estranheza e incompreensibilidade” (BRECHT, 1967, p.43).

Para Brecht a arte deve dirigir-se ao povo, porque só ele, vítima das injustiças do barbarismo da nossa sociedade, pode ser um aliado na luta política contra esta.

Segundo Flávio Kothe, Benjamin “aceitou a proposição, oriunda de Brecht, relativa à necessidade do que chamou de *plumpes Denken* (pensamento pesado), isto é, a necessidade de afirmar certas verdades básicas de um modo claro e simples, para que tivessem maior eficácia social” (KOTHE, 1976, p.100). Tal simplicidade do *plumpes Denken* é um momento dialético, diz Kothe, “por conseguinte, devia ser capaz de atravessar o véu da ideologia social,

mostrando claramente as causas daquilo que em outros autores aparecia apenas como reflexo mitológico ou fabuloso” (KOTHE, 1976, p.101). Enfim, Brecht tornou-se o modelo ideal de artista para Benjamin, que considera ser o teatro épico gestual – é o gesto que pode interromper num fluxo vivo, tornando mais dinâmicas todas as relações acima explicitadas; o gesto tem, portanto, “aderência imediata à vida”, além de ter “duas vantagens: um fim e um começo determinável”.

A função do texto é interromper a ação, e é essa interrupção associada à vivência de choque (*Schockerlebnis*) que define o teatro épico. Vale esclarecer que esse choque é “físico” e não moral; portanto, o teatro épico é gestual.

O choque, consequência também da interrupção, é uma noção tão privilegiada na estética benjaminiana que acaba tendo um papel essencial na definição não só do teatro épico como também na do cinema, uma vez que é neste último que se realiza tecnicamente a experiência do choque, auxiliada pela montagem.

“O efeito de retardamento da interrupção e o caráter episódico do emolduramento transformam o teatro gestual num teatro épico.” A consciência incessante, viva e produtiva desse teatro, diz Benjamin, quando afasta do espectador as condições em que vivemos, pois, são atacadas de fora, torna tal teatro “inequivocamente materialista”. Brecht, com seu teatro épico, “descobre as condições ao invés de reproduzi-las”.

Carla Milani Damião, no texto “sobre o significado de Épico na interpretação benjaminiana de Brecht”, observa que a noção de épico é posterior e derivada da noção de colagem e montagem na arte de vanguarda.

O que, contudo, é decisivo em ambas as definições é a idéia de rompimento com a organicidade da obra de arte tradicional. A incorporação de elementos estranhos ao meio plástico, à cena teatral ou à narrativa ocasionaria, por um lado, a “desmontagem” da obra tradicional que se compunha a partir da idéia de totalidade; e, por outro, comporia episódios que valem por si próprios, convidando o espectador e leitor a conectá-los por livre associação. O princípio de *colagem e montagem*, salvo as características particulares de cada um, teria por finalidade, no contexto da arte de vanguarda, ‘sabotar’ a inter-relação entre arte e público espectador ou leitor, instigando-o a uma nova compreensão ou mesmo a uma nova “percepção”, como dirá Benjamin (DAMIÃO, 1999, p.187).

Para tanto, ou seja, para que esse teatro épico, que se baseia em fatos históricos, seja crítico, é preciso que, além de ser gestual, seja dialético: nele “contrapõe-se logicamente uns aos outros seus diversos elementos (DAMIÃO, 1999, p.185). O teatro épico deve usar o recurso da literalização, que serve para “privar o palco de todo sensacionalismo temático” (DAMIÃO, 1999, p.184) do efeito distanciamento, à medida que este permite “distanciar-se

dos estereótipos históricos e psicológicos” (DAMIÃO, 1999, p.184), e sermos, dessa forma, espectadores aptos a explicar “as devastações sofridas por nossa sociedade”. Por fim, esse teatro deve ser didático: isso implica que “não se limita a transmitir conhecimentos, mas os produz” (DAMIÃO, 1999, p.187).

Segundo Carla Damião, a noção de épico “surge de maneira confusa; ora empregado para designar um certo tipo de teatro, ora um tipo de literatura ou concepção fílmica.¹⁵ O que se pode, até então, afirmar é que sua significação está intimamente ligada à questão do emprego de novos procedimentos por meio de recursos técnicos” (DAMIÃO, 1999, p.185). Resta esclarecer que esse teatro não é completamente privado de emoções, por ser “cerebral”, pois, diz Brecht, o próprio processo de conhecimento produz prazer:

O fato de que o homem pode ser conhecido de determinado modo engendra um sentimento de triunfo, e também o fato de que ele não pode ser conhecido inteiramente, nem definitivamente, mas é algo que não é facilmente esgotável, e contém em si muitas possibilidades (daí sua capacidade de desenvolvimento), é um conhecimento agradável. O fato de que ele é modificável por seu ambiente e de que pode modificar seu ambiente, isto é, agir sobre ele, gerando conseqüências – tudo isso provoca um sentimento de prazer. O mesmo não ocorre quando o homem é visto como algo de mecânico, substituível, incapaz de resistência, o que hoje acontece devido a certas condições sociais. O assombro, que devemos incluir na teoria aristotélica dos efeitos da tragédia, deve ser visto como uma capacidade que pode ser aprendida (BRECHT, 1967, p.89).

Enfim, diante de condições sociais que levam ao que Benjamin chama de auto-alienação, é preciso ainda, como é o caso, que esse teatro esteja situado no ponto mais alto da técnica. Assim o cinema e o rádio devem estar a serviço da humanidade, no sentido de torná-la resistente à sua própria auto-alienação, e não fazê-la, como diz Benjamin, se transformar “em espetáculo para si mesma. Sua auto-alienação atingiu o ponto que lhe permite viver sua própria destruição com um prazer estético de primeira ordem”. A isso Benjamin chama de estetização do político.

Ao captar essa mudança do teológico para o político que ocorre na arte, com o advento dos meios de produção técnicos, e corretamente se apropriar dessa técnica de um modo positivo, Brecht realiza o que Benjamin chama de politização da arte. O poema que se segue ilustra o processo:

¹⁵ Citado em nota de rodapé por Carla M. Damião: “Sobre o significado de épico na interpretação benjaminiana de Brecht”. Segundo Willet, a palavra épico vinha sendo empregada por Bronnem, entre 1922 e 1923, por Piscator e Alfons Paquet, em 1924, e por Brecht, por volta de 1926.

I

“ O inferno é uma cidade semelhante a Londres –
 Uma cidade, populosa e fumacenta;
 Com todos tipos de pessoas arruinadas
 E pouca ou nenhuma diversão
 E pouca justiça e ainda menos compaixão.

II

Lá existe um palácio e uma canalização
 Um tal de Cobbett e um tal de Castlereagh
 Toda sorte de corporações desonestas
 Com toda sorte de artificios contra
 Corporações menos corruptas que elas.

III

Lá há um..., que perdeu o juízo
 Ou o vendeu, não se sabe a quem
 Ela circula devagar como um fantasma curvado
 E embora quase tão sutil quanto a fraude
 Torna-se sempre mais rico e mais horrível.

IV

Lá existe uma chancelaria; um rei;
 Uma malta industrial; uma corja
 De ladrões, eleitos por si próprios
 Para representar ladrões parecidos;
 Um exército; e uma dívida pública.

V

Um esquema de papel-moeda
 Que simplesmente quer dizer:
 ‘Abelhas, guardai vossa cera – dai-nos o mel
 E no verão plantaremos flores
 Para o inverno.’

VI

Lá há grandes rumores de revolução
 E grandes perspectivas para o despotismo
 Soldados alemães – acampamentos – confusão
 Tumulto – loterias – fúria-fantasmagoria
 Gin – suicídio e metodismo.

VII

Impostos também sobre o vinho e pão
 E carne e cerveja e queijo e chá
 Com os quais são mantidos nossos patriotas,
 Que antes de cair na cama,
 Engolem dez vezes mais que todos os outros.

IX

Lá estão advogados, juizes velhos beberrões
 Meirinhos, chanceleres
 Bispos, grandes e pequenos vigaristas
 Versejadores, panfletistas, especuladores da Bolsa
 Homens com glórias guerreiras

X

Figuras cujo ofício é encostar-se às damas
 E flertar com elas, transfigurá-las e sorrir para elas
 Até que tudo o que é divino numa mulher

Se torne atroz, fútil, insinuante e desumano
Crucificado entre um sorriso e um choro.” (BENJAMIN, 1994, p.228-229).

Enfim, podemos dizer com isso, tomando as palavras de Arendt, que Brecht lutou para impedir que a “realização de grandes feitos e o dizer de grandes palavras não deixassem qualquer vestígio, qualquer produto que possa perdurar depois que passa o momento da ação e da palavra falada” (ARENDR, 1995, p.187). Isso, numa época em que sistemas de governo opressores, como as ditaduras, e mais precisamente, os sistemas totalitários tentaram destruir a dignidade humana e eliminar todo e qualquer indício da vida anterior do homem, ou seja, sua memória. É por isso que o nazismo lutou incessantemente pela estetização do político em contraposição à arte politizada.

Se os regimes totalitários conseguiram realizar o inferno na terra, destruindo a própria capacidade humana de pensar, a arte vem, ao contrário, preservar a vida na Terra, enquanto um sentido não biológico – manifesta na ação e no discurso – ; vem, por conseguinte, construir um lar na terra, onde a história que vivemos e encenamos possa sobreviver.

4. ESTETIZAÇÃO *VERSUS* POLITIZAÇÃO

4.1 A Estetização do Político *versus* a Politização da Arte

No texto sobre a reprodutibilidade técnica da obra de arte, Benjamin diz que é possível fazer alguns prognósticos sobre o modo de afetação das condições de produção sobre os setores da cultura. Tais prognósticos referem-se “às tendências evolutivas da arte nas atuais condições produtivas” (BENJAMIN, 1994, p.166). Benjamin não poderia deixar de se remeter a Marx e aos prognósticos que poderiam ser inferidos das relações fundamentais da produção capitalista, ou seja, seus prognósticos sobre a superestrutura – uma vez que esta “se modifica mais lentamente que a base econômica” – são tirados, das novas teses surgidas a partir da modificação da arte pelo avanço tecnológico, e demoraram mais de meio século para refletir-se em todos os setores da cultura. Essas teses, segundo Benjamin,

põem de lado numerosos conceitos tradicionais – como criatividade, gênio, validade eterna e estilo, forma e conteúdo – cuja aplicação incontrolada, e no momento dificilmente controlável, conduz à elaboração dos dados num sentido fascista (BENJAMIN, 1994, p.166).

Então, para Benjamin, somente levando-se em consideração a refuncionalização da arte é que podemos tê-la como um elemento eficaz no combate às ideologias dominantes e massificadoras.

Benjamin diz que, pela visibilidade da dialética dessas tendências na economia, não se deve ignorar o valor delas para o combate político. Portanto, a arte que reagiu a essa refuncionalização permitiu a autêntica expressão das massas dominadas, fazendo que, com isso, as relações de dominação fossem conservadas, ao invés de propiciar mudanças, sendo reflexo dessa dominação a exigência de mudanças por parte dessa massa. É dessa forma que Benjamin entende a busca na arte de sua função originária – a teologia; ou seja, Benjamin chama essa refuncionalização de teologia negativa: a arte que, depois do advento da reprodução técnica, mostra-se nostálgica do seu sentido vinculado ao ritual e quer voltar à sua função originária. Essa idéia, de que é negativo o fato de a arte não encarar sua nova e inevitável função, mostra-se clara na passagem abaixo, onde se esclarece que a técnica na sociedade antiga era “completamente intrincada” com o ritual, não representava nenhum abalo para tradição. Assim, o valor de culto da obra era mantido.

À medida que vai-se emancipando do ritual, porém, a técnica torna-se para nós uma “segunda natureza”. A arte põe-se a serviço do aprendizado do homem com a segunda natureza, tal como tivera que aprender antes com a primeira, a qual observou para extrair do seu procedimento leis (mecânicas)¹⁶ que possibilitaram a criação da segunda (a técnica). Esse aprendizado técnico, no entanto, dispensa valores eternos como o de unidade e durabilidade da obra feita para o culto, já que agora é preciso adaptar-se ao modo de reprodução técnica, e este não pode centrar-se no original.

A idéia é de que a arte, tornando-se atual e plural, coloca-se em relação íntima com as massas; a perda da aura implica um processo mais autônomo da arte, ou a “emancipação de sua existência parasitária” (BENJAMIN, 1994, p.171).

Os temas dessa arte eram o homem e seu meio, copiados segundo as exigências de uma sociedade cuja técnica se fundia inteiramente com o ritual. Essa sociedade é a antítese da nossa, cuja técnica é a mais emancipada que jamais existiu. Mas essa técnica emancipada se confronta com a sociedade moderna sob a forma de uma segunda natureza, não menos elementar que a sociedade primitiva, como provam as guerras e as crises econômicas. Diante dessa segunda natureza, que o homem inventou mas há muito não controla, somos obrigados a apreender, como outrora diante da primeira. Mais uma vez, a arte põe-se a serviço desse aprendizado. Isso se aplica, em primeira instância, ao cinema. O filme serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana. Fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das inervações humanas – é essa tarefa histórica cuja realização dá ao cinema o seu verdadeiro sentido (BENJAMIN, 1994, p.174).

A arte, ao recuar ao valor de culto, torna-se por assim dizer ineficaz para esse aprendizado, sem estar se tornando crítica diante do fato de sermos controlados pela técnica, ao contrário, ela se torna ingênua, uma vez que essa forma de *arte pura* rejeita toda função social, e, como diz Benjamin, “qualquer determinação objetiva”. Assim, seu lema, *Fiat ars, pereat mundus*, torna-se realizado com a instauração dos regimes fascistas, pois seu objetivo político – a dominação total – coincidia com a necessidade de se fazer arte para justificar a guerra. Esse elemento é imprescindível a um movimento onde a cooptação de grandes massas à sua base pois, segundo Benjamin, é a guerra que “permite dar objetivo” às massas. Que arte poderia justificar a guerra, a não ser aquela que, ao se distanciar da política, permitiu a

¹⁶ Em Kant, segundo Virgínia Araújo Figueiredo, a idéia de um modo mecânico de pensar a natureza é conforme as categorias ou princípios gerais do entendimento. Dessa forma, concebemos o todo como efeito de causas previamente dadas; porém, para percebermos as especificidades da natureza, teríamos de concebê-la por um modo técnico, que é indeterminado conceitualmente. Ou seja, aquele que vê na natureza não a sua regularidade, mas a irregularidade, o que nos suscitaria, segundo Kant, um prazer de conservação, pois senão estancaríamos com um escândalo, a cada estranhamento diante do específico, que nos exige uma resposta agora “livre, técnica, autônoma, ou reflexiva”.

humanidade “viver sua própria destruição com um prazer estético de primeira ordem” (BENJAMIN, 1994, p.196).

Cito Arendt a respeito da necessidade de grandes massas num governo totalitário: “Apenas onde há grandes massas supérfluas que podem ser sacrificadas sem resultados desastrosos de despovoamento é que se torna viável o governo totalitário, diferente do movimento totalitário”.¹⁷ Nesse caso, o governo totalitário deve ser preparado por um movimento que tenha como principal objetivo aglomerar tais massas por meio de vários mecanismos.

4.2 Estética da Guerra e a Arquitetura da Destruição

O projeto nazista tinha como objetivo, diz Peter Cohen, a pura idéia de dominação e a necessidade de estetização da vida. Daí que seus inimigos eram todos aqueles que ameaçavam seu sonho de harmonia, beleza e pureza da raça.

É sintomático que um artista frustrado, como Hitler, tenha usado de um sistema de governo totalitário para dar vazão às suas ambições artísticas; mas, de fato, a maioria dos membros do partido era composta por artistas: Goebbels era poeta e romancista; Rosenberg pintava e não perdeu jamais as ambições literárias; von Schirach, um dos maiores poetas do III Reich. Além disso, Hitler promoveu inúmeras exposições de arte, construiu museus e deu a Josef Goebbels liberdade para criar e organizar sete “câmaras de cultura”: artes plásticas, música, teatro, literatura, imprensa, rádio e cinema. Enquanto Hitler promovia e definia um ideal artístico a ser contemplado, por outro lado degradava a arte moderna, em especial a arte judaica e bolchevique.

Hitler foi realmente inspirado em suas idéias por Richard Wagner, incorporando dele o anti-semitismo; o culto ao legado nórdico e o mito do sangue puro; assimilando inclusive seu conceito de “artista-príncipe”, que acabou levando-o a recorrer a estratégias políticas com a finalidade de realizar tal conceito, que é a expressão máxima do ideal romântico introjetado por Hitler: unir vida e arte.

¹⁷ Para Arendt, “o termo massa só se aplica quando lidamos com pessoas que simplesmente, devido ao seu número, ou à sua indiferença, ou a mistura de ambos, não se podem integrar numa organização profissional ou sindicato de trabalhadores”. As massas precisam de um líder que as incorpore, que as represente; ao contrário, não passariam de um bando amorfo, pois são constituídas da “maioria de pessoas neutras e politicamente indiferentes que nunca se filiam a um partido e raramente exercem o poder de voto”.(ARENDDT, 1978, p.399)

Uma vez unidas (vida e arte), Hitler pôde “realizar suas fantasias infernais na terra” Refiro-me à Arendt, em o “Sistema Totalitário”, mesmo que tenhamos de admitir que ela mesma não tenha percebido que o massacre, tal como a autora concebe o nazismo, sórdido e mais injusto que se pode cometer contra seres humanos completamente inocentes, só pode ser tolerado, dirá Benjamin, porque essa fusão, vida e arte, permite a contemplação do holocausto com um prazer estético de primeira ordem.

A saúde, a pureza e a perfeição da raça ariana só seriam conquistadas se se eliminassem toda imperfeição e degeneração. Se a arte é expressão da saúde mental e biológica, só o povo doente e de espírito degradado poderia produzir um arte tão semelhante à sua miséria física e espiritual. Embelezar o mundo é, antes de tudo, limpá-lo e desinfetá-lo. Essa é a tese central do filme de Peter Cohen, um dos documentários mais elucidativos sobre o nazismo, como também é a idéia trabalhada por Adorno e Horkheimer.

Segundo os autores da Dialética do Esclarecimento, o argumento estético-asséptico explica o porquê de métodos como a câmara de gás, para eliminar, sem deixar detritos, todos os que anti-esteticamente ameaçavam os padrões arianos de beleza saneadora, digamos assim, ou seja: judeus, deficientes físicos e mentais, homossexuais e comunistas. Assim, na arte, o que foi considerado como degenerado, tudo aquilo que não representava o esplendor da raça alemã, em traços clássicos e apolíneos. Enfim, o que não se enquadrava aos critérios dos chefes nazistas foi definitivamente “condenado a uma suposta barbárie”, e esses artistas, em sua maioria judeus, perseguidos.

A armação de monumentais palcos para os comícios nazistas, os estandartes e todos os recursos da propaganda totalitária aproveitam muito dos critérios estéticos; não no sentido de só usarem esses critérios, mas a ponto, como diz Benjamin, de transformar a própria guerra num espetáculo. Esse é o ponto crucial da passagem de uma ideologia política de dominação, que se apropria de critérios estéticos, para o que chamamos da própria “Estetização da Política”.

Afinal, não é belo um espetáculo cheio de luzes, efeitos estrondosos e um cenário arquitetonicamente planejado onde se travam as batalhas? As lindas crianças de olhos azuis e cabelos louros que pretendiam salvar “o sangue germânico”, bem como afirma Rodrigo Duarte em um dos seus escritos “as campanhas de saneamento das habitações e dos locais de trabalho para o alarde halterofílico da forma humana nas grandes exposições de “arte alemã” demonstram essa noção estética associada a uma higienização e assepsia “embelezadora”

Hannah Arendt defende a tese de que o romantismo alemão fez crescer uma ilimitada idolatria da personalidade do indivíduo, o que influenciou os nazistas a criarem uma “grotesca

imitação de super-homem, com o destino “natural” de dominar o mundo” (ARENDDT, 1978, p.236).

Os nazis tinham a pretensão de controlar, de forma absoluta, a arte no estado totalitário e, conseqüentemente, de censurar a expressão e a liberdade do artista. Se, por um lado, aceitamos a idéia de que houve uma grande produção artística naquele período – levando-se em conta a influência do romantismo alemão, ou do classicismo, que segundo Arendt, fazia apologia ao “puro ariano” e ao super-homem, contendo toda a mística do herói germânico –, devemos observar, por outro lado, que essa “produção artística” acabou servindo a um propósito de dominação. Propósito que tende a negar a arte como produto do pensamento humano – Arendt diz que a arte é uma “reificação sem a qual nenhum pensamento pode tornar-se tangível” (ARENDDT, 1995, p.182), quanto tem também de negar a sua capacidade de preservar na memória o passado cultural do povo.

Encontramos novamente a idéia de uma tradição construída com base na destruição. A violência passou a ser imposta pela força persuasiva da essência da obra aurática e, como já dissemos, pela força da repetição. Essa tradição é aquela que Peter Osborne chama de vazia, não aquela capaz de construir sobre as ruínas, o novo, que só pode ser arrancado daqueles lugares onde se alojam os detritos do morto. Lembremos novamente do efeito da carne no corpo humano, como analisa o médico renascentista: a parte que não é boa deposita em “lugares especiais esperando o momento de devolvê-la ao exterior. Enquanto isso a parte boa fica guardada onde convém”. Por isso, a tradição é paradoxal: ela mantém o que é bom e o ruim juntos; separar ambos, pelo processo destrutivo de seus elementos, é a tarefa do crítico.

A lei da tradição, que introduzimos aqui, exige que uma obra ou um pensamento só tenham acesso a ela – à tradição – rompendo com os padrões tradicionais. Esses mesmos padrões decidem o que pode e não tem valor no domínio da tradição. Uma tradição que já tivesse estabelecido seus próprios padrões de uma vez por todas seria uma tradição que se teria resignado ao esquecimento. Iria submergir na indiferença, e só iria preencher a lacuna temporal anulando-se a si mesma e tornando-se assim uma preservação estéril (DÜTTMANN, 1997, p. 59).

É este exatamente o sentido da idéia arendtiana, que a arte nazi construiu uma tradição vazia, incapaz de guardar a memória. Desse modo, “o fascismo, tal como Benjamin parece entendê-lo, marca o *esquecimento* da tradição, ao passo que a revolução é a *memória* da tradição” (DÜTTMANN, 1997, p.61). Eduardo Subirats diz que “o ideal romântico de uma cultura artística foi superado pelo projeto industrial de uma civilização tecnológica”(SUBIRATS, 1988, p.15).

A arte moderna viria, então, neste contexto da técnica, ressuscitar “o conceito artístico de desenho do Renascimento e a perspectiva estética de uma cultura artística (romântica) é retomada primeiramente pelo expressionismo e depois pelas vanguardas modernas, como reação à perspectiva moderna de uma cultura tecnológica”.

Nesse contexto, a arte de Klee não pretende “ignorar o desenvolvimento técnico-científico da sociedade contemporânea”, mas renovar seu espírito, aproximando a arte dos valores sagrados – aos quais esteve presa em sua origem. A superação desse conflito – entre cultura histórica e civilização industrial – dá-se por um projeto de tecno-cultura, antecipado na arte pela estética futurista do maquinismo.

Segundo Eduardo Subirats, a racionalização tecno-funcional das formas artísticas pode ser distinguida por três princípios estéticos: “a morte da arte, a doutrina do funcionalismo e o postulado estilístico de uma forma racional”. O primeiro princípio foi proclamado pelo futurismo e adotado pelo dadaísmo. “No futurismo de um Marinetti ou de um Mendelsohn combinaram-se expressões de um fascínio pela violência da civilização industrial, com um obscuro entusiasmo por suas formas de poder” (SUBIRATS, 1988, p.19). O segundo concebe a arte como vocação lingüística e racionalizadora, enfim, como formalização, encerrando desde Modrian até o minimalismo e o racionalismo hermético de um Rossi. O terceiro subordina a formalização da linguagem a um rigor cientificista. Os artistas que buscaram realizar esse princípio nas suas obras são, por exemplo, Modrian, le Corbusier, Severini, Malevich, etc.

De acordo com Subirats, temos a própria realização de um espírito antiestético, o que define a arte como condição negativa. A leitura que Subirats faz da arte é frankfurtiana – mais precisamente benjaminiana – (espero poder dizer isso); e, portanto, ele vê a obra de arte moderna “desaturizada” pela reprodutibilidade técnica. Nossos princípios estéticos são “derivados, em geral, das mesmas leis técnicas de reprodução exigidas pelos grandes sistemas de comunicação” (SUBIRATS, 1988, p.23).

No ensaio sobre a “reprodutibilidade técnica da obra de arte”, Benjamin cita os futuristas, pela contestação destes de que a guerra é antiestética, e por que nos convocam a ter sempre em mente esses princípios de uma estética da guerra, para que eles “iluminem a luta por uma nova poesia e uma nova escultura” (BENJAMIN, 1994, p.196)!

Em seu manifesto sobre a guerra colonial da Etiópia, diz Marinetti:

Há vinte e sete anos, nós futuristas contestamos a afirmação de que a guerra é antiestética ...Por isso, dizemos: ... a guerra é bela, porque graças às máscaras de gás, aos megafones assustadores, aos lança-chamas e aos tanques, funda a supremacia do homem sobre a máquina subjugada. A guerra é bela, porque inaugura a metalização onírica do corpo humano. A guerra é bela, porque enriquece um prado florido com as orquídeas de fogo das metralhadoras. A guerra é bela, porque conjuga numa sinfonia os tiros de fuzil, os canhoneios, as pausas entre duas batalhas, os perfumes e os odores de decomposição. A guerra é bela, porque cria novas arquiteturas, como a dos grandes tanques, dos esquadrões aéreos em formação geométrica, das espirais de fumaça pairando sobre aldeias incendiadas, e muitas outras... Poetas e artistas do futurismo ... lembrai-vos desses princípios de uma estética da guerra, para que eles iluminem vossa luta por uma nova poesia e uma nova escultura (BENJAMIN, 1994, p.195-196)!

Assim, temos em Walter Benjamin a idéia de que a guerra, só ela, poderia dar objetivo aos movimentos de massas, pois nela se realiza a seleção natural: sobrevive o mais forte, a raça pura, o povo fortemente estruturado do ponto de vista bélico – não há o perigo de despovoamento –; há na guerra a luta pela sobrevivência de acordo com a lei de Darwin, que é a lei natural. A tecnologia seria o modo antinatural de lidar com as forças produtivas, pois, em vez do processo natural, que seria o equilíbrio entre natureza e sociedade, temos a devastação tanto de uma quanto da outra. Benjamin diz que a guerra mostra o quanto “a sociedade não estava suficientemente madura para fazer da técnica seu órgão, e que a técnica não estava suficientemente avançada para controlar as forças elementares da sociedade” (BENJAMIN, 1994, p.196).

Segundo Walter Benjamin, esse fenômeno de dominação estética é formulado não somente do ponto de vista político, mas também técnico; e este último é um processo novo, que veio se desenvolvendo na história “com intensidade crescente”, e se perpetua até hoje, sob a ameaça sombria de um outro totalitarismo, um totalitarismo tecnológico, de acordo com Adorno e Horkheimer.

4.3 Paul Klee: o anjo da História

Ao interpretar o quadro de Klee – o *Ángelus Novus* –, Benjamin parte, segundo Robert Alter, “de uma analogia entre duas maneiras diferentes de se absorver um texto, baseadas no contraste entre a era pré-tecnológica e a era tecnológica” (ALTER, 1992, p.95).

O que distinguiria o leitor da era tecnológica do leitor da era dos escribas seria a cultura copista dos últimos; pois, conforme Benjamin, “o texto transcrito governa a alma da pessoa”; outra forma de se aproximar do texto é lê-lo como intérprete. Assim, o *Ángelus Novus* é a

representação de “modernistas com o rosto voltado para trás, para a tradição, enquanto os ventos da história os empurram inexoravelmente para longe do Éden das origens”. E como o *Angelus Novus* de Klee, são Kafka, Scholem e Benjamin.

Robert Alter diz que “um fascínio pela simples noção de texto e pela idéia de que a textualidade” que encontramos nos três escritores – Kafka, Scholem e Benjamin – “e a grande atração pela imagem dos anjos”, acaba sendo um sintoma e expressão de sua “revolta com o projeto paterno de assimilação”. Os três pertenciam a famílias judias assimiladas e sentiam que o “mundo conceitual e espiritual da tradição judaica dava, ao mesmo tempo, um direcionamento específico à sua escrita, além de uma clareza especial à sua percepção da modernidade” (ALTER, 1992, p.14). Enfim, o que os aproxima é aquilo que buscam na figura do anjo, é aquele retorno às origens; e o que os manda de volta à sua tradição judaica é o “mundo desprezível e opressor da burguesia”.

A idéia de que “o impulso da lembrança, rápido como um raio, afasta-nos do nosso ponto de chegada, orientando-nos de volta para o ponto de partida” (ALTER, 1992, p.130), na opinião de Robert Alter,

determina todo o mundo conceitual de Benjamin, e está no fundo da leitura que faz de Kafka e de Proust, de sua visão de história e tradição, e de suas discussões sobre o narrador e sobre o declínio da aura, sendo por fim resumida, com uma clareza ideogramática, na meditação sobre o *Angelus Novus* de Klee. O que é singular na sua análise é que ele tenha associado essa idéia à escrita, ou melhor à transformação da vida em escrita, coisa que não está sequer insinuada enquanto imagem, ou enquanto tema, no texto de Kafka.(ALTER,1992 ,p.131).

Em 1921,Benjamin adquiriu o *Angelus Novus* de Paul Klee, uma pintura a óleo colorida com aquarela que tinha ficado pronta no ano anterior. De acordo com Scholem, Benjamin ficou com o quadro pelo resto da vida, como uma espécie de talismã espiritual e um foco de meditação. Depois de morrer, Benjamin deixou a pintura para seu amigo, e ela permaneceu na sala de estar de sua casa na rua Abarbanel, em Jerusalém, até 1989, quando a viúva de Scholem a doou para o museu de Israel (ALTER, 1992, p.147).

Não faltam referências ao anjo de Klee em suas cartas para Gershom Scholem, diz Alter. Ele é o anjo da história, estando afastado do “âmbito da revelação e das mensagens divinas” (ALTER, 1992, p.149).

Uma pintura de Klee intitulada *Angelus Novus* mostra um anjo que parece estar prestes a se afastar de alguma coisa que encara fixamente. Seus olhos estão arregalados, sua boca está aberta, suas asas estendidas. O anjo da história deve ter o mesmo aspecto. O seu rosto está voltado para o passado. Onde percebemos um desencadear de acontecimentos, ele vê apenas uma única catástrofe, que não pára de acumular destroços sobre destroços, e depois atira a seus pés. O anjo gostaria de ficar, despertar os mortos, e reconstruir o que foi destruído. Mas uma tempestade sopra do Paraíso; o vento bate em suas asas com tamanha violência, que o anjo não

consegue mais fechá-las. Essa tempestade o empurra inexoravelmente em direção ao futuro, para o qual as suas costas estão voltadas, enquanto a pilha de destroços sobe até o céu. Essa tempestade é o que chamamos de progresso (BENJAMIN, 1994, p.226).

Rouanet interpreta esse anjo analogamente ao melancólico, uma vez que “mergulha tão fundo na substância da história” a ponto de não deixar de captar “sua natureza de ruína”. Ele é, nesse caso, o solidário dos vencidos, é “memória da injustiça” (ROUANET, 1991,p.28), e, ao mesmo tempo, “o lugar de uma luta” (ROUANET, 1991, p.28).

Hannah Arendt vê nele o *flâneur* que,

com o *gestus* do vagarear a esmo, volta suas costas à multidão mesmo quando é por ela impelido e varrido, da mesma forma o ‘anjo da história’, que não olha senão para o aumento de ruínas do passado, é empurrado de costas para o futuro pela tempestade do progresso (ARENDR, 1987, p.143).

A verdadeira paixão do colecionador são os objetos, e é esta a paixão de Benjamin pelo anjo da história, pois as coisas são os vestígios, os traços de um passado esquecido, são aquilo que nos promove o acesso a uma memória involuntária. Por elas, por meio da lembrança que as coisas suscitam, podemos construir o futuro. As coisas sobre as quais o anjo lança seu olhar são a ruína e a premonição de um futuro decadente, pois a precipitação do homem no caos, na desordem do mundo em que vivemos, foi construída com os escombros do passado. Por isso o anjo da história olha para trás, por saber que se o passado

desaparecer qual fogo-fátuo [...] “parece não haver nenhuma continuidade consciente no tempo, e portanto, humanamente falando, nem passado nem futuro, mas tão-somente a sempiterna mudança do mundo e o ciclo biológico das criaturas que nele vivem (ARENDR, 1992, p.30-31).

Assim, no presente, estão contidos o passado e o futuro: sua matéria decomposta, as ruínas do passado, revela a essência do mundo passado e permite a visão do futuro.

Paul Klee's painting
Angelus Novus



The painting was bought by Walter Benjamin in 1921 and remained one of his most prized possessions.

4. CONCLUSÃO

Reflexões a respeito de arte e política em Walter Benjamin

A presente dissertação investiga as idéias de Walter Benjamin sobre a arte e a política. Para tanto nos esforçamos para pensar num possível percurso que o filósofo tenha seguido ao construir os novos conceitos de uma teoria estética que seria, segundo o próprio Benjamin sugere, distintos dos outros por “não serem de modo algum apropriáveis pelo fascismo, em compensação podem ser utilizados para a formulação de exigências revolucionárias na política artística”. Benjamin encara a nova tarefa da arte desta forma: depois do advento da reprodutibilidade técnica da obra, as profundas transformações que ela sofreu em consequência dessas mudanças, implicariam uma condição, se não paradoxal, pelo menos ambígua da arte moderna. Se Benjamin reconhece o quanto é lamentável para a arte sofrer a perda da aura, ele admite que tal melancolia é compensada pela nova condição da arte reprodutível em sua existência¹⁸ que é a capacidade de aguçar nossa percepção para captar, diz ele, o “semelhante no mundo”. Em outras palavras, esta arte torna-se crítica ao ampliar o “espectro de uma percepção sensível normal” (BENJAMIN, 1994, p.189-190).

E ainda:

Generalizando, podemos dizer que a técnica de reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido.[...] E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido (BENJAMIN, 1994, p.168-169).

Com isso, temos uma arte mais autônoma, livre de “sua existência parasitária”, que é para o autor justamente o vínculo ao ritual, ao sagrado. É sobretudo isso que fecha a obra, que aprisiona um único significado a uma forma determinada. Com seu único e originário sentido, essa obra se volta para valores eternos e imutáveis, ela prende-se à tradição, de modo a ser posta num lugar específico e limitado para ser usufruída com respeito e admiração, ou seja, é objeto de contemplação. Por ser sagrada, a obra que Benjamin chama aurática prende o espectador na teia da tradição tomada em seu aspecto nocivo: autoritária. Ao contrário, a obra na era da reprodutibilidade técnica se caracterizaria, conseqüentemente pela multiplicidade de sentidos e significações que a envolvem, por possuir um conteúdo indeterminável pela forma

¹⁸ Benjamin diz que “em sua essência, a obra de arte sempre foi reprodutível.[...] Em contraste, a reprodução técnica da obra de arte representa um processo novo, que vem se desenvolvendo na história intermitentemente através de saltos separados por longos intervalos mas com intensidade crescente” (BENJAMIN, 1994, p.166). É mais à frente: “Mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está sempre ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra: É nessa existência única, e somente nela, que se desdobra a história da obra” (idem, p.167).

e, o mais fundamental, atualizável a cada momento. A atualização e a pluralização *versus* o distanciamento e a singularidade da obra aurática garantem à obra que possui as primeiras características poder interagir com o mundo no qual ela é recebida, ou ainda, que possa “constituir a renovação da humanidade” (BENJAMIN, 1994, p.167).

Haveria, pois, um aspecto positivo da arte tecnicamente reproduzível, ao qual corresponderia a idéia de ‘arte engajada’. O fenômeno da “politização da arte” diz respeito aos novos valores surgidos na arte a partir da reprodução técnica; seu pólo oposto é o fenômeno da “estetização da política”.

E talvez o modo de se compreender a relação entre esses dois conceitos, indica Klaus Garber, seja a dialética; isso significa que a representação dos conceitos opostos não deve se reduzir apenas à observação e ao nivelamento das diferenças,

mas devem ser circunscritos como pólos de uma totalidade dialética. Portanto, toda tentativa de esconder, de mascarar esta dialética – cuja manifestação mais conhecida e controvertida é a da teologia messiânica e do materialismo histórico – e de dissolvê-la a favor de um dos pólos, desvia-se necessariamente e a *priori* da lei formal da produção benjaminiana (GARBER, 1992, p.14).

Temos, então, uma teoria estética que não lida com valores opostos simplesmente. Por exemplo: clássico *versus* romântico, pois “fala da especificação e diferenciação formal, em permanente progresso dos conteúdos artísticos e de sua simultânea retratação e abrogação neste único meio da arte” (GARBER, 1992, p.14), e em seguida:

o conteúdo de experiência histórica submerso nas imagens só se desenvolve na vida destas imagens – ou seja, após o que vimos, apenas se desenvolve na medida em que, impregna integralmente a obra toda, com a qual ela se transforma permanentemente (GARBER, 1992, p.16).

O comentador ainda aponta para uma última questão, que tentamos não ignorar sobre uma espécie de teoria da recepção benjaminiana. A recepção seria “não apenas uma reconstituição do pensamento, mas também uma ponte reflexiva por sobre o abismo que necessariamente resta na escrita, entre uma frase e a seguinte, como lei formal, implícita a toda a manifestação feita através da linguagem” (GARBER, 1992, p.14).

Por certo, estas questões se articulam de modo direto com a concepção de história em Benjamin. Cito mais uma vez o mesmo comentador ao lembrar de uma resposta que Benjamin dá a Horkheimer ao ouvi-lo dizer que os acontecimentos históricos estão encerrados: “O corretivo para tais pensamentos está na reflexão de que a história não é apenas uma ciência, mas é também, em grau não menor, uma forma de lembrança”. “Aquilo que foi ‘verificado’

pela ciência pode ser modificado pela lembrança. A lembrança pode transformar o não-encerrado (a felicidade) em encerrado e o encerrado (o sofrimento) em não-encerrado” (GARBER, 1992, p.17).

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como de fato foi”. Significa, sim apropriar-se de uma reminiscência, tal como esta relampeja no momento de um perigo. Cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento de um perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso. O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento. Em cada época, é preciso arrancar a tradição do conformismo, que quer apoderar-se dela. Pois o Messias não vem apenas como Salvador; ele vem também como o vencedor do Anticristo. O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer. (BENJAMIN, 1994, p.224-225).

Benjamin propõe que seja feita uma arqueologia para se recuperar na história a voz dos emudecidos, vencidos, excluídos e violentados. Só esse caminho transformaria a história e, portanto, a concepção moderna de arte será tanto mais política quanto mais usar de ‘mecanismos’ para resgatar esses ‘esquecimentos’ na história. A tarefa do historiador seria, pois, ‘ressuscitar os mortos’. Dessa forma, aponta Olgária Matos que, para ele se tornar revolucionário, teria que atualizar a tradição, o que requer, segundo Márcio Seligmann, “uma potenciação do procedimento alegórico”. Porque em Benjamin o processo que recuperaria a história soterrada, aquilo que permitira os mortos falarem, não seria outra coisa senão um juízo aniquilador, que Benjamin entende como a crítica. É nesse sentido que diz ser a crítica a mortificação da obra de arte, pois seu objetivo é afirmá-la enquanto ruína.

Com isso temos no historiador a figura de um herói, um lutador; ele salva o passado do esquecimento, e sofre com isso; o perigo que enfrenta é os vivos vencerem os mortos; seu esforço é, portanto, enorme: ressuscitar os mortos. Benjamin expressa essa necessidade última e originária da seguinte maneira, dizendo que as coisas espirituais não podem perder a força e ser esquecidas em meio à luta “pelas coisas brutas e materiais”. As coisas espirituais, diz ele,

se manifestam nessa luta sob a forma da confiança, da coragem, do humor, da astúcia, da firmeza, e agem de longe, do fundo dos tempos. Elas questionarão sempre cada vitória dos dominadores. Assim, como as flores dirigem sua corola para o sol, o passado, graças a um misterioso heliotropismo, tenta dirigir-se para o sol que se levanta no céu da história. O materialismo histórico deve ficar atento a essa transformação, a mais imperceptível de todas (BENJAMIN, 1994, p.224).

A idéia da modernidade configura-se no pensamento de Benjamin como o palco da alegoria, o cenário da ruína e da destruição, e é, portanto, aonde surge a consciência de

significação do mundo e do homem, de maneira mais aguda e desesperadora. A humanidade, porém, não só padece da morte da história, mas, acima de tudo, da natureza.

Benjamin escreve na Rua de Mão-Única a seguinte frase:

Parece vir até nós, dos costumes mais antigos dos povos, como uma advertência, de que devemos cuidar de não cometer o gesto da cobiça ao aceitarmos tudo aquilo que recebemos com tal riqueza da Natureza. Porque não temos a capacidade de dar algo de próprio à Mãe-Terra. Por isso é de bom alvitre mostrarmos respeito ao recebermos, devolvendo a ela uma parte de tudo aquilo que desde sempre recebemos, antes de apossarmos-nos do que é nosso (BENJAMIN *apud* GARBER, 1992, p.16).

Olgária Matos diz que a “natureza não era muda mas emudeceu”; e com ela a humanidade também emudeceu. O provável motivo da lástima da natureza para com o que a humanidade produz, ou o ‘motivo dela exalar uma tristeza sem fim’, é talvez porque, com o alto desenvolvimento da técnica, a humanidade não cumpriu a sua promessa de elevar os homens ao esclarecimento, mas, em vez disso, condenou-os à barbárie; ou o que seria o mesmo de dizer: “reduziram-se à passividade, fonte do silêncio e da mudez”.

Enfim, em detrimento de toda coragem do historiador, há sempre a lástima, como assinala Olgária Matos: lástima pela humanidade emudecida. Retomemos Kafka na parábola citada por Arendt, ali o maior inimigo é o próprio sujeito¹⁹ ou, nas palavras de Olgária Matos, é a *acedia*, que nasce da “preguiça do coração”. Isso implica que o sujeito é justamente o culpado por sua preguiça, é responsável pela intangibilidade do *Aufklärung*. Se a face apresentada da história foi sempre as páginas de vitórias dos dominantes, a isto se deve não a força extrema destes, mas ao fato de que os dominados não foram corajosos o bastante para transpor a lacuna entre o passado e o futuro. Devemos atribuir seu fracasso exatamente à luta para ressuscitar os mortos, que não empreenderam, por exigir um esforço descomunal, que é o esforço de dar voz aos mortos, aos excluídos ou dominados, que tem algo a dizer fundamental ao processo humanizatório. Enfim, combater a covardia com o ato de fazer uso público da razão, como queria Kant.

Tentando, por conseguinte, dar conta dessa lógica que encerra a reformulação da natureza em história, acarretando emudecimento para ambos, propomos pensar a teoria estética benjaminiana como uma função nova na arte capaz de suscitar a reflexão sobre a realidade, a partir de imagens dialéticas. Ao nos fazer confrontar com imagens sempre sujeitas a transformações, efêmeras e caducas, a técnica nos dispõe constantemente a atuar e reagir com mais presteza às situações que abalam ou chocam nossos sentidos.

¹⁹ Ver na página 61 da dissertação a parábola de Kafka citada por Arendt em “Entre o Passado e o Futuro”: “Pois não há ali apenas dois adversários, mas também ele mesmo, e quem sabe de suas intenções?”

Os dois capítulos centrais deste texto apresentam os conceitos constituídos pela oposição dos pólos: “estetização do político” e “politização da arte”. Indo contra o primeiro e ao que na teoria estética clássica tende a afirmar esta idéia, Benjamin constrói sua teoria estética sobre a arte, incorporando os elementos da era tecnológica, que favorecem a apresentação de situações sempre livres e novas ao espectador. E ainda, ao contrário do que faz a “estetização do político”, que, facilitando a apropriação de valores tradicionais, favorece a história dos dominantes, a “politização da arte” viria na contracorrente, tentando dissolver aqueles critérios mais rígidos, tornando a arte mais resistente à apropriação ideológica e, além disso, incentivando mesmo o processo de esclarecimento.

O primeiro capítulo refere-se à compreensão da idéia de “estetizar o político”, que foi o modo como Benjamin compreendeu o projeto nazista. A razão mais viável para entender o que levou o autor a rejeitar os valores tradicionais, é observar que ele os via assumirem facilmente a forma de conceitos cristalizados, no sentido de fechados em suas significações. São eles os conceitos de gênio, talento, validade eterna e estilo, forma e conteúdo, típicos não apenas da arte “clássica”, como também da arte “romântica”, uma vez que não podemos tratá-las como simples oposições, pois as designações tradicionais de “clássico” e “romântico” adquirem em Benjamin uma certa flexibilidade.

Assim, o lema *Art pour l'art* é compreendido de modo negativo pelo autor, justamente por sua recusa de inserção no processo de desenvolvimento tecnológico, o movimento de deslocamento da realidade por esse tipo de arte, que se procurava fazer expressão pura do absoluto, não só vira às costas à realidade política, mas acaba sendo fuga de qualquer realidade.

Ainda que não se tenha o direito de reduzir todo o romantismo a uma mera forma de auto-alienação, uma boa parte dele pode ser assim considerada, já que se enquadra com bastante perfeição àquelas características já citadas, isto é: ela é aurática, simbólica e, além disso, faz uso daqueles mesmos conceitos antigos e ultrapassados.

A aura, diz Benjamin, é “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho”.

Outro sentido da imagem romântica, segundo Jeanne-Marie Gagnebin, o mais geral e mais amplo, “vai revelar-se na beleza do símbolo”. A operação simbólica, continua a autora, busca na fusão de significante com significado, ser “a idéia mesma, tornada sensível, corpórea”. À medida em que o símbolo se apresenta como uma totalidade momentânea, ele

remete “à harmonia orgânica da natureza”, funde-se por conseguinte Natureza e Cultura, ou seja, o espiritual na arte confunde-se com o sensível; orgânico e inorgânico permanecem unidos. Com isso, o símbolo permite que o mito persista, uma vez é capaz de materializar uma idéia distante.

Benjamin rejeita a arte ligada ao símbolo e à reflexão, por causa, como foi dito, de cristalizar conceitos; o principal risco da cristalização, que para ele significava uma “elaboração de dados no sentido fascista”, consistiria numa relação empobrecedora da tradição. A força da repetição nessa tradição de destruição, como assinala Peter Osborne, impediria a formação de entidades livres e autônomas. Juntamente com essa obra e seus valores rejeita-se um sistema cuja meta é conservar a tradição em meio à própria destruição que a protege e a ameaça.

Essa tradição a que nos referimos é extremamente nociva, pois instaura a violência através de um elemento autoritário presente em toda repetição. Essa tradição aparece como a dimensão ideológica da história. Em outras palavras, a arte presa aos valores tradicionais facilita a justificação ideológica da dominação. Isso significa que, numa sociedade de classes, a arte tradicional se posiciona ao lado da classe dominante, fornecendo à última os elementos necessários para ela tornar predominante o seu ponto de vista, isto é, a perspectiva através da qual a história será contada. Numa palavra, a arte se torna ideologia.

Tal tradição se mantém pela força persuasiva de um juízo aniquilador da nossa razão, porque é um juízo sobre o supra-sensível, que encontra em nossa capacidade moral um modo de aprazer mesmo diante da expectativa de nossa própria ruína. Somente à custa de um obscurecimento da fronteira entre o real e o ideal, de um mergulho no supra-sensível, se pode pensar naquela adesão à violência e ao poder, ocorrida durante o nazismo. A estetização, como designa Peter Osborne, só pode ser entendida como uma “auto-sacralização” se ela tiver sido precedida por uma operação que consiste, afinal, na substituição do real pelo ideal.

Diametralmente oposta ao pólo “estetização da política”, está a idéia de “politização da arte”, que foi despertada em Benjamin a partir de sua própria reflexão sobre a reprodução técnica da obra de arte e que consiste na refuncionalização da obra. Esse processo resulta, por sua vez de uma autonomização e de um desvencilhamento do ritual. Pela primeira vez livre, não mais presa ao sagrado, a arte pode assumir, o que era antes impossível, sua essência crítica e, principalmente, tornar-se independente. Tal essência crítica Benjamin foi “buscar nas leis usuais da associação empírica” próprias de um juízo estético reflexivo.

Imediatamente imersa nas formas sensíveis, a arte passa a captar “o semelhante no mundo”, sem sofrer a persuasão de nenhum espectro ou ilusão fantasmagórica.

A obra que deixou de ser aurática quando se tornou reproduzível, porque perdeu sua existência única e singular, bem como os vestígios da tradição impressos nela, como rachaduras, marcas, fendas, descoramento das cores em uma tela, por exemplo. Em contrapartida, torna-se perfeita pelos instrumentos técnicos, atualizável e acessível ao espectador em várias circunstâncias, como ocorre na reprodução técnica da música, que nos permite ouvi-la em casa ou no carro, sem termos mais que nos conformar tão-somente com uma execução única de um concerto. Desse modo, ela se insere na vida política à medida que se aproxima das determinações objetivas. Benjamin diz: “quando o critério da autenticidade deixa de aplicar-se à produção artística, toda a sua função social da arte se transforma.”

Por fim, concluímos que tentar ver a história como um amontoado de ruínas em direção ao progresso – imagem que Benjamin concebe do *Anjo da História* – permitiria a realização do projeto de modernidade, que para ele ainda não aconteceu na sua essência. Cito Rouanet: “a tarefa política é acelerar o envelhecimento da modernidade empírica, para abrir espaço à modernidade normativa, com sua razão dialética, sua ciência libertadora e sua liberdade concreta.”

Há, contudo, alguns autores, como Lacoue-Labarthe, que não concordariam com a importância que concedemos àquele par de conceitos, por pensar que, na prática, essa oposição não se sustenta, pois, acaba tornando ingênuo o lema da “arte engajada” para opor-se à estetização da política, uma vez que o fascismo e o nazismo podem ser tomados como politizações da arte.

A crítica de Phillippe Lacoue-Labarthe recaí sobre a insuficiência do lema politização da arte, ao contrapor a arte que, ao rejeitar a sua nova função na esfera política, retorna à sua origem teológica, apesar de que, segundo ele, Benjamin percebera *in extremis* que “a famosa politização da arte deixa encerrar sobre si a lógica da politização total”.

E, segundo Peter Osborne, a conclusão de “a obra de arte” em que Benjamin se refere à politização da obra de arte como uma resposta ao comunismo, enquanto estetização da política, é inadequada. Para Osborne,

numa interpretação mais restrita, mesmo uma “arte” politizada será demasiado estreita em sua forma institucional e em sua dinâmica social para combater uma política estetizada. Por outro lado, numa leitura mais livre, a idéia de uma arte politizada começa por não ser capaz de distinguir o comunismo do fascismo, já que o fascismo é ele próprio uma “politização da arte” no sentido de um uso político particular da estética, oposto em sua orientação, mas ainda assim similar na forma, ao projeto de pôr o surrealismo “a Serviço da Revolução” (OSBORNE, 1997, p.107).

Tais questões, ainda que pareçam insípidas no pensamento de Benjamin – e Peter Osborne admite que os paralelos (estetização da política e politização da arte), mesmo não sendo “objeto explícito de seu pensamento”, perturbaram visivelmente o autor, são, na verdade, questões instigantes, que não devem ser ignoradas pelo leitor de Benjamin.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1 Obras de Benjamin

BENJAMIN, Walter. *Discursos interrompidos I*. Madrid: Taurus, 1982.

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

BENJAMIN, W.; SCHOLEM, Gershom. *Correspondência: 1933-1940*. São Paulo: Perspectiva, 1993. 367p.

BENJAMIN, W. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. 2.ed. São Paulo: Iluminuras, 1993. 146p.

_____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.v.3.(Obras escolhidas)

_____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.v.1 (Obras escolhidas).

_____. *Rua de mão única*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995. v.2

Outras Obras

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

_____. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 1998. 285p.

ALTER, Robert. *Anjos necessários: tradição e modernidade em Kafka, Benjamin e Scholem*. Tradução de André Cardoso. Rio de Janeiro: Imago, 1992. 168p.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARENDDT, Hannah. *A condição humana*. 7.ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1995.

_____. *Entre o passado e o futuro*. Tradução de Mauro W. Barbosa de Almeida. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1992. 348p.

_____. *A dignidade da política*. Rio de Janeiro: Relumê-Dumará, 1993.

_____. *Homens em tempos sombrios*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. 249p.

_____. *Origens do totalitarismo*. Tradução de Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. 562p.

_____. *O sistema totalitário*. Lisboa: Dom Quixote, 1978.

BRECHT, Bertold. *Poemas – 1915-1956*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1967.

_____. *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

Cadernos de Filosofia Alemã. São Paulo: USP: nov.1997.Semestral.

CHAUI, Marilena. *Convite à Filosofia*. São Paulo: Ática, 1995

CAYGILL, Howard. *Dicionário Kant*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000. 353p.

DUARTE, Rodrigo A. P. Notas sobre a modernidade e sujeito na dialética do esclarecimento. *Kriterion*. Belo Horizonte, n. 88, p.34-49, ago./dez. 1993.

_____. A estética da dominação segundo Peter Conhen. *Jornal do Psicólogo*, Belo Horizonte, ano 12, p.7, jun./jul. 1995.

DÜTTMANN, Alexander García. Tradição e destruição: a política de Walter Benjamin. In: OSBORNE, Peter; BENJAMIN, Andrew (Orgs.) *A filosofia de Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997. p.47-71.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Universidade de Campinas, 1994.

_____. *Walter Benjamin*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

_____. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. 192p.

GARBER, Klaus. Por que os herdeiros de Walter Benjamin ficaram ricos com o espólio? Dossiê Walter Benjamin, *Revista USP*, São Paulo, n.15 ,p.11-17, set./out./nov.,1992.

GASCHÉ, Rodolphe. Digressões objetivas:sobre alguns temas kantianos em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: OSBORNE, Peter; BENJAMIN, Andrew. *A filosofia de Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997. p.193-214.

HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. São Paulo: Mestre Jou, 1972.

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

_____. *Duas introduções à crítica do juízo*. TERRA, Ricardo Ribeiro(Org.)São Paulo:Iluminuras, 1995. 132p.

KONDER, Leandro. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. 2 ed. Rio de Janeiro: Campus, 1989.

KOTHE, Flávio René. *Ensaio/ Benjamin e Adorno: confrontos*. São Paulo:Ática, 1978.

_____. *Para ler Benjamin*. Rio de Janeiro: Francisco Alves,1976. 128p.

KOCH, Gertrud. O cosmo em filme: sobre o conceito de espaço no ensaio“A obra de arte” de Walter Benjamin. In: OSBORNE, Peter; BENJAMIN, Andrew. (Orgs.) *A filosofia de Walter Benjamin*. Rio de Janeiro, Zahar, 1997. p.215-224.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. *Le mythe nazi*. Éditions de L’aube, 1991.

MARCUSE, Hebert. *A dimensão estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1977

_____. *Contra-revolução e revolta*. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

MATOS, Olgária C. F. *O iluminismo visionário: Benjamin leitor de Descartes a Kant*. São Paulo: Brasiliense; 1993. 184p.

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

OSBORNE, Peter. Vitórias de pequena escala, derrotas de grande escala: a política do tempo de Walter Benjamin. In: OSBORNE, Peter; BENJAMIN, Andrew. (Orgs.) *A filosofia de Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997, p.72-121.

PARACELSO, Philippus Teopharastus Hohenheim. *Opera omnia*. São Paulo: Editora Três, 1973.

ROUANET, Sérgio Paulo. *Édipo e o anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991. 174p.

SCHOLEM, Gershom. *O GOLEM, BENJAMIN, BUBER e outros justos: judaica I*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1999.

_____. *Ler o livro do mundo Walter Benjamin: romantismo e crítica literária*. São Paulo: Iluminuras. 1999.

_____. A literatura do trauma. *CULT--Revista Brasileira de Literatura*, São Paulo, ano II, n.23, p.43, jun. 1999.

SUBIRATS, Eduardo. *A flor e o cristal: ensaios sobre arte e arquitetura modernas*. São Paulo: Nobel, 1988.