



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA**

ALLYSON JULLYAN DOS S. NASCIMENTO

**A POLITIZAÇÃO DA ARTE E A ESTETIZAÇÃO DA POLÍTICA
EM WALTER BENJAMIN**

**TERESINA
2022**

**A POLITIZAÇÃO DA ARTE E A ESTETIZAÇÃO DA POLÍTICA
EM WALTER BENJAMIN**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Piauí, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de mestre em Filosofia.

Área de concentração: Linha de Pesquisa Linguagem Conhecimento e Mundo

Orientador(a): Prof. Dr. Gustavo Silvano Batista



**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA**

Campus Universitário Ministro Petrônio Portela – Bairro Ininga
CEP 64.049-550 – Teresina - PI Fone/Fax: (86) 3237-1134

**ATA Nº 01/2022
ATA DA SESSÃO DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM FILOSOFIA
REALIZADA EM 05/04/2022**

Aos cinco dias do mês de abril de 2022, às 14h:30min, por videoconferência, via plataforma Google meet, reuniu-se em sessão pública a Banca examinadora da Dissertação de Mestrado intitulada "**A POLITIZAÇÃO DA ARTE E A ESTETIZAÇÃO DA POLÍTICA EM WALTER BENJAMIN**", de ALLYSON JULLYAN DOS SANTOS NASCIMENTO, candidato ao título de MESTRE EM FILOSOFIA. A Banca examinadora foi constituída pelos Professores Doutores: **Gustavo Silvano Batista (Presidente)**, **Heraldo Aparecido Silva (Examinador Interno do Programa)** e **Marcelo de Mello Rangel (Examinador Externo ao Programa)**. A sessão foi aberta pelo Senhor Presidente, que deu início aos trabalhos convidando o candidato a fazer breve exposição sobre a Dissertação em julgamento, concedendo-lhe para isto o tempo máximo de quinze minutos. Findada a exposição, o Presidente passou a palavra aos membros da Banca Examinadora, esclarecendo que cada um dispunha de até trinta minutos para a arguição e o Candidato do mesmo tempo para respectivas respostas. A arguição foi iniciada pelo Professor Dr. Marcelo de Mello Rangel, seguindo-se a este a Professor Dr. Heraldo Aparecido Silva e, finalizando, o Professor Dr. Gustavo Silvano Batista, orientador da Dissertação. O mestrando respondeu a todos os questionamentos. A seguir, a Banca Examinadora pediu aos presentes que se retirassem da sala virtual para que a Banca analisasse e decidisse sobre a Dissertação apresentada. Em seguida, os examinadores deram conhecimento do julgamento para o público presente. O Senhor Presidente comunicou que a Banca Examinadora considerou a dissertação APROVADA. A banca ressalta a qualidade e a atualidade do trabalho, bem como a exposição e a defesa do candidato, sugerindo a continuidade dos estudos em nível de doutorado. O Presidente congratulou-se com o Candidato, agradeceu a presença de todos e encerrou a sessão às 17h 52 min. E para constar, foi lavrada a presente ata que, lida e aprovada, foi assinada por todos os membros da Banca Examinadora.

Teresina, 05 de abril de 2022

Prof. Dr. Gustavo Silvano Batista (UFPI/PPGFIL)
Orientador

Prof. Dr. Marcelo de Mello Rangel (UFOP)
Examinador Externo ao Programa

Prof. Dr. Heraldo Aparecido Silva (UFPI/PPGFIL)
Examinador Interno do Programa

RESUMO

O presente trabalho visa fazer um debate sobre o papel das artes frente ao crescente avanço da técnica, sobretudo das técnicas de reprodução, como o avanço desses meios atingiu diretamente as aspirações artísticas, como as modificou e como interferiu numa práxis hermenêutica epistemológica de um agir humano. Em nosso estudo, abordamos didaticamente como Walter Benjamin, filósofo, por meio d'*A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*, mapeou esse movimento de mudança no campo das artes. Nesse estudo, abordamos em três capítulos os pontos em que nossa pesquisa nos permitiu dar uma maior clareza a nossa temática exposta. Vale lembrar que a filosofia no século XX foi um dos saberes mais patenteados pelas principais figuras de pensamento que marcaram época. Dessa forma, analisar o contexto, o qual o ensaio benjaminiano foi escrito, como surgiu as versões e qual receptividade teve o escrito, é fundamental em um primeiro momento para a própria narrativa presente que se faz do autor. Analisaremos também dois conceitos fundamentais para a compreensão da resposta conceitual do autor aos círculos do pensamento da época e a sua contribuição programática com o ensaio: o conceito de estetização da política e de politização da arte. A ideia é procurar um sentido para um estudo de uma linguagem de mundo que permita analisar as ideias propostas pelo autor, fazendo uma reflexão teórico dissertativa que possa dar conta do esclarecimento conceitual que o ensaio benjaminiano *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* nos traz acerca da relação arte, política, reprodutibilidade técnica e uma epistemologia do conhecimento. Pontuaremos também a arte de massa como arte politizada e a crise da *aura* com a guinada moderna das técnicas de reprodução: cinema e fotografia. É por meio da análise desses conceitos e questões que serão norteados a nossa ideia na presente dissertação.

Palavras-chave: Reprodutibilidade técnica. Aura. Estetização da política. Politização da arte.

ABSTRACT

The present work aims to debate the role of the arts in the face of the growing advance of technology, especially reproduction techniques, how the advance of these means directly affected artistic aspirations, how it modified them and how it interfered in an epistemological hermeneutic praxis of human action. In our study, we didactically approach how Walter Benjamin, philosopher, through his *The work of art in the age of its technological reproducibility*, mapped this movement of change in the field of arts. In this study, we address in three chapters the points in which our research allowed us to give greater clarity to our exposed theme. It is worth remembering that philosophy in the 20th century was one of the knowledges most patented by the main thinkers of the time. In this way, analyzing the context in which the Benjaminian essay was written, how the versions came about, and what receptivity the writing had, is fundamental in a first moment for the present narrative that is made of the author. We will also analyze two fundamental concepts for the understanding of the author's conceptual response to the thought circles of the time and his programmatic contribution with the essay: the concept of the aestheticization of politics and the politicization of art. The idea is to seek a sense for a study of a world language that allows us to analyze the ideas proposed by the author, making a dissertative theoretical reflection that can account for the conceptual clarification that the Benjaminian essay *The work of art in the age of its technological reproducibility* brings us about the relationship between art, politics, technical reproducibility and an epistemology of knowledge. We will also point out mass art as politicized art and the crisis of *aura* with the modern turn of reproduction techniques: cinema and photography. It is through the analysis of these concepts and questions that our ideas will be guided in this dissertation.

Keywords: Technical reproducibility. Aura. Aestheticization of politics. Politicization of art.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	7
2	A CONSTRUÇÃO DO ENSAIO A OBRA DE ARTE NA ERA DE SUA REPRODUTIBILIDADE TÉCNICA.....	9
2.1	O surgimento da obra e a autonomia do escritor na construção do ensaio .	9
2.2	Como surgiram as versões do ensaio: conflitos	10
2.3	Arendt, Brecht e Scholen: visões sobre Benjamin	20
2.4	O Brasil e os estudos sobre o ensaio	29
3	A CRISE DA AURA E A REPRODUÇÃO TÉCNICA	33
3.1	Percurso histórico hermenêutico: a evolução sintomática	33
3.2	Valor de culto e valor de exposição: explicação à crise da <i>aura</i>	41
3.3	A reprodução técnica e sua guinada nos valores humanos.....	52
4	A ESTETIZAÇÃO DA POLÍTICA E A POLITIZAÇÃO DA ARTE	55
4.1	A estetização da política na perspectiva crítica.....	55
4.2	A arte de massa como arte política.....	60
4.3	O conceito de politização da arte como “resposta” à tragédia moderna	64
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	69
	REFERÊNCIAS	75

1 INTRODUÇÃO

Com as grandes transformações ocorridas nas sociedades promovidas pelas técnicas de reprodução, o crescente envolvimento das artes no dia a dia do século XX, e com a transformação que esse impacto provocou, tanto nos movimentos artísticos quanto na esfera de tomadas de decisão, é fundamental estudar um autor que qualificou esse debate.

Walter Benjamin e seu conjunto de argumentos sobre: arte e técnica, reprodução técnica e autonomia, estetização da política e politização da arte, e todos os conceitos presentes na *Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, é de fundamental importância para que possamos dar um maior significado ao seu legado e melhor esclarecermos o debate travado sobre esses temas à época.

O modo de se conceber o processo pelo qual as artes passaram por transformações, com a chegada das inovações técnicas no início do século XX (nas quais as artes foram afetadas mais drasticamente por tais inovações), é uma característica de análise do ensaio benjaminiano. É fazer dos conceitos presentes na obra a afirmação de suas próprias ideias, mesmo que elas pudessem se distanciar em alguns momentos de alguns círculos de pensamento da época, a saber alguns colegas da escola de Frankfurt.

Para Benjamin, o avanço da técnica, que era vista apenas como algo banal e errôneo, toma uma outra visão, visto que a técnica se torna não neutra e passa a fazer parte de um grande sistema de dominação e atributos da sociedade. Arte, sociedade e técnica são as expressões que exigem de seu tempo grandes modificações e aprofundamento de descobertas, fazendo assim um campo vasto de debate e ampliação do seu escopo de estudo: “[...] 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, 1985, p. 180).

Em seu ensaio, o autor se preocupa em fazer uma análise da sociedade atual relacionando o papel da mudança ocorrida na arte por meio do avanço das técnicas de reprodução. Sua ideia sobre o pressuposto da conquista da autonomia das liberdades individuais ao mesmo tempo rechaça os movimentos repressivos dessas liberdades individuais, ampliando a ideia de uma razão comunicativa que dê conta dessa transformação da técnica frente à arte.

Apossando-se de uma estética que investiga as transformações ocorridas nas artes através das noções argumentativas contidas nas próprias artes e suas transformações no meio, Benjamin faz uma arguição clara do escopo de domínio na esfera de transformação, ocorrida no processo artístico, elencando que é possível, sim, fotografia e cinema, ditarem moda e guinarem o rumo das mudanças no campo artístico em seu tempo.

Nesse momento, nosso estudo mostrará três (3) capítulos com três (3) análises sobre o ensaio do autor que são cruciais para o curso discursivo de nosso trabalho: 1) – o surgimento do ensaio, as dificuldades de entendimentos para publicação e seu legado, o plantio da semente do ensaio no Brasil; 2) – como a reprodução técnica agilizou a crise da *aura*; a *aura* será outro conceito que será analisado em nosso estudo, e como a rapidez das técnicas de reprodução modificaram de vez os valores humanos; 3) – como esse clima de transformação e renovação culminaram na ideia didático epistemológica para a criação de uma estetização da política e a saída da barbárie moderna com o conceito de politização da arte.

Ideias também presentes nesta dissertação, a saber: crítica a estados totalitários, originalidade da obra, exposição da obra, cinema, fotografia, valor de eternidade da obra, movimento de massa e a arte, dominação. Serão temas abordados no andamento das ações explicativas dos capítulos. Passo a passo vamos fazer esse diálogo.

É dentro desse contexto que colocamos nossas ideias frente ao estudo feito, por meio do ensaio de Benjamin, interrogando sempre em que consiste propriamente essa relação entre arte e técnica, como foram os desdobramentos vivenciados por Benjamin para ter seu ensaio publicado, como se dá a crise dos valores de ideias através da crise da *aura* e da efetivação da reprodutibilidade técnica na vida humana, como se constrói a ideia de uma estetização da política e sua relação com a politização da arte.

Este trabalho apresenta, portanto, uma pesquisa de cunho teórico metodológico sem nos descuidarmos das implicações para uma linguagem de mundo, que possa por um lado fundamentar os questionamentos e suposições levantados, acerca do material de pesquisa abordado. E por outro alinhar a consecução dos objetivos, apontados no sumário, a bibliografia exposta e nossa pesquisa para a conclusão do trabalho.

2 A CONSTRUÇÃO DO ENSAIO A OBRA DE ARTE NA ERA DE SUA REPRODUTIBILIDADE TÉCNICA

2.1 O surgimento da obra e a autonomia do escritor na construção do ensaio

Quem entende a amplitude do pensamento benjaminiano em sua totalidade, às vezes, não sabe a predominância e as inquietudes por quais passou o filósofo pensador. Seu *modus de vida* vai de uma infância abastada em Berlin (com pais ricos), de notória figura de crítica do pensamento, do sonho que seria escrever um livro apenas com citações, a deixar que cavem e a cavar o buraco que o levará ao fundo do poço em Portbou. Nessa esfera sintomática e premonitória de ações que não eram apenas sinais de uma vida agitada, nem muito menos vazia, do ponto de vista da participação no cenário político-cultural da época, emerge Benjamin, com seu tenaz pensamento crítico a rasgar de novidades seus círculos de debates e marcar suas participações nos meios que semeou saber.

Com arguições próprias da nossa compreensão por meio de leituras aqui expostas e referenciadas, podemos expor o processo segundo o qual foi concebido o ensaio emblemático, de certo ponto inovador no processo de desenvolvimento do debate entre a técnica, e as novas formas de reprodução surgidas com a técnica e a arte. Constatamos aqui algumas fases e eventos que marcaram sua vida, o custoso processo de aceite de suas obras para a publicação por parte dos *frankfurtianos*, sobretudo no jogo de ideias e conceitos que ocorria para o pensamento até sua ocasional publicação.

Quando se escreve uma obra, um artigo ou um ensaio, o autor prima pela autonomia da escrita, pela liberdade de pensamento e, principalmente, pela capacidade que seu pensamento tem de contribuir com aquilo que se propõe. A originalidade deve ser mantida em conformidade com o que pensa quem escreveu, revisões do que se escreve devem ser feitas, novos caminhos abertos por outros, por meio da obra escrita, devem ser trilhados e devemos manter sempre a primazia da liberdade do pensamento e dignidade frente às más ações e condições humanas.

O ensaio de Benjamin aqui estudado é inserido numa crescente polarização na qual a Alemanha estava vivendo, com a chegada do *nazismo* ao poder e com a ascensão de *Hitler*. Benjamin escreve no final de 1935 um ensaio intitulado *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (*Das Kunstwerk in der Ära Ihrer*

technischen Reproduzierbarkeit). Esse trabalho, em parte, foi fruto de entendimentos para sua manutenção financeira com o *Instituto para a Pesquisa Social* dirigido por Max Horkheimer, tendo como membro seu então amigo Theodor Adorno.

O Instituto estava situado nos E.U.A., e Adorno foi se abrigar lá por conta da perseguição nazista. Em linhas gerais, o seu ensaio trata da técnica como essa novidade que transforma o mundo, conseqüentemente a arte, e é fruto de vários debates que surgem na época contemporânea de Benjamin. Nele, também podemos perceber as novidades conceituais e a análise do proposto refletem a percepção clara que o próprio autor tem de seu tempo.

Por meio de um penoso tempo, de indisposições conflituosas, seja por parte do clima tenso e nervoso de guerra ou pela busca do custo de vida, do manter-se minimamente em condição para a vida, surge um dos mais notáveis escritos do século XX, mas que precisou de três revisões técnicas, uma publicação em francês, e muitas idas e vindas de explicativas conceituais por partes dos editores para tornar-se, com ressalvas, por partes deles, um ensaio filosófico publicável e publicado.

Nas trocas de cartas entre Benjamin e Adorno é claro a diferença programática de pensamento relativo ao ensaio entre ambos, e conseqüentemente entre os membros que pertenciam ao *Instituto para a Pesquisa Social*. A dificuldade de entendimento entre tais figuras gerou uma dificuldade programática de entendimento do ensaio. Com as devidas censuras, cortes, adequações feitas pelos editores e revisores, de fato, a qualidade da ideia repassada pelo autor foi em parte prejudicada.

Com o avanço dos estudos e com o devido cuidado de relatos de amigos e pesquisadores da obra foram avançando nessas duas concepções: o autor fora prejudicado, quando se foi imposto limites ao seu trabalho, e que tal trabalho foi, sim, um verdadeiro ensaio intelectual sobre o papel das técnicas de reprodução na transformação da vida e das artes modernas. Logo, a análise de como se configurou o ensaio e o surgimento das versões, demonstrarão o total domínio do autor com a temática, sua atualidade e o conseqüente fracionamento da ideia inicial formulada pelo autor.

2.2 Como surgiram as versões do ensaio

Compreender as versões do ensaio, o passo a passo de sua construção, é compreender o texto e as dificuldades pelas quais Benjamin percorreu.

Le vrai est ce qu'il peut; le faux est ce qu'il veut.

Madame de Duras

Neste primeiro momento de diálogo para publicação, o ensaio (escrito no final de 1935) tem a primeira versão do original em alemão, e nele é inserido todos os temas conceituais abordados de interesse do autor.

Duas versões deste ensaio, sobrevivem, portanto, uma primeira (publicada originalmente no Volume I dos *Gesammelte Schriften*, p. 433-469) escrita no final de 1935, sem separação entre as notas e os textos e com um índice contendo os títulos de cada capítulo (SELIGMANN-SILVA, 2019, p. 46).

O ensaio foi remetido ao *Instituto para a Pesquisa Social* em dezembro de 1935 a janeiro de 1936. Em carta datada de 3 de janeiro de 1936, enviada por Benjamin a Adorno, remetida de Paris, ele diz:

Creio que Max terá meu ensaio consigo quando encontrar com você, e me alegra que ele seja publicado – mesmo em francês – pela revista. Queria por gentileza perguntar-lhe sobre o manuscrito, e escreva-me a respeito. Seja como for, mantenha-me prontamente informado das notícias em Londres (ADORNO, 2012, p. 199).

Essa referência é clara à primeira versão, manuscrito original do alemão, enviada por Benjamin a Adorno, dirigida a Max Horkheimer, a fim de ser publicada pelo *Instituto de Pesquisa Social*. Por isso, o cuidado do autor em solicitar os manuscritos originais e em saber dos mesmos. Esse foi um dos primeiros registros oficiais em que Benjamin revela o envio de seu manuscrito e o desejo que o mesmo seja prontamente publicado.

Em carta datada do dia 29 de janeiro de 1936, enviada de Londres para Paris com destino a Benjamin, Adorno requer uma cópia do trabalho de Benjamin, pois o primeiro texto que ele tivera acesso por Marx Horkheimer tinha despertado nele desconfianças quanto a alguns conceitos e formulações.

Ele tem ainda um pedido: será que você poderia me pôr à disposição o mais rápido possível uma cópia do seu trabalho sobre a reprodução técnica? o pedido é tanto mais urgente quanto os trechos que Marx me mostrou despertaram em mim reservas (sobretudo quanto a

formulação), as quais só posso explorar ou dissipar após o exame do todo. Eu ficaria grato por isso (ADORNO, 2012, p. 201).

Le vrai est ce qu'il peut; le faux est ce qu'il veut.

Madame de Duras

É nesse momento que aparece a segunda versão original do alemão. Ela surge do descompasso proposto pelo Instituto às ideias benjaminianas presentes no ensaio: “[...] uma segunda (publicada no volume VII dos *Gesammelte Schriften*, p. 350-384) com notas (algumas das quais foram incorporadas ao texto em francês) e sem os nomes dos capítulos” (SELIGMANN-SILVA, 2019, p. 46).

A partir dos acontecimentos citados acima, inicia-se também uma constante troca de ideias que marcam a visão programática do *Instituto para a Pesquisa Social* com a visão sintomática temporal de Benjamin. Benjamin responde na carta datada de 07 de fevereiro de 1936, na qual expressava pensar que seu ensaio já teria sido analisado, ou seja, que pensou ter dado tempo para Adorno junto com Marx Horkheimer terem lido o texto completo. Como não foi possível o acontecido, lhe enviaria uma cópia e o original, além de uma tradução em francês encomendada por Marx Horkheimer, feita por Benjamin e Pierre Klossowski, destinada à publicação pelo Instituto.

Caro Herr Wiesengrund.

Desde o início eu naturalmente estava ansioso para lhe enviar meu novo trabalho. Quando o conclui – pela primeira vez, por assim dizer - você estava em Frankfurt. Então o passei a Marx, na esperança de que o encontro de vocês lhe desse tempo suficiente para lê-lo na íntegra. Quando soube por Marx que tal não havia sido o caso, minhas duas cópias já estavam prontas.

Mas agora você provavelmente receberá em poucos dias não somente o original, mas também a tradução, que a pedido de Marx foi realizada por Pierre Klossowski. Esperamos que ela esteja em boas mãos; ele não apenas possui todas as condições do lado linguístico, mas também contribui com importantes pressupostos científicos para a tarefa.

Fico feliz em poder relatar-lhe que minhas discussões com Marx sobre esse trabalho foram das mais frutíferas e transcorreram na mais cordial atmosfera. E de fato algumas das questões que você levantara nos foram muito importantes. Os resultados de nossas conversas, nas quais, creio, você irá reconhecer aqui e ali um dedo seu, encontraram expressão – se bem que não haja conduzido a reformulações no texto (salvo poucas exceções) – numa série de notas que por assim dizer representam a intersecção com base político-filosófica das ideias construídas no texto (ADORNO, 2012, p. 201-202).

Essa cópia do ensaio, junto ao original, demora a chegar nas mãos de Adorno. Benjamin possui apenas as duas cópias, e seu trabalho de tradução para o francês não se acabaram ainda. Ele envia a Adorno uma das cópias com rabiscos do trabalho de tradução que estava sendo feito. Na carta de 27 de fevereiro de 1936, e remetida a Adorno, Benjamin explica:

[...] eu pensara poder enviar antes meu trabalho (citação da citação) com essa carta em apenso. Mas me foi impossível arrumar um exemplar em alemão antes que a tradução francesa estivesse pronta. Queria por favor me desculpar-me se a cópia que lhe encaminho agora carrega traços do trabalho de tradução. Aliás, se esse trabalho de tradução estivesse definitivamente concluído em todos os aspectos, você receberia os textos alemão e francês simultaneamente. No pé em que as coisas estão, porém, embora a peça já esteja no prelo, tenho ainda de aguardar mais um pouco para repassá-lo mais uma vez com o tradutor (ADORNO, 2012, p. 203-204).

Fica claro que essa versão, nessas duas trocas de cartas, sobretudo nas palavras de Benjamin, corresponde ao fruto de um texto mais maduro do ponto de vista do debate consigo mesmo e com outros. Seja devido às horas de releituras do trabalho para a tradução em francês e suas notas, seja pelo debate já travado sobre o tema entre ele, Adorno e Horkheimer.

Com a carta enviada por Benjamin já em mãos, o ensaio, os rabiscos e as notas que dela participam a respeito do trabalho de tradução e revisão, Adorno faz na data de 18 de março de 1936, por carta, uma análise não muito corroborativa do ponto de vista das ideias que o amigo esboça em seu trabalho.

Theodor W. Adorno a Walter Benjamin

Londres 18 de março de 1936

Caro sr. Benjamin,

Ao enviar-lhe agora alguns comentários sobre seu extraordinário trabalho, não tenho nenhuma intenção de lhe proporcionar uma crítica ou uma resposta adequada. A enorme carga de trabalho que tenho diante de mim – o grande livro de lógica, a conclusão da minha parte da monografia sobre Berg, duas análises e a investigação sobre o jazz – torna impossível qualquer uma dessas coisas. Particularmente perante uma produção cuja consideração me faz muito consciente das deficiências da comunicação escrita, pois desejaria poder discutir com o senhor a respeito de cada um dos parágrafos desse texto. Alimento a esperança de que isso possa ocorrer brevemente, mas por outro lado não desejaria esperar tanto tempo para responder-lhe, mesmo que de forma insatisfatória.

.....preocupa-me, e vejo aqui algum vestígio bastante sublimado de motivos Brechtianos, uma vez que o senhor transfere o conceito de aura mágica para a “obra de arte autônoma” sumariamente, atribuindo a esta, sem maiores mediações, a função contrarrevolucionária [...] (ADORNO, 2012, p. 201).

Na carta, Adorno cita algumas divergências do projeto dos frankfurtianos em relação as muitas categorias elencadas por Benjamin: princípios dialéticos, a relação mito e técnica, a relação dialética materialista histórica impregnada em alguns termos, etc. Ele elogia muito pouco alguns temas. A partir dessas cartas, podemos constatar as divergências do modelo proposto por eles frente às ideias e conceitos do ensaio de Benjamin com suas novas ideias em aberto. Podemos citar a contramão dialética de inovação que o cinema traz em Benjamin, como tendo uma função de um conhecimento para a autonomia do sujeito. Ou da novidade programática da arte reprodutiva que irrompe a originalidade, algo cultural a alguns pensadores.

As nossas belas-artes foram instituídas e os seus tipos e usos fixados numa época que se diferencia decisivamente da nossa, por homens cujo poder de acção sobre as coisas era insignificante quando comparado com o nosso. Mas o extraordinário crescimento dos nossos meios, a capacidade de adaptação e exactidão que atingiram, as ideias e os hábitos que introduzem anunciam-nos mudanças próximas e muito profundas na antiga indústria do Belo. Em todas as artes existe uma parte física que não pode continuar a ser olhada nem tratada como outrora, que já não pode subtrair-se ao conhecimento e potência modernos. Nem a matéria, nem o espaço, nem o tempo são desde há vinte anos o que foram até então. E de esperar que tão grandes inovações modifiquem toda a técnica das artes, agindo, desse modo, sobre a própria invenção, chegando talvez mesmo a modificar a própria noção de arte em termos mágicos.

Paul Valéry: Pièces sur l'art. Paris (s. data) pp. 103/104 (“La conquête de l'ubiquité”) (ADORNO, 2012, p. 201).

Nesse íterim, surge também uma terceira versão (revisão), formulada no final de 1938 e início de 1939, que marca mais uma vez essa discrepância de ideias e tentativas de ajustes frente uma publicação total do ensaio. Vale ressaltar que para o autor seu pensamento refletia a defesa programática de suas ideias. As mudanças propostas fazem parte de uma aceitação circunstancial para a manutenção da sua condição humana. O que torna muito cruel quem o assim demandou.

[...] e a terceira, escrita entre 1938 e 1939, com uma importante epígrafe, extraída do texto “La coquête de l'ubiquité” de Paul Valery, com algumas notas novas (no entanto, com passagens mais políticas

cortadas) e a denominação do primeiro capítulo de “prefácio” e do último de “posfácio”, o que dava um formato de livro ao ensaio. Foi essa terceira versão a que teve maior influência na recepção do texto até os anos de 1980, uma vez que foi publicada pela editora Suhrkamp em 1963 e, a partir dessa edição, veio a ter grande impacto também nos debates sobre a politização das artes no emblemático ano de 1968 (SELIGMANN-SILVA, 2019, p. 47).

Ainda sobre essas constantes recusas por parte do Instituto em relação aos escritos de Benjamin, Bernd Witte em *Walter Benjamin: uma biografia* escreve:

[...] justamente porque o trabalho de Benjamin no exílio dependia quase que exclusivamente do Instituto de Pesquisa Social e de seu órgão de publicação, não faltava tensões e divergências de opinião com a direção em Nova York. Em nome da difícil situação do instituto no exterior, Horkheimer exigia numerosas alterações e cortes de tópicos inteiros nos ensaios de Benjamin, que, por sua vez, protestava sempre com veemência [...] (WITTE, 2017, p. 111).

A versão francesa foi a única que Benjamin trabalhou como tradutor junto com Pierre Klossowski, e que participou ativamente de sua construção e viu publicada. Porém, foi a única que o próprio não gostou – já que mais uma vez houveram cortes para a publicação por parte do Instituto. Em carta, Benjamin se queixa da desonestidade do editor que combinou junto com ele algumas coisas e que quando viu a edição os ajustes eram outros.

[...] a versão francesa (com tradução de Pierre Klossowski, publicada em vida, não era valorizada por ele devido a seus inúmeros cortes e substituições de palavras (por exemplo: “Estado totalitário” substitui “fascismo” e “forças construtivas da humanidade” substitui “comunismo”) (SELIGMANN-SILVA, 2019, p. 47).

Essa versão ficou esquecida por um tempo:

[...] a publicação em francês, de 1936, permaneceu sem ecos, com exceção de uma citação deste ensaio, feita por André Malraux, em uma palestra em Londres e em dois de seus ensaios. Benjamin expressa grande alegria ao se referir a essa recepção em uma carta a Alfred Cohn, julho de 1936 (SELIGMANN-SILVA, 2019, p. 48).

Ainda sobre o tema da recusa de trabalho, ligada diretamente com o choque visionário da posição Benjaminiana e a da posição do Instituto, Benjamin reconhece e assimila o desenvolvimento técnico para tentar reconceitualizar temas que envolvem

a sociedade e as possibilidades de inovação no campo da experiência e da percepção humana. Esse reconhecimento não é focado numa ideia de progresso futuroológico, do qual trataremos no próximo capítulo, ele é sim apenas um reconhecimento tácito e um captar do espírito de sua época. Foi assim, com esse novo olhar benjaminiano, que se gerou total desconfiança para os amigos do Instituto. Como cita Konder:

[...] Benjamin queria captar as ambiguidades, as contradições da “indústria cultural”. Por isso, estava pronto para reconhecer e saudar os avanços técnicos, as inovações, os impulsos criativos que podiam ocorrer mesmo no interior de uma situação hostil ao novo. Os “frankfurtianos” viam com maus olhos essa disponibilidade. O entusiasmo de Benjamin pelo cinema e por sua possibilidade de promover uma renovação em nossa linguagem, em nossa sensibilidade, por exemplo, foi discreta mas firmemente combatido por Adorno em seu artigo “Ueber den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hoerens”, de 1938 (incluído no livro *Dissonanzen*) (KONDER, 1988, p. 61-62).

Em carta datada de 14 de março de 1936, Benjamin expressa sua total repulsa à publicação com cortes, visto que já havia um acordo anterior em que o próprio Benjamin modificou algumas características e conceitos do texto, mas, sem sua anuência, o editor Hans Klaus Brill, colaborador do Instituto em Paris, com o aval de seus membros, realizou mais cortes fora do combinado. Cita a carta:

Justamente com o envio de Nova York, recebi também as provas de revisão da Alcan. Agora posso avaliar claramente a extensão das intervenções cometidas por Brill, assim como sua deslealdade. Ele cortou passagens as minhas costas, que havíamos decidido manter após “negociações” (entre outras – de forma a evitar o conceito de “socialismo” na *Zeitschrift fur Sozialforschung* – o parênteses na página 10 do texto francês).

[...] uma das consequências do corte do primeiro capítulo é que Alcan não soube como proceder com a numeração – Brill nem sequer refez a numeração! – e abandonou as divisões em capítulos nas provas de revisão. O resultado é que o texto como um todo se tornou inteiramente incompreensível (SCHOTTKER, 2012, p. 132).

Benjamin também tentou fazer uma publicação do texto em uma revista russa. Essas tratativas não prosperaram, surgindo a primeira frustração de não publicação do ensaio.

Benjamin tentou publicá-lo em alemão na revista russa *Internationale Literatur\Deutsche Blatter*. A revista tinha sido fundada em 1931 sob a

direção de Jonhannes R. Becher e era um dos poucos órgãos que oferecia a possibilidade de publicação para escritores alemães no exílio (Benjamin e a obra de arte, técnica imagem e percepção, contraponto (SCHOTTKER, 2012, p. 56).

Um dos motivos para a não publicação e cortes de alguns termos e conceitos em Benjamin, no seu ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, era uma ideia estabelecida de que o Instituto não poderia ser vinculado diretamente a ações e posições políticas. O termo *comunismo* sempre espantou “investidores e benfeitores” de causas sociais. Temiam os membros perderem as doações e credibilidade frente a isso.

Benjamin conheceu Ernst Bloch e leu seu livro *O espírito da utopia*, gostou mais do autor do que da obra. Em 1923, com um reencontro entre os dois em Berlim, Bloch lhe deu um exemplar de Lukács intitulado *História e consciência de classe*, e que a partir dessa leitura viu os novos caminhos abertos pelo autor ao pensamento de Karl Marx.

Em 1919, na Suíça, Benjamin ficou conhecendo Ernst Bloch; leu o livro *O Espírito da Utopia*, de Bloch, não se entusiasmou pela obra, porém achou o autor interessante como pessoa. [...] em 1923, os dois voltaram a se encontrar, em Berlim, e Bloch recomendou calorosamente a Benjamin a leitura de *História e Consciência de Classe*, de Lukács (AUTOR, ano, p. 00).

Esse contato foi fundamental para uma visão mais epistemológica da política de Benjamin em relação à realidade em que ele vivia. Seu desprezo pelo fascismo, sua decepção com o comunismo (por meio do pacto de não agressão entre Hitler e Stalin) são frutos do amadurecimento dessas ideias. Benjamin viaja à Rússia ficando ao lado de *Asja Lacis* para ver de perto os “frutos” da revolução.

[...] a viagem de Benjamin não tinha nada a ver com o turismo da Revolução – na época comum entre os intelectuais –, do qual ele encontrou traços na presença de Ernest Toller e Joseph Roth. Mas a cidade de Lenin havia se tornado um lugar que exigia dele próprio uma decisão existencial: “Torna-se cada vez mais claro pra mim”, diz o diário, “quem preciso, no futuro imediato, de um suporte mais solido para o meu trabalho. Nesse sentido, traduzir está obviamente fora de questão” (WITTE, 2017, p. 79).

Nessas tentativas de publicação do ensaio, surgiu também uma possibilidade e um desejo do autor de publicar o texto em inglês:

[...] em janeiro ou fevereiro de 1936, Benjamin consultou a revista inglesa *Life and Letters* sobre o interesse em publicar a versão alemã de *A obra de arte*. A revista era editada pela escritora Winnifred Ellermann, cujo pseudônimo era Bryher (SCHOTTKER, 2012, p. 62).

Foi mais uma vez frustrado com a justificativa de ser um texto muito grande, em compensação foi aconselhado por Bryher a tentar a publicação nos Estados Unidos. Benjamin tentou sem sucesso tal empreitada. “É pena que novamente não tenha dado certo a tradução do seu artigo. Espero que você tenha encontrado outra pessoa” (GB V, p. 363) (SCHOTTKER, 2012, p. 63). Houve também um episódio ainda em 1936, em uma reunião da “União dos Escritores”, em que Benjamin propôs a leitura e debate de seu ensaio, o que foi prontamente ignorado pelos presentes.

A discussão com os membros da União dos Escritores aconteceu nas noites de 22 e 29 de julho, como apareceu no anúncio do *Pariser Tageszeitung* de 20 de junho de 1936 (ver GB V, p.328). Na opinião de Benjamin, porém, a reunião foi um fracasso. Em carta a Alfred Cohen, 4 de julho de 1936, escreveu: “O mais interessante foram os esforços dos membros do Partido, entre os escritores, para impedir a apresentação do meu trabalho e o debate a respeito dele” (SCHOTTKER, 2012, p. 57).

Em artigo publicado na Folha de S. Paulo intitulado “Crítica: uma epidemia de traduções: Walter Benjamin na era da reprodutibilidade técnica”, Jeanne Marie Gagnebin expressa de uma forma clara o processo conturbado que foi concebida a história editorial das versões do ensaio, apontando a existência do real confronto de ideias de Benjamin com o Instituto – sua relação trabalhista-programática: a não existência de uma autonomia do autor frente as suas ideias, em relação aos que possuem o poder de decisão frente às publicações. Diz o artigo:

Ao reler a carta de Benjamin a Horkheimer de 14 de março de 1936, na qual manifesta sua indignação com a “deslealdade” de Brill, e as cartas de Horkheimer e de Adorno, de 18 de março de 1936 - disponíveis no recém-editado “Benjamin e a *Obra de Arte*” [trad. Vera Ribeiro e Marijane Lisboa, Contraponto, 256 págs] -, torna-se manifesto o conflito entre Benjamin e seus interlocutores. Ademais, quando se lê a longa carta a Benjamin que Adorno assina com um “seu velho amigo” e, em seguida, a carta a Horkheimer, de 21 de março, na qual Adorno elogia concepções de Benjamin, mas também afirmar sua falta de dialética, seu “masoquismo”, sua “concepção romântica e professoral sobre a técnica”, fica patente o quanto Adorno -que se preparava para emigrar aos EUA- está preso

num jogo de poder entre o “patrão” (Horkheimer) e o “bolsista” (Benjamin) do instituto ao qual pretendia integrar-se (GAGNEBIN, 2012, p. 5).

No mesmo artigo, a professora trata de um outro aspecto que Arendt (2008) já tinha esboçado em seu artigo sobre Benjamin intitulado “O Corcunda”, reunidos em seu *Homens em tempos sombrios*. Esse aspecto é justamente de ao se tornar um bem cultural vivo, expandido por sua repentina fama, Benjamin e sua obra não se tornariam mais uma mercadoria cultural que contraindicaria tudo o que o próprio autor fez em sua vida: feitichizar, tornar o autor *kliche*, colocá-lo em um pedestal, fragmentar sua obra, banalizando seu estudo, é uma preocupação recorrente quando se cai nesses adjetivos elencados.

Quando, em compensação, Benjamin caiu em domínio público, 70 anos mais tarde, sua fama não cessava de crescer. Por mais justificado que seja, tal fenômeno deve nos deixar desconfiados. Teria Benjamin se transformado em mais um "bem cultural", um "Kulturgut", isto é, uma mercadoria cultural, cujo valor de fetiche ele não se cansou de denunciar?

ONDA MUITÍSSIMO citado, em geral de maneira fragmentária, Benjamin é agora objeto de uma onda de traduções que arrisca se transformar, no Brasil, em epidemia.

Cabe, portanto, perguntar se essa onda de fato leva a um conhecimento mais preciso do autor, em particular em relação a suas reflexões sobre as transformações da percepção e das práticas estéticas na modernidade, ou se não assinalaria uma tendência mercadológica de “glamour” com a qual se confunde, tantas vezes, a ideia de cultura viva (GAGNEBIN, 2012, p. 6).

Essas diferentes versões e suas histórias de criações e mudanças, bem como suas modificações não tiram do texto o seu papel inovador no tratamento do debate entre arte e técnica. Entre a formulação de um debate artístico que leve em consideração a técnica e como as técnicas de reprodução modificaram as estruturas da sociedade e das artes. Esse diálogo sobre as versões demonstra sim como grandes ideias permanecem intactas frente os desentendimentos mundanos e humanos.

A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica busca esclarecer como a arte sofreu modificações através do surgimento da técnica e como essas modificações estão atreladas ao processo de construção das ações humanas. Benjamin analisa os dados da percepção sobre as artes e da modificação acentuada que a reprodutibilidade tem nos movimentos artísticos e nas obras de arte. O cinema

e a fotografia são o foco do ensaio, que para tematizar e problematizar a expansão técnica da comunicação com a massa explora essa dinâmica trazida pela fotografia e cinema as artes. Essa dialética “técnica – máquina – massa – arte” é fundamental para uma visão epistemológica do ensaio em seu pensamento.

Benjamin faz uma teoria da arte que munida da análise desses aspectos materialistas evoca pra si um novo domínio no campo da estética. Uma estética que dê conta de uma posição da arte como mudança efetiva (a arte deve servir para uma visão de mundo) assim como renunciada na politização da arte, e uma visão em que os domínios da arte levam a uma estetização do campo político (momento o qual qualquer caráter de dominação prevalece ao de autonomia do sujeito). Esses são temas centrais da concepção do ensaio, para além da simples análise das artes – cinema e fotografia – como frutos desse desenvolvimento técnico e sua possível negatividade (como apontam os frankfurtianos) o autor transcende os conceitos e amplia a um campo mais epistemológico-hermenêutico. Relata Detlev Schottker:

Em A obra de arte, Benjamin realiza um inventário histórico da arte na modernidade. Defende a tese de que as formas de exposição da fotografia e do cinema modificaram a arte e sua recepção: no caso da fotografia, pela reprodução ampla de obras existentes (reprodução). [...] No caso do cinema, graças a aceleração da sequência de imagens (montagem), bem como as formas de apresentação [...] (SCHOTTKER, 2012, p. 67).

2.3 Arendt, Brecht, Scholem: visões sobre Benjamin

O poder de penetração que essa obra tem em dias atuais e que não teve no seu conturbado meio de publicação na época prova um pouco o que as afinidades de pensamento e quem as pensa, pode, em determinada circunstancia social histórica passar. Hanna Arendt em seu livro:

Homens em Tempos Sombrios destaca que: assim, a fama póstuma parece ser o quinhão dos inclassificáveis, isto é, daqueles cuja obra não se adéqua à ordem existente, nem inaugura um novo gênero que, ele mesmo, constitua uma futura classificação (ARENDDT, 2008, p. 167).

É possível que o autor de tamanha obra e tamanha fruição intelectual seja marginalizado em suas ideias por uma condição temporal histórica dada: sim, é possível. É possível também que essa obra não esteja ao alcance dos cérebros à

época vigente: é possível. Mas é possível também uma congruência de fatores que fazem tanto do autor quanto de sua obra um esquecer-se para sua própria contemporaneidade, e um fruir-se à posteridade. Não há uma classificação para isso, apenas a certeza da genialidade de quem participa desse movimento.

A reação em vida das obras de Benjamin reflete uma constante cultuação silenciosa gerada pelos próprios intelectuais de seus círculos de convivência. Detlev Schottker fala que na história da recepção e na recepção em vida de Benjamin houve uma apropriação silenciosa por parte de vários círculos de pensamento da época:

[...] a recepção da obra de arte durante na vida de Benjamin caracterizou-se por uma evidente contradição: não houve reação a publicação, embora, entre todos os seus trabalhos, esse tenha sido antecedido do mais intenso debate, do qual participaram muitas pessoas.

[...] somente André Malraux – o que constituiu motivo de satisfação para Benjamin (carta -11) – referiu-se a uma de suas teses durante uma conferência no Congresso Internacional de Escritores, em 1936, em Londres, embora não mencionasse a fonte.

[...] Brecht, que havia “participado da redação” do texto alemão em agosto de 1936, em Skovsbostrand (GB V, p. 348), tampouco ajudou a divulgar o ensaio, pois não podia entender o que significava o conceito de “aura”.

[...] Sem mencionar Benjamin, é altamente provável que Willy Hass tenha usado a obra de arte no artigo A era cinematográfica [Das kinematographische Zeitalter], publicado na revista Das Wort em 1938.

[...] Mais diretamente do que Horkheimer e Marcuse, Adorno confrontou-se com as ideias de Benjamin em algumas publicações, embora não mencionasse o seu nome (SCHOTTKER, 2012, p. 86-89).

Segundo Arendt, “O Corcunda” sofreu dessa fama póstuma:

[...] quinze anos após sua morte foi publicada na Alemanha uma edição em dois volumes de seus escritos, o que lhe trouxe quase imediatamente um “Succès d’stime” que ia muito além dos poucos que ele conhecera durante a vida (ARENDDT, 2008, p. 165).

Esse tema, “O concundinha”, já foi tratado por Benjamin em um texto de infância presente na coletânea “Infância de Berlim por volta de 1900”, lançado nas *Obras Escolhidas II; Rua de Mão Única*, da Nova Edição, e da Editora Brasiliense. Textos que tiveram a revisão técnica de Márcio Selligman-Silva. Nesse ponto, a construção de uma experiência passada mais que guarda a individualidade e remete uma temporalidade de uma noção presente é necessária – Erlebnis – se configura. É

uma construção fundamental para as compreensões passadas, experiências do coletivo, para construções de uma subjetividade, de enorme importância para a mesma apreensão. O conceito de experiência e suas significações será para o autor um dos limiares de sua obra.

A estimativa de sucesso que não lhe coube em seu tempo histórico penetra agora na sua vida de sucesso após a morte. A história, figura bem analisada e reconceitualizada por Benjamin tratou de em parte em cobrir os olhos para sua vida terrena e tirar as vendas desses mesmos olhos para sua vida após sua morte. Regozijando-se com suas próprias ideias, seus atos em vida, sobretudo com sua obra, compactuaram para sua fama após a morte.

Essa fama póstuma, não comercial e não lucrativa, chegou agora na Alemanha para o nome e a obra de Walter Benjamin, um escritor judaico-alemão que era conhecido, mas não famoso, como colaborador de revistas e seções literárias de jornais, durante menos de dez anos antes da tomada de poder por Hitler e sua própria emigração (ARENDR, 2008, p. 165).

A noção formada até aqui repassa dissertativamente os dados plausíveis para uma ideia que tem que ser levada em consideração, em se tratando do autor e de sua obra: o contexto de debates de suas ideias e como essas ideias foram inseridas no seio de pensamento em que o autor convive.

Sobre a importância de Arendt para Benjamin cita Marcio Seligmann-Silva: Durante esse período parisiense de exílio, Benjamin também encontrou em algumas ocasiões com Hanna Arendt, que deve ser lembrada como uma das primeiras a reconhecer o valor de sua obra (BENJAMIN, 2019, p. 21).

Em Benjamin, apesar de uma lúcida obra e de um pensamento conceitual claro, há uma tragicidade clara que lhe coloca sempre à margem do que pensa sua época. Fazer esse traçado é fundamentalmente reconhecer os valores, segundo o qual sua obra sobreviveu e sobrevive. Marcia Tiburi, no prefácio à edição brasileira de *Uma biografia*, de Bernd Witte, relata que:

Quem escreve sobre Benjamin, sente-se impelido ao fracasso. Estar à altura da beleza e, ao mesmo tempo, do caráter trágico do que ele deixou como obra e do que viveu pessoalmente não é tarefa fácil. Contar a história de vida de alguém é difícil, mais ainda a vida de um

filósofo do qual as ideias e os conceitos, bem como a busca do método, seja talvez a parte mais fundamental (WITTE, 2017, p. 7).

Em todas as suas análises, Benjamin sempre foi tido como um observador das transformações modernas. Tinha um olhar refinado e uma percepção aguçada da realidade. Detlev Schottker relata que no livro: “Técnicas do observador”, Jonathan Crary refere-se à influência de Benjamin nessas mudanças:

Talvez mais do que todos, Walter Benjamin mapeou a textura heterogênea dos eventos e objetos que delineiam o observador naquele século. Nos diversos fragmentos de seus escritos, deparamo-nos com um observador ambulante, formado por uma convergência de novos espaços urbanos, novas tecnologias e novas funções econômicas e simbólicas das imagens e dos produtos (SCHOTTKER, 2012, p. 97).

Em 1921, Benjamin, “durante uma estada em Munique, adquiriu o quadro *Angelus Novus*, de Paul Klee” (SELIGMANN-SILVA, 2019, p. 12). O que de certa forma, premonitoriamente, viria a ser a definição mais clara dos rumos de sua vida: uma vida histórica marcada sempre pelo contra senso e pelas inobividades peculiares do autor. O “*Angelus Novus*”, relata ele na Tese IX, intitulado “Sobre o conceito de história”:

“Minha asa está pronta para o vôo, preferia retroceder pois se também eu seguisse como tempo vivo seria infeliz.”
 Gerhard Scholem, saudações do anjo.
 Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Nele está desenhado um anjo que parece estar na iminência de se afastar de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, seu queixo caído e suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu semblante está voltado para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as arremessa a seus pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que o anjo não pode mais fecha-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele volta as costas, enquanto o amontoado de ruínas diante dele cresce até o céu. É a essa tempestade que chamamos progresso (BENJAMIN, 2012, p. 246).

Benjamin parece viver sua premonitória obra das teses. Sendo um rótulo que não rotula as plêiades e círculos de pensamentos por qual passa, apesar de que todas reconheceram seu ideal, sua capacidade discursiva, sua metodológica inovadora no

campo das ideias. A história dos vencidos e dos vencedores passa a ser fato a partir daquele momento.

Para concebermos a resistência por qual a obra de Benjamin passou, precisamos focar nas astúcias fatídicas em que sua vida está inserida. Essa visão se faz necessária para um novo olhar metodológico, discursivo. Não é apenas escrever ou reescrever a história da recepção à obra. É, a partir dessa reinserção histórica, avaliar os caminhos pelos quais foram debatidas e inseridas suas ideias. Em 21 de outubro de 1935, Walter Benjamin enviou uma carta a seu amigo de infância Alfred Cohn com a seguinte afirmação: “escrevi a primeira teoria da arte do materialismo que merece esse nome” (SELIGMANN-SILVA, 2019, p. 23).

Nesse período citado acima, Benjamin já estava em total sintonia com os movimentos de arte e cultura que focavam no materialismo, seja dialético ou histórico, ou nas vanguardas artísticas, as bases para uma mudança nas estruturas do pensamento sobre as estruturas da sociedade, levando em consideração as artes. Esse movimento levou a várias amizades que de certa forma influenciaram o autor e sua obra. Brecht foi um dos que pertenciam ao círculo de amizade de Benjamin. Foi na casa de Brecht que Benjamin escreveu o ensaio:

Apesar de Adorno criticar a influência de Brecht neste ensaio de Benjamin, o próprio dramaturgo não era um entusiasta deste trabalho. Ele teve a chance de acompanhar de perto a reescrita deste ensaio (Benjamin se hospedou na casa de Brecht em Skovsbostrand, Dinamarca, em 1936) e pode lê-lo em primeira mão. Em uma entrada de seu diário de 25 de julho de 1938, escrita após a leitura de outro texto de Benjamin, o seu “Sobre alguns temas em Baudelaire”, ele critica de modo bem depreciativo o conceito de Aura de Benjamin (“tudo mística, embebida de uma posição contra a mística. Dessa maneira se adapta a concepção histórica materialista! É um horror” (SELLIGMANN-SILVA, 2019, p. 48).

Leandro Konder fala em relação a amizade entre Benjamin e Brecht: Independentemente do respeito que tinham um pelo outro, contudo, os dois amigos, em vida, mantiveram algumas divergências significativas. Benjamin escreveu um “*ensaio sobre Brecht*” dialogando sobre sua forma de fazer teatro.

A maior divergência, porém, girava em torno da utilização feita por Benjamin do conceito de “aura”, em sua análise da história recente da produção artística. Segundo Brecht, numa tomada de posição contra a mística, Benjamin se tornava.... Místico (KONDER, 1988, p. 66).

Os estudos mostram que Brecht achava que Benjamin deveria se enquadrar ou engajar mais nas artes como visões de mundo e como transformação social. Seu “Teatro Épico” clama por uma participação mais efetiva da plateia na construção da ação artística. Adorno e Scholem achavam essa amizade prejudicial a Benjamin. Mas, sobretudo, quando Benjamin morreu, Brecht chorou a perda e qualificou a seguinte frase, dizendo que:

[...] aquela seria a primeira perda séria que Hitler tinha conseguido infligir à cultura alemã. E fez um poema (O Rol das Perdas) no qual falava de Benjamin como “o interlocutor\que sabia muito\e buscava o novo” (der Widersprecher\vieles wissende\neues suchende) (KONDER, 1988, p. 66).

Gerson Scholem, amigo próximo, que já havia convidado Benjamin a dar aulas na universidade em Jerusalém, possui um livro intitulado *Walter Benjamin: história de uma amizade*, em que fornece mais que um registro histórico, isto é, mais um diálogo de pensamento entre dois intelectuais que respeitam as diferenças, principalmente no campo do judaísmo, e que produzem substância filosófica em seus escritos.

Em carta datada de 1938 de Benjamin a Scholem, Benjamin analisa a obra de Kafka, dando no entendimento de Scholem uma monumental aula de zelo crítico sobre o autor.

Paris, 12 de junho de 1938
Caro Gerhard,
a pedido seu, escrevo-lhe bastante pormenorizadamente sobre o que acho do “Kafka” de Brod; em seguida você encontra algumas reflexões próprias sobre Kafka.
Você precisa saber desde logo que esta carta será toda reservada a este objeto que nos toca a ambos o coração; para notícias minhas faça-o esperar por um dos próximos dias.

Com Scholem, ele trava debates sobre o misticismo judaico, que o ajudaram, sobretudo na formulação do argumento sobre o conceito de *aura* e a quebra da *aura* na obra de arte moderna. Por meio de Scholem, Benjamin criou entendimentos para que ele pudesse emigrar para a palestina e com isso pudesse fugir do nazismo, mas o mesmo não cumpriu o combinado com o amigo.

É por meio do livro de Scholem e seus escritos que podemos traçar um perfil de estudo de Benjamin em relação a Kant e o interesse dele pelo tema do belo e dos

debates estéticos, frutos do campo artístico. Foi Gerson Scholem que revelou nas trocas de cartas com Benjamin esse novo gosto estético que se aprofundaria em 1935 com seu ensaio sobre a obra de arte:

Caro Sr. Scholem

Algumas razões externas..... Leio aqui diversas coisas. Assim, comecei a me ocupar com os dramas de Calderón. Li Maurice de Guérin e Rimbaud. Além disso, ocupa-me agora uma questão estética: procuro ir ao fundo da diferença entre pintura e arte gráfica. Isso conduz a relações muito essenciais e, neste contexto, também emerge novamente o problema da identidade.

Seu, Walter Benjamin. 1917

[...]

A referência de Benjamin à diferença entre pintura e arte gráfica, que ele queria seguir até o fundo, demonstra claramente a semente das reflexões, então ainda baseadas na metafísica, que ele depois, em 1935, apresentou no seu famoso trabalho sobre *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* ["A obra de arte na Era de Reprodução Mecânica"], numa forma mais madura e influenciada pelas metamorfoses marxistas (BENJAMIN, 1989, p. 52-53).

Podemos perceber que, até mesmo entre os amigos da "linha direta", existiam algumas restrições às ideias de Benjamin formadas em suas teorias, sendo que esses autores tinham visões ideológicas ou formações de visões de mundo diferentes. Eles poderiam até estar no mesmo lado da trincheira, porém com estratégias de enfrentamento totalmente diferentes.

O próprio campo paradigmático do pensamento nos dá essa possibilidade. Podemos pensar e ter visões diferentes sobre determinados pontos, um conceito, uma teoria, uma equação. Elas podem ser mudadas e revistas. O seu desprezo banal não configura sua insustentabilidade, apenas afirma o erro de quem as julgam de tal forma.

Antes de se tornar um apreciador do materialismo enquanto forma de pensamento, Benjamin, em sua juventude, nos estudos da sua juventude, tinha proximidade com as questões centrais e universais do pensamento. Fazia estudos de autores do romantismo alemão e os relacionavam com as ideias e categorias kantianas. Queria formular um sistema filosófico que pudesse dar conta de novos conceitos de experiência e suas relações entre o sujeito pensante e o objeto.

Escreveu um texto intitulado "Programa da Filosofia Vindoura" em 1918. Esse texto refletia bem o momento em que o autor formulava suas ideias, fazendo formulações que sistematizassem bem uma filosofia com novas argumentações capaz

de inovar o pensamento da época. Leandro Konder em seu *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia* afirma que:

[...] na época, se combinavam com preocupações ligadas a alguns dos grandes autores do romantismo e eram repensados a luz de categorias provenientes de Kant e do Kantismo. Num texto intitulado “programa de Filosofia Vindoura”, de 1918, Benjamin procurou expor de maneira sistemática as ideias que vinham trabalhando a partir da teoria Kantiana de experiência, especialmente a partir da interpretação dessa teoria por Hermann Cohen. Para nosso crítico, a concepção de Kant\Cohen estava prejudicada por horizontes estreitamente “iluministas”, caracterizados por certa incapacidade de avaliar toda a importância da história e da religião; era preciso desenvolver um conceito superior de “experiência”, capaz de escapar à abstratividade da contraposição entre “sujeito” e “objeto” (um conceito de “experiência” capaz de corresponder as necessidades humanas de uma existência plena de sentido) (KONDER, 1988, p. 19).

Benjamin poderia ter seguido esse caminho, o de pesquisar autores clássicos e torná-los sua porta aberta à academia. No entanto, decidiu ampliar seus conceitos e formulá-los. E, assim, não obteve êxito em sua tese de livre-docência. Em sua tese, Benjamin estava ciente de que seu estudo, “[...] composto por cerca de meio milhar de citações e baseado em uma ousada teoria neoplatônica das formas literárias – ia contra as regras da academia” (SELLIGMANN-SILVA, 2019, p. 14).

Nesse composto de ação, que é compor um pensamento sobre ruínas, abre-se um precedente para situar Benjamin em vários Benjamins, ou hierarquizar seu pensamento nos diversos tempos em que possuía vida. Um grande risco e um caminho de estudo se abrem nessa perspectiva. Fragmenta-se um pensamento em prol da elucidação das próprias ideias expostas. Sérgio Paulo Rouanet relata que:

Já observou com razão que não existe um Benjamin, mas vários. Existe o Benjamin marxista, que sob influência de Brecht recusa toda cumplicidade com a cultura burguesa, como existe o Benjamin místico, que sob a influência de Scholem sustenta que somente a teologia pode transformar a vida. Existe o Benjamin que aplaude o declínio da aura e o que se assusta com as consequências de um mundo sem aura, o que prega o advento de uma barbárie purificadora e o que entra em pânico com a barbárie absoluta do fascismo, o que deplora a atrofiação da experiência num mundo totalmente administrado e o que atribui um valor revolucionário à perda de experiência (ROUANET, 1987, p. 110).

Mesmo que essas colocações sejam metodologicamente aplicáveis, devemos ter em mente o que hermeneuticamente essa dada construção histórica pode ser levada para a melhor compreensão do autor. A busca de uma parcialidade que dê conta de uma verdade, no que se refere à teoria benjaminiana, pode ser um trabalho mais detalhado, mas as categorias e conceitos nela presente devem ser encaradas para uma assertiva, segundo qual o pensamento do autor apontou. Ambiguidades sempre irão existir em se tratando do pensamento filosófico.

Em um recente livro lançado com fragmentos inéditos de escritos de Benjamin, organizado por Gustavo Racy, surge um escrito com um título sugestivo feito por Benjamin aos que na esteira das buscas por conclusões definitivas sobre o pensamento do autor deveriam se reportar: “A primeira forma de crítica que se recusa a julgar”. É possível? Se o próprio crítico emite um juízo subjetivo ao que ele julga, como chegar a ele a assertiva verdadeira ou falsa, mesmo no campo de uma linguagem que dê conta dessa aporia. Haverá verdade objetiva como antítese dessa opinião [*Alfassung*] subjetiva?

Ao propor isso Benjamin está tecendo um caminho que muitos não conseguem engendrar. Existem pensamentos que necessitam de julgamentos, existem outros que trabalham apenas na busca do sintoma para qual seu pensamento está colocado em seu período de existência. Benjamin, em nosso entendimento, traz os sintomas da vida e dos pensamentos modernos da sua época, ampliando por meio desses sintomas sua teoria de pensamento (RACY, 2020, p. 95-96).

Toda crítica pertinente oferece um julgamento que possibilite um debate e um ganho ao pensamento. Formula-se assim os aspectos positivos e propositivos de quem os fazem. O próprio Benjamin relata sua profunda admiração à crítica, sobretudo dos sistemas filosóficos e da obra de arte, ao afirmar:

Pois a crítica chega a sua formulação ao assumir (o que nunca é bom), que a interrogação do sistema filosófico como tal é possível. Em outras palavras, a crítica afirma que, se o sistema fosse completo, seria porque ele teria sido interrogado durante a investigação de um problema após outro. A crítica faz com que o ideal do problema filosófico se manifeste na obra de arte, ou então que entre em uma de suas manifestações (RACY, 2020, p. 91-92).

Para uma epistemologia benjaminiana ou para um estudo da história das ideias do pensamento benjaminiano, as nossas conclusões dissertadas aqui precisam ser ditas e relacionadas quando se estuda o autor.

2.4 O Brasil e os estudos sobre o ensaio

No Brasil, a recepção do pensamento de Benjamin se deve a primazia no lançamento por parte de Carlos Nelson Coutinho em 20 de maio de 1968 pela *Revista Civilização Brasileira*. Ele foi um filósofo-talentoso e intelectual-tradutor, um dos grandes pensadores da teoria política do Brasil. Esse foi um grande início para o estudo do pensamento e das futuras traduções que se sucederam a partir daí. Já se debatia no Brasil a participação do pensamento de Benjamin como um dos membros da escola de Frankfurt, porém é a partir dessa tradução que grande parte da intelectualidade e universidade brasileira passam ao contato direto com as ideias benjaminianas.

Em 1969, já por intermédio dessa efervescência de debate e diálogo existente no Brasil entre teoria crítica e a crítica de arte, devido muito ao marxismo militante e suas possibilidades para a arte cultura, surge uma segunda tradução de um outro grande intelectual e poeta da época chamado José Lino Grunewald. Publicado também na *Revista Civilização Brasileira*, que depois, por intermédio da *Abril Cultura*, foi lançado em sua coleção “Os Pensadores”, levando o título *Benjamin, Horkheimer, Adorno, Habermas*, por José Lino Grunewald, em 1983. Nele, José Lino dá conta da importância de Benjamin para o cenário de debates nacionais e seleciona seu texto para ser traduzido nessa edição. *A ideia do cinema*, traduzido e organizado por ele, em 1969. Além de *Ensaio de Walter Benjamin, Eisenstein, Godard, Merleau-Ponty, entre outros*.

Esses dois textos e suas recepções foram sem dúvida um marco para um estudo didático mais claro sobre as ideias de Benjamin no Brasil, principalmente relacionado com a possibilidade de um debate de teoria e crítica literária. Veja que o autor está presente mais em departamentos ligados à literatura, à crítica de arte, às humanidades em geral, do que propriamente aos centros especializados em filosofia. Os dois textos traduzidos, sem entrar no debate de qual a ordem e a melhor versão alemã que foi traduzida, são sem dúvida os primeiros que entraram no imaginário

intelectual da universidade brasileira e abriram os caminhos a uma pluralidade de estudos para o pensamento benjaminiano.

Outro grande pensador e ensaísta brasileiro é José Guilherme Merquior, que escreveu um ensaio crítico em 1969 sobre o que ele intitulou de escola neohegeliana de Frankfurt, pela editora Tempo Brasileiro. Nesse ensaio, ele trata da inserção das ideias do pensador e como elas se deram nos círculos de pensamento da época. O que chama a atenção nessa obra é a ideia já pacificada da dimensão progressista do pensamento de Benjamin em relação ao pessimismo frankfurtiano a respeito da dimensão da reprodutibilidade técnica e sua penetração na arte.

Devido ou não a essa diferença biográfica, o fato é que a apreciação Benjaminiana da tecnologia é muito mais matizada do que a de seus amigos; mas – e isto é o mais importante – essa é apenas uma das implicações de uma visão-de-mundo que, a despeito das lacunas seladas pela morte prematura, oferece dimensões bem mais amplas do que o pessimismo de Frankfurt (MERQUIOR, 1969, p. 100).

Em 1985, Sergio Paulo Rouanet, diplomata e um estudioso da escola de Frankfurt, sendo também um dos incentivadores do pensamento de Benjamin, lança nos *Ensaio sobre Literatura e História da Cultura, nas Obras escolhidas Volume 1*, pela editora Brasiliense, um compilado de textos que vão além de artigos, comentários ou apenas um texto isolado. Rouanet publica dezessete (17) textos, dos mais importantes para uma nova visão do pensamento de Benjamin. Mais uma grande contribuição para a disseminação do pensamento benjaminiano. Textos como: “Sobre o conceito de História”, “O Narrador”, “Experiência e Pobreza”, “Pequena História da Fotografia”, entre outros, fecharam algumas lacunas como complementação e abriram novos debates sobre a obra do autor.

O que estavam afeitas nos estudos sobre o autor eram mais as circunstâncias do desenvolvimento das técnicas de reprodução e seu papel para as artes. Com os novos textos surgem outros campos de atuação: mais campos epistemológicos surgem, novas formulações conceituais aparecem e novas revelações programáticas revelam-se no autor. O lançamento dessa obra é uma segunda abertura ao seu pensamento dentro dos círculos intelectuais e, especialmente, nas universidades. Essa é uma importância fundamental do efeito das traduções e da importância do livro como disseminador do saber e material de estudo.

Nessa edição, o prefácio ficou por conta da professora Jeanne Marie Gagnebin, que na introdução, do intitulado “Walter Benjamin ou a História aberta”, abre algumas questões fundamentais dessa nova virada ou abertura de estudo, tratando dos temas da narração, da imagem e da ideia de progresso expressa pelo autor. Esses novos campos configuram de forma clara a amplitude paradigmática e a profundidade do pensamento de Benjamin para a história do pensamento mundial.

No Brasil, essas obras elencadas acima são de total importância para compreendermos como se deu a entrada do pensamento de Benjamin em nossos círculos intelectuais e em nossas universidades. Elas foram e são super introdutórias e basilares para se construir identidades e reconhecimentos por parte de seus leitores com o pensamento benjaminiano. Todas as demais obras traduzidas, dissertações, teses e artigos são também um pouco do fruto dado por essas iniciativas.

Para o nosso destaque de estudo, por exemplo *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, obra lançada pela L&PM, com tradução de Gabriel Valladão Silva, além da organização, ensaio biobibliográfico, prefácio, revisão técnica e seleção dos fragmentos feita por Márcio Seligmann-Silva, o texto expresso é o que se encontrou nos arquivos Horkheimer no final dos anos 80, e que de certa forma é inédito em tradução para nossa língua. Esse texto, como já se foi dissertado acima, é um escrito que contém notas e revisões feitas pelo próprio Benjamin e que seria aquele que mais se aproximaria do que o autor almejava publicar.

Esses textos, junto com o da editora Zouk, são frutos de uma pesquisa que visa dar maior espaço aos conteúdos de traduções e ampliar mais ainda o escopo teórico produtivo dos pesquisadores no Brasil, além de suscitar novas revelações conceituais do autor e de sua obra. As novas traduções e os novos estudos são contribuições sintomáticas para o clima Walter Benjamin no Brasil.

Podemos comprovar ante e para a análise da obra do autor, que ocorrem espasmos de tempos, que ora são dirimidos pelo próprio autor, ora são rechaçados, em que ora podemos perceber a incapacidade dos colegas de perceber a profundidade do tema, ora podemos ver o desdém mesmo pela dignidade da pessoa humana, sendo que todos esses quesitos somados influenciaram a relativa mudança de ideia da perspectiva do autor com seu tema, deixando-o refém da própria condição em que foi imerso. Independentemente dessa situação, a obra em si é um importante debate sobre o papel das artes com o advento da técnica, pensamento, e que deu profunda fecundidade aos debates posteriores que envolvem: técnica e artes.

O escrito é de uma magnitude que amplia horizontes não vistos por renomados pensadores de filosofia, no tocante à humanidade, à técnica, às artes. Benjamin não está preocupado em uma sagaz empreitada epistemológica do pensamento do ser em relação à arte. Ele visa esclarecer pontos cruciais desse processo, técnica e arte, para entender como o procedimento da técnica influencia a escala do pensamento sobre as artes ou vice-versa. Não se enganem, esse ensaio trata sobre: técnica, teoria estética e teoria social. Todos os conceitos presentes na obra são advindos dessa vivência e presença maciça desses temas na vida de Benjamin, captando esses temas e configurando o aprendido em sua teoria de pensamento.

Conceitos como “reprodutibilidade”, “aura”, “valor de culto”, “valor de exposição”, “aparelho”, “ritual” e “política”, “valor de eternidade”, “estética da guerra”, “fotografia”, “estetização da vida política”, “politização da arte”, são esclarecedores e reveladores dentro de seu ensaio com conceitos capazes de suprir a necessidade especulativa metodológica e de fruição intelectual ímpar de sua época.

Contudo, além de fazer a inovação vanguardista dessa defesa da relação arte-técnica, Benjamin da conta do vazio deixado por muitos e por seu próprio tempo, ao debate das artes e da técnica. Seu lugar na história nunca foi aclamado, mas sempre foi concebido, reconhecido pela nova geração e pelos novos estudos de seu pensamento. Logo. Logos e graça. Ele mesmo não acreditava nesse conceito já moderno de progresso.

3. A CRISE DA AURA E A REPRODUÇÃO TÉCNICA

3.1 Percurso histórico hermenêutico: a evolução sintomática

Quando Benjamin começa a esboçar seu ensaio, já nas primeiras linhas, é perceptível alcançar em suas palavras e nas entrelinhas que não seria possível uma análise dos processos de transformações das artes sem antes identificar um princípio histórico hermenêutico que traduziria a modernidade à relativa transformação desse campo. Se utilizando dos princípios basilares de um marxismo não ortodoxo, ele dispara a primeira argumentação capaz de dar uma primeira clareza ao que não era perceptível ao momento atual.

A transformação da superestrutura, muito mais lenta que a da infraestrutura, levou mais de meio século para tornar manifesta a modificação das condições de produção em todos os campos da cultura, somente hoje pode-se alegar como isso aconteceu (SELIGMANN-SILVA, L&PM 2019, p. 53).

Nessa perspectiva manifesta, podemos colocar que a síntese de uma busca efetiva pelo início desse processo de transformação pode ser dialeticamente explicável por uma evolução sintomática do quadro de transformação pelo qual está passando o pensamento da sociedade durante os tempos, e que essa temporalidade não está ligada diretamente a um campo isolado de uma macro relação. Não se percebeu antes de maneira aguçada como as artes se relacionaram com as transformações que ocorrem nos tempos.

Um micro relação conceitual (as relações artísticas, com a arte), pertencentes às superestruturas, começam a modificar-se com as transformações que a sociedade moderna impõe e passam a ditar rumos, conhecimentos e gostos em seus meios. Essa é a primeira e expressa relação clara no ensaio que dá um passo à frente as aspirações “marxistas ortodoxas”, além da análise do pressuposto das mudanças que ocorrem na arte em função de uma teoria social acabada. Talvez um impacto muito forte na leitura incompreensível de Adorno ao ensaio. A renovação dessa dialética para um novo conhecimento é para Benjamin um ponto crucial para entendermos como sempre houve reprodução técnica mais que não se apercebera seu valor de ação transformativa.

Pois seria errado subestimar o valor combativo de tais teses. Elas deixam de lado uma série de conceitos tradicionais – como criatividade e genialidade, valor de eternidade e mistério -, cujo uso descontrolado (e no momento dificilmente controlável) leva a elaboração do material factual) (SELIGMANN-SILVA, 2019, p. 54).

Esse deixar de lado os conceitos tradicionais e seculares da arte, como principalmente a genialidade, o lugar da arte e a penetrabilidade de julgar o belo, é o que acompanhará de vez as artes no julgo das técnicas de reprodução na era moderna.

Benjamin afirma que as artes em princípio sempre foram reproduzíveis. Não existe um lugar na história do pensamento que se admita a não reprodução da arte. Porém, esse fenômeno: a reprodução técnica da obra de arte, é algo novo. Dessa forma “[...] em contrapartida, a reprodução técnica da obra de arte é algo novo, que se realiza na história de modo intermitente, em impulsos largamente espaçados, mas com intensidade crescente” (SELIGMANN-SILVA, 2019, p. 54).

Em uma narrativa sobre o conhecimento durante os tempos de processos de reprodução, Benjamin cita a xilogravura, litogravura e a gravura, todos esses meios foram fundamentais e ilustrativos para o caminhar do desenvolvimento da técnica e das técnicas de reprodução. Podiam não exercer um papel fundamental nas relações com a arte, mas faziam parte de um processo de construção do conhecimento que explodirá de vez na era moderna.

Tudo é pensamento.

Tudo é pensamento [gedacht] nossa tarefa é promover uma parada em cada um destes pequenos e variados pensamentos. Pernoitar em cada pensamento. Uma vez que faço isso eu sei algo sobre o pensamento num sentido em que seu originador nunca sonhou (RACY, 2020, p. 33).

Dentro da perspectiva benjaminiana, o ano de 1900 torna-se fundamental para as artes reproduzíveis. A fotografia surge ocupando o espaço dentro da sociedade, permitindo a inserção da mesma frente ao quadro. Poderia se fazer quadro dos quadros por meio da fotografia ou atingir com mais clareza as pulsações emocionais de natal em família, por exemplo.

Surgem também as artes cinematográficas: o filme. Essa, sem dúvida, é a ação que agrava ainda mais as ideias convencionais e tradicionais sobre a arte. Um abalo direto na tradição e nas formas convencionais de se conceber a arte. O filme e a

fotografia mexeram de vez com a ideia de autenticidade e originalidade de uma obra de arte, sendo o avanço da reprodução técnica que proporcionou essa mudança de relação.

Benjamin alerta que mesmo na reprodução mais perfeita e clara de uma obra não existe mais ali, na reprodução, aquilo que de primaz a obra traz consigo: a originalidade da criação e a originalidade da própria obra. Existe, sim, um processo atual que provoca uma transformação na forma de fazer arte imposto pela reprodução, mas que em certa medida causa um grande abalo na tradição.

Mesmo na reprodução mais perfeita uma coisa se perde: o seu aqui e agora da obra de arte – sua existência única no local em que se encontra. No entanto, é nessa existência única, e somente nela, que está realizada a história a qual a obra de arte esteve submetida no decorrer de sua duração (BENJAMIN, 2019, p. 56).

Veja aqui que em Benjamin sintomaticamente essa relação é perceptível, e assim não podemos voltar atrás e acalmar com revoluções essas mudanças. A própria história das ideias contidas em suas argumentações demonstra a empreitada na qual as artes se envolveram com o desenvolvimento técnico reprodutivo.

Esse é um segundo grande ponto de convergência de um pensamento dialético reflexivo em relação a uma epistemologia do conhecimento sobre a arte. Quando a obra perde o seu aqui e agora com a reprodutibilidade, outra coisa fundamental é exposta: sua autenticidade. A autenticidade da obra é aquilo que só ela tem, seu núcleo fundamental, o que lhe é peculiar. “É essa a sua autenticidade. A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que nela é originalmente transmissível, desde sua duração material até seu testemunho histórico” (SELIGMANN-SILVA, 2019, p. 54).

A professora Jeanne Marie Gagnebin em seu *História e narração em Walter Benjamin* formula uma ideia que busca analisar a relação entre o conceito de origem e a relação com a modernidade no autor. No capítulo 1, de seu texto, intitulado “Origem, original e tradução”, ela expõe a seguinte ideia:

[...] proponho-me, com efeito, analisar as ligações que unem o conceito de origem (Ursprung) em Walter Benjamin à sua reflexão sobre a modernidade, tal como é desenvolvida, principalmente nos seus ensaios estéticos. Ora, para a maioria dos interpretes, o conceito de origem designaria, no pensamento benjaminiano, o lugar privilegiado de uma recusa da modernidade, porque nele convergem

os impulsos restaurativos e utópicos de sua filosofia da história (GAGNEBIN, 1999, p. 7).

Ou seja, aquilo, o que é original, não combinará nunca com as categorias do desenvolvimento técnico reprodutivo da modernidade. Não é compreensível se utilizar de categorias de pensamentos fundados na tradição para julgar o campo das artes na modernidade. Precisamos esclarecer essas categorias para compreender o ajuste sintomático que as técnicas de reprodução fizeram na modernidade com as artes, já que são características próprias de seu tempo.

A totalidade do campo da autenticidade mantém-se alheia a reprodutibilidade – e naturalmente não somente à reprodutibilidade técnica. Enquanto, porém, o autêntico mantém sua completa autoridade em relação a reprodução manual, que via de regra se distingue dele como falsificação, não é esse o caso em relação à reprodução técnica (BENJAMIN, 2019, p. 54).

Benjamin deixa claro que existe uma primazia fundamental da autenticidade, mas valoriza a autonomia da relação provocada pela reprodutibilidade. A autenticidade da obra mantém uma certa autonomia em relação à reprodução manual, isso porque a criação individual resguarda de certa forma a originalidade e a cultuação do processo de construção artística. Em uma nota explicativa do próprio autor sobre um ponto divergente do ensaio com Adorno, achada nos arquivos Horkheimer, fruto da aqui já colocada segunda versão alemã, Benjamin declara:

No caso das obras cinematográficas, a reprodutibilidade técnica do produto não é, como por exemplo nas obras literárias ou da pintura, uma condição imposta externamente para sua difusão massiva. A reprodutibilidade técnica das obras cinematográficas funda-se imediatamente sobre a técnica de sua produção (BENJAMIN, 2019, p. 62).

O que irá se desestabilizar no processo artístico com a reprodução técnica é a autoridade da coisa, seu peso tradicional, sua intocável e inabalável associação com a ideia de belo, sublime. Isso é um dos laços analisados por Benjamin que o afasta de boa parte do pensamento de seus amigos da época e cria a sua teoria estética própria.

Heidegger, por exemplo, cria o mecanismo de aceite para a realização máxima do processo de originalidade artística, levantando num pedestal todas as noções

tradicionais das belas artes. Ele busca uma resposta numa ontologia fundamental que dê conta de situar o local da arte e sua criação no mundo. O que é uma coisa? Qual o local de criação da arte? Onde ela se realiza? O que pode ser dito que seja arte? O que é o autêntico?

Na *Origem da obra de arte*, obra de Heidegger, na busca por essas questões fundamentais, sobretudo no debate sobre originalidade, tradição, autenticidade, há uma relação com o que Benjamin discorre em sua argumentação. A grande diferença é que Heidegger procura a fundo desvendar os caminhos paradigmáticos do pensamento na explicação desses temas, já Benjamin se utiliza desses conceitos para diagnosticar as transformações que ocorrem na obra de arte em seu tempo. Benjamin e Heidegger se encontraram uma vez, fizeram o mesmo curso em Freiburg:

Em 1912, Benjamin inicialmente passou um semestre na Universidade Albert Ludwig de Freiburg, onde frequentou os cursos de Heinrich Rickert sobre “Darwinismo como visão de mundo” (Heidegger também estava entre os ouvintes desse curso) e de Friedrich Meinecke sobre História geral do século XVI”, além de ter frequentado as aulas de Jonas Cohn e Richard Kroner (SELIGMANN-SILVA, 2019, p. 8).

Ainda em relação a essa ligação Benjamin e Heidegger, em nosso ver, Arendt, em seu livro *Homens em tempos sombrios*, reforça uma visão particular e que só os grandes conseguem captar de seu tempo, fazendo dessa perspectiva um encaixe perfeito para as respostas paradigmáticas de um pensamento:

[...] lá foi iniciado pelos mais conscientes quanto ao caráter irreparável da ruptura da tradição – assim na Alemanha, e não apenas lá primeiramente por Martin Heidegger, cujo êxito extraordinário e extraordinariamente precoce nos anos 1920 se deveu essencialmente a uma “escuta da tradição que não se entrega ao passado, mas pensa sobre o presente”. Sem perceber-lo, Benjamin realmente tinha mais em comum com o notável senso de Heidegger para os olhos e ossos vivos que marinhamente se transformaram em coral de pérolas, e como tal só podiam ser recolhidos e alocados ao presente com uma violência ao contexto, interpretando-os com o “impacto fatal” de novos pensamentos do que com as sutilezas dialéticas de seus amigos marxistas (ARENDR, 2008, p. 217).

Os caminhos de ambos, em se tratando de pensamento e visão de mundo, foram totalmente diferentes, mas essa visão particular que mexe com temas tão profundos e valorosos ao pensamento chega a ser um ponto de análise comum, em certa medida, entre os dois. O abalo a esses conceitos tradicionais de análise do

processo artístico, o abalo à tradição em todas as suas formas é o lado mais perfeito da crise na modernidade em relação à arte e, ao mesmo tempo, provoca uma renovação que atualiza a própria humanidade, seus conceitos perante à arte.

Quando Atget registra as ruas vazias de Paris com sua máquina fotográfica e as expõem em galeria ou em jornais para a maioria, cria-se um novo espaço temporal que abole os quadros e dá espaço: aos foto jornais e foto revistas, publicações antes inconcebíveis. Começa aí a formação de um espaço iconográfico que amplia as possibilidades dentro do campo artístico. Atget trona-se prova do processo histórico por qual passa essa reconceitualização das artes frente às técnicas de reprodução.

Com a fotografia, a mão foi pela primeira vez aliviada das mais importantes obrigações artísticas do processo de reprodução figurativa, as quais recaíam a partir daí exclusivamente sobre o olho. Como o olho apreende mais rápido do que a mão desenha, o processo de reprodução figurativo foi acelerado de modo tão intenso que agora poderia acompanhar o ritmo da fala (SELIGMANN-SILVA, 2019, p. 8).

A arte passa a ser uma convencionalização total ligada à dinâmica de vida proposta pelos anos de 1900. O impacto dessas manifestações é totalmente distinto nos vários campos dos saberes. A fotografia e o recém atributo da película fotográfica fazem surgir o cinema. Esse, sim, com uma capacidade penetrante muito maior dentro do processo de construção de saberes e ruptura radical com a tradição de arte.

O cinema é o golpe mais perceptível de que as artes modernas sofreram modificações. Nele, estão enquadradas novas metodologias que impregnam as velhas artes, une música, fala, dança, pintura, teatro e os aparelhos. Tudo é milimetricamente formatado para a realização de um produto final. No filme, todo o seu caráter artístico é revelado pela reprodutibilidade. Tudo é reprodução, como afirma Benjamin.

O filme pronto é tudo menos uma criação de um lance; ele é montado a partir de muitas imagens e sequências de imagens, dentre as quais o editor pode optar – imagens que puderam ser melhoradas do modo que se desejasse ao longo do processo desde a captura até o corte final. Para a realização do Filme *Opinion publique*, que tem 3 mil metros de comprimento, Chaplin filmou 125 mil metros (BENJAMIN, 2019, p. 68, grifo do autor).

O cinema surge como sendo a principal quebra da tradição em arte. Ele se utiliza de todos os processos que constituem a construção artística e inova na preleção

reprodutiva de seus meios técnicos, afundando mais ainda a tradição em arte com seus novos paradigmas e constituindo-se solidamente como algo que conquista a sociedade moderna.

E quando Abel Gance exclamou entusiasticamente em 1927: “Shakespeare, Rembrandt, Beethoven serão filmados [...] Todas as lendas, todas as mitologias e todos os mitos, todos os fundadores de religiões, e mesmo todas as religiões [...] aguardam sua ressurreição em celuloide, e os heróis precipitam-se aos portais”, convida, embora sem a intenção de fazê-lo, a uma liquidação generalizada (BENJAMIN, 2019, p. 58).

Benjamin, como já afirmamos aqui, sempre deixa claro a singularidade da obra de arte, seja ela nos moldes de análises tradicionais durante os tempos, seja ela com a renovação proposta pelas técnicas de reprodução. Para ele, singularidade é algo próprio do espírito de uma época. Tem a ver com peculiaridade. As tradições nos diversos campos do saber podem mudar, já a singularidade de cada época não.

Ele exemplifica essa colocação citando a *estátua de vênus*. Na época clássica, que fora construída a estátua, o sentido da obra eram um, e permanece o mesmo até hoje. Porém, na Idade Média, a figura do nu artísticos não eram bem vistos, figurando-se uma “estatua de vênus” coberta numa manta, nessa época. Sua singularidade permanecia intacta, além de seu objetivo e síntese. O que mudou foi a forma como a tradição se comportou na análise da obra.

Essa quebra do ritual paradigmático renova as ações de pensamento, rompe com uma tradição, habilita uma renovação e uma nova possibilidade artística, abrindo de vez a crise de identidade própria da autenticidade. É aí que se funda uma nova práxis ritual no campo dos saberes, sobretudo na arte.

Para uma investigação que trata da obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica é indispensável levar em conta esses contextos. Pois eles preparam o conhecimento que é aqui decisivo: a reprodutibilidade técnica da obra de arte emancipa-a pela primeira vez na história mundial de sua existência parasitaria em relação ao ritual (SELIGMANN-SILVA, 2019, p. 8).

É necessário recorrer aqui para uma compreensão que Benjamin tem da experiência enquanto fator de apropriação coletiva de uma ideia. A *Erfahrung* é um caminho que se configura tanto para manutenção quanto para quebra de uma tradição no pensamento. É a *Erlebnis* experiência individual que passa a internalizar

conhecimento e evoluir para a coletividade. Esse conceito de *Erfahrung* tem um apelo maior no autor após 1930 e está presente em toda a construção do ensaio sobre a obra de arte.

Gustavo Racy, em seu livro *Walter Benjamin está morto*, reproduz um texto benjaminiano e esclarece mais ainda uma noção que aqui deve ser levada em consideração, em se tratando de relações de conhecimento durante os tempos nos caminhos da ação experiência-percepção:

O *Medium* através do qual obras de arte continuam a influenciar épocas posteriores é sempre diferente daquele por meio do qual afetaram sua própria época. [...] Não obstante, esse *medium* é sempre relativamente mais fraco daquele que influenciou os contemporâneos no momento da criação (RACY, 2020, p. 109, grifos do autor).

O *medium* é a capacidade cognitiva criativa de percepção da transformação da arte durante os tempos. Esse conceito temporal é fundado pela experiência cognitiva para fundar uma capacidade estética criativa que aja diretamente na percepção das ações em arte. O *medium* em nossa visão é a atividade resguardo metodológica que consegue dentro da história formular, criticar e avançar no campo das artes.

Podemos dizer que os movimentos de vanguarda obtiveram êxito porque possuíam essa capacidade *medium*, conseguiram fazer a dinâmica de dar um passo atrás, refletir e criar novos argumentos, ações renovadoras no campo das artes. O surrealismo com Breton ou o dadaísmo com Duchamp conseguiram captar essa relação.

Para Detlev Schottker, essa relação está ligada diretamente com o progressivo gosto de Benjamin pelo papel do cinema na transformação da percepção sobre a arte. Esse era seu interesse. Como as técnicas de reprodução mudaram a percepção criativa da arte.

Mas, diferentemente dos contemporâneos, seu interesse não era primordialmente a influência do cinema na arte e na cultura, ou suas características estéticas em si, mas a mudança que as imagens fabricadas tecnicamente provocavam na percepção da arte. Seu interesse centrava-se nas novas formas de experiência da modernidade (SCHOTTKER, 2010, p. 45).

Esse é um outro ponto crucial para se entender uma panorâmica visão de linguagem, conhecimento e mundo no autor. Por meio dessa forma de pensar, ele

analisa a teoria da arte mesclada com uma aguçada percepção criativa para fundar um campo estético que dê conta dessa nova relação. Isso é uma grande inflexão epistemológica feita pelo autor. Não é julgar o caráter artístico do cinema, é analisar as novas formas de percepção experimentais trazidas pelo cinema.

Em outro ensaio, intitulado “Experiência e Pobreza”, Benjamin havia alertado para o fim que estava se tendo as experiências coletivas (*Erfahrung*) com a modernidade. A arte de contar histórias, de narrar e as experiências coletivas de vida e conhecimento pereciam frente aos avanços modernos. Elas precisavam de uma reorganização conceitual e de linguagem para sobreviverem. Benjamin revela que:

Ao longo dos períodos históricos modifica-se, com a totalidade do modo de existir da coletividade humana, também o modo de sua percepção. A maneira pela qual a percepção humana se organiza – o meio em que ocorre – não é apenas naturalmente, mas também historicamente determinado (BENJAMIN, 2019, p. 58).

Com as artes, a relação é quase a mesma, mudando apenas a ação paradigmática ritual. Entra aí a ideia de percepção (*aisthêses*), seja ela coletiva ou individual. Jeane Marie Gagnebin cita em seu livro *História e narração em Walter Benjamin* a seguinte passagem:

Benjamin já tinha começado a fundamentá-la em toda a sua reflexão anterior a respeito do declínio da experiência no sentido pleno de *Erfahrung*, e, conjuntamente, do fim da narração tradicional. Esse tema, que o preocupa desde seus primeiros escritos, toma-se, no decorrer dos anos 30, uma parte inerente de sua reflexão sobre as informações estéticas que chegam a maturação no início do século XX e subvertem a produção cultural, artística e política (GAGNEBIN, 1999, p. 55).

Numa perspectiva plural, é claro para o autor que as visões existentes nos processos constitutivos de análise e crítica de arte são justamente os fatores que culminam para a rejeição da apropriação das reproduções técnicas pela arte. Como seria possível caminhar por um desprezo total dessa relação? Como seria possível analisar esse efeito sem apontar caminhos, evoluções? Como seria desprezar totalmente o desenvolvimento técnico reprodutivo em sua época?

3.2 Valor de culto e valor de exposição: explicação à crise da *aura*

Em Benjamin, “tudo começa”, em termos de debate sobre a reprodutibilidade técnica com a crise da *aura*, esse instantâneo do pensamento e da vivência humana, que de forma única sobrevive na unicidade da obra de arte. A crise da *aura* pode ser formada como o aspecto central que desemboca no debate moderno sobre a arte moderna, Benjamin viu isso, esse beco melindroso, segundo o qual muitos desviavam a atenção ou não assimilavam muito bem essa perspectiva.

Num tempo de desgaste de grandes obras como referências de arte ou da subjugação dessas obras para a irrelevância do cenário atual: *La belle époque*, guerra, entre guerras e a nova guerra. Nesse cenário, Benjamin viveu intensamente. Esse embalo conseguiu criar uma descrença humana em uma arte renovadora e capaz de suprir a necessidade emancipadora da própria humanidade. O progresso ficou descrente. O princípio artístico é voltado para ações isoladas e coletivas capazes de descrever a realidade e dar sentido vanguardístico histórico e metodológico ao momento.

O conceito de *aura* está ligado diretamente com a quebra do paradigma ritual da arte na modernidade, uma construção de pensamento que se deu com a nova percepção vigente. Benjamin nos dá esse conceito sobre *aura*: “Mas o que é a aura, de fato? Uma trama peculiar de espaço e tempo¹: a aparição única de uma distância, por mais próxima que esteja”. (BENJAMIN, 2019, p. 59).

Veja que há nesse conceito aspectos de resguardar o princípio originário de criação artística, bem como a estética que envolve o deleite em sua apreensão. Uma forma mística transcendental que está presente em muitos pensadores no campo, por exemplo, da história da filosofia, e que é um ponto comum e um princípio condutor da arte. É essa a forma conceitual que muda na relação arte e reprodutibilidade técnica.

A Aura: pode-se reunir essas características no conceito de aura e dizer: aquilo que se atrofia na era da sua reprodutibilidade técnica da obra de arte é sua aura. Esse processo é sintomático: seu significado aponta para muito além do campo da arte (BENJAMIN, 2019, p. 59).

A *aura* é o elemento que, atento as circunstâncias modernas exigidas pelas técnicas de reprodução, sai de cena, e seu conceito se torna uma alegoria. Exemplifico recorrendo aqui ao *Fédon*, diálogo platônico da dualidade da alma: em que a alma é

¹ “[...] é mister ilustrar o conceito de aura acima sugerido para objetos históricos com o conceito de uma aura para objetos naturais. Esta última definimos como [...]” (BENJAMIN, 2019, p. 59). Nota do próprio Benjamin.

o substrato transcendente de uma impecável atividade racional viva, pura substância pensante, aquilo que formula o *eidos* para dar sentido à vida. Substância puramente pensante que é totalmente diferente de sua extensão habitar: o corpo. Essa é uma alegoria, uma pulsão racional para explicação de um pensamento, de uma ideia.

Quando se dá a reprodução técnica de uma obra de arte, a unicidade ligada a mesma pela tradição começa a se desligar automaticamente daquilo que é reproduzido. Ao ser repetidas vezes reproduzidas, multiplicada em larga escala, ela deixa de ter uma existência única para cair num cotidiano de muitos. O *front* que resguarda a tradição e seus mistérios criativos e produtivos é violado em nome de uma renovação sintomática de seu meio.

Como já foi dito aqui, as reproduções técnicas passaram a agir no cotidiano da vida moderna, basicamente tudo que rodeava a época tinha um apetrecho técnico para dar clareza as suas ações. Essa nova formatação foi criando barreiras que desprezavam a unicidade e a eternidade nas ações modernas. A novidade sempre é o foco. Nesse aspecto, Benjamin revela um novo conceito entrelaçado com as formas de se ver a arte durante os tempos.

Surge o valor de culto, mas, antes de entrar nessa temática, irei ressaltar mais uma vez essa relação perceptiva aguçada benjaminiana. Em seu texto, “Pequena história da fotografia”, já de 1931, conseqüentemente com a sua compreensão de *Erfahrung* por assim dizer ampliada, o autor reflete:

Nesta, a unicidade e a durabilidade associam-se tão intimamente como a transitoriedade e a reprodutibilidade naquela. Retirar o objeto de seu involucro, a desintegração de sua aura, é a característica de uma forma de percepção cujo sentido para o homogêneo no mundo é tão agudo que, graças a reprodução, ela consegue captá-lo até no que é único (BENJAMIN, 2016, p. 108).

Podemos encontrar aí esse estilo estético que alça ao pensamento uma noção puramente reflexiva sobre o tema da percepção na arte, e que consegue minar o campo da tradição, fixando o recorte do aparelho, do papel das técnicas de reprodução na vida da arte moderna. Seguindo esse mesmo texto, e voltando a uma reflexão aurática, encontramos também uma definição que é a mesma conceitual utilizada em seu ensaio aqui estudado: a obra de arte a era de sua reprodutibilidade técnica. Afirma Benjamin:

Ele buscava as coisas perdidas e transviadas, assim como essas imagens se voltam conta a ressonância exótica, majestosa, romântica, dos nomes de cidades: elas sugam a aura da realidade como uma bomba suga a água de um navio que afunda. – o que é, de fato, a aura? É uma trama singular de espaço e tempo: a aparição única de uma distância, por mais próxima que esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre o observador, até que o instante ou a hora participem de sua aparição – é isso que significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho (BENJAMIN, 2016, p. 108).

Continua a trama singular de espaço e tempo, a aparição única de uma coisa. Mesmo conceito e mesma relação que se interpõe com a técnicas de reprodução. Após essas explicações contextuais, existe em Benjamin uma outra compreensão da *aura*, que não é objeto deste estudo, mais que figura como uma evolução sintomática dos estudos de Benjamin barrados em Portbou.

Em seu livro sobre Baudelaire, Benjamin retoma essa perspectiva aurática de forma mais inovadora. Baudelaire por meio da obra de Benjamin se torna *um lírico no auge do capitalismo* e consegue transpor uma realidade que, na contramão do desenvolvimento de pensamento comum a época, inova mais uma vez no campo da percepção. Centra na *Paris do Segundo Império*, início do século XX, cria uma figura que consegue perceber justamente como as mudanças da modernidade afetam e contribuem para uma nova percepção da memória, da experiência, da unicidade e do tempo, chamado por ele de: o *flâneur*.

Para ilustrar bem como a modernidade em seu dia a dia influenciou na construção dessa ideia, Benjamin relata que:

A flânerie dificilmente poderia ter-se desenvolvido em toda a plenitude sem as galerias. “As galerias, uma nova descoberta do luxo industrial – diz um guia ilustrado de Paris de 1852 – são caminhos cobertos de vidro e revestidos de mármore, através de blocos de casa, cujos proprietários se reuniram para tais especulações (BENJAMIN, 2018, p. 32).

Ele é um transeunte transcendente, característico da modernidade, caminhante tenaz e observador da cidade. O *flâneur*, que percebe a transformação da cidade, se angustia em seu *spleen* ou se revigora na catástrofe e em suas ideias. Ele é transformado por Benjamin na figura que se propõe a utilizar do olhar humano e a refletir sobre o olhar da câmera, da técnica, que vê justamente nessa Paris, seja de

Georges-Eugène Haussmannos² ou dos *pickpockets*³, uma correlação de experiências perceptivas novas.

Detlev Schottker ressalta uma diferença da ideia de *aura* presente na *Obra de arte* e em seu ensaio sobre Baudelaire, pontuando que:

Benjamin retoma ao conceito de *aura* no segundo ensaio sobre Baudelaire: mas aí ele será definido de forma distinta daquela de *A Obra de Arte*. Neste último ele servia para caracterizar a transição entre recepção contemplativa e a recepção distraída, enquanto no segundo ensaio sobre Baudelaire ele se apoiará na redistribuição do olhar presente na sociologia [Soziologie] de Georg Simmel, ou seja, será definido pela experiência social (SCHOTTEKER, 2000, p. 65, grifo do autor).

O conceito de *aura* pode também, segundo Leandro Konder em seu *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*, ter sido forjado no início dos anos de 1930 por seus experimentos com haxixe. Afirma ele:

Mas foi numa experiência posterior, feita por Benjamin em Marselha em marco de 1930, que a “*aura*” começou a se tornar um conceito. Benjamin, evidentemente, não se entregava ao haxixe para seguir a moda, num movimento escapista; por isso, na experiência, nunca abandonava a observação autocrítica. E foi essa vigência que o levou a perceber a “*iluminação profana*” obtida através do haxixe ajuda a esclarecer a natureza “*alucinógena*” da própria “*razão instrumental*” a que recorremos sempre, com cega confiança, em nossa vida cotidiana (KONDER, 1988, p. 42).

Ainda sobre a *aura*, Bernd Witte, em *Uma biografia*, relata o papel sacralizador e até místico do ponto de vista religioso sobre uma relação desses conceitos com a *aura*, ao dizer:

Como algo autônomo, de recepção contemplativa, a obra de arte conservou sempre em sua unicidade as implicações teológicas que a determinavam desde o princípio. Quando Benjamin designa isso como *aura* e define está última como “*aparição única de uma distância, por mais próximo que ela esteja*”, ele apreende nesta formula a arte tradicional como aquilo que ela sempre foi, mas que nem sempre foi compreendido: a aparição de algo divino, mesmo que mundanizado, obscurecido (WITTE, 2017, p. 114).

² “Artista-construtor-demolidor” de Paris, é responsável pelas transformações modernas da cidade.

³ “Batedores de carteiras parisienses”.

Márcio Seligmann-Silva pontua também que Benjamin teve acesso aos estudos da Genesis de Viena e do Império Romano tardio;

O tempo das invasões barbaras, no qual surgiram a indústria artística romana tardia e o Gênesis de Viena, possuía não apenas uma arte, mas também uma percepção distinta da antiga.

Um dos mais antigos códices bíblicos preservados, datado do século VI. O manuscrito contém um fragmento do livro do Genesis, ilustrado por uma série de iluminuras. Esse códice foi estudado por Franz Wickhoff, em um trabalho de 1895 que influenciou seu colega Alois Riegl, autor do livro (indústria artística do império romano tardio), de 1901, obra que muito marcou Walter Benjamin, como se nota nessa passagem (BENJAMIN, 2019, p. 58-59)

O surgimento do valor culto e do valor de exposição na esfera das argumentações no ensaio é mais um fortalecimento das características que permitem justamente demonstrar essas transformações dos padrões na própria arte. O autor coloca que dentro da história da própria arte existe um conflito entre duas polaridades afirmativas da própria obra de arte, e a análise desse percurso é que dá uma clareza histórica ao desenvolvimento.

Abre-se uma dialética dentro de um caminho histórico para esclarecer que a supressão em parte de um conceito é que deu origem a vazão ao outro. Esses dois conceitos são justamente o valor de culto e o valor de exposição. Em nota própria, bastante esclarecedora no campo dos estudos de Benjamin catalogada por Márcio Seligmann-Silva, diz Benjamin:

Essa polaridade não pode ganhar voz na estética do idealismo, cujo conceito de beleza a encerra, no fundo, como algo indivisível (e, logo, a exclui como algo dividido). Ainda assim, ela se anuncia em Hegel como o máximo de nitidez imaginável no interior dos limites do idealismo. “Imagens”, lê-se nas preleções da filosofia da história, “já havia há tempo: já há muito a piedade necessitava delas para sua adoração, mas ela não precisava de imagens Belas – estas chegavam até mesmo a ser um estorvo. Na bela imagem também há algo externo dado, mas, na medida em que é bela, seu espírito fala com o homem; na adoração, porém, a relação com uma coisa é essencial, pois ela mesma é apenas um entorpecimento da alma desprovida de espírito (...) A bela arte (...) surgiu na própria igreja (...) embora (...) a arte já tivesse saído [com isso] do princípio eclesiástico.” (Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Werke IX. Berlim: 1837, p.414) Também uma passagem das preleções sobre estética indica que Hegel notou um problema aqui. “Nós”, lê-se nessas preleções, “estamos além do estágio em que veneramos obras de arte como divinas e como objetos merecedores de nossa adoração. A impressão que dão é mais

reflexiva, e aquilo que é em nós suscitado por meio delas exige uma pedra de toque mais elevada” (BENJAMIN, 2019, p. 59).

Com essa reflexão, que leva em conta categorias da faculdade do belo na arte, Benjamin, por meio de Hegel, ilustra o caráter sacral, o valor hermético cultural que existem nas obras para afirmar justamente que é a partir desse meio que se dá uma ação reflexiva maior para a arte. Essa quebra de relação entre o culto e a exposição é movida pelas técnicas de reprodução. Do ponto de vista epistemológico, o cultural é valorativo e ligado a um ritual que tende justamente a fazer da arte um instrumento mais fechado.

“O valor de culto enquanto tal tende justamente a manter a obra de arte oculta: certas estatuas de deuses são acessíveis somente ao sacerdote” (BENJAMIN, 2019, p. 63). Para exemplificar, vários clubes de arte na contemporaneidade benjaminiana são formados numa tentativa de resguardar esse valor, minando a reprodução técnica. A grande arte tem como pano de fundo a proteção desse valor.

O valor de culto de certa forma, e em parte, tem um apoio decisivo justamente nas categorias tradicionais de arte, nas belas artes, na unicidade e autenticidade pela magia do culto. Mas na época moderna essa ideia escapa totalmente à nova visão. “Nada demonstra mais drasticamente que a arte escapou do reino da ‘bela aparência’, que até então valera como o único no qual ela poderia prosperar” (BENJAMIN, 2019, p. 77).

Essa categoria de bela aparência em Benjamin, ligada a uma atividade cultural, é argumentada por ele mesmo em nota própria ao texto, com uma comparação mais uma vez às ideias sobre arte ou estética formuladas por Hegel:

A significação da bela aparência está fundada sobre a era da percepção aurática que chega ao fim. A teoria estética apropriada para este caso tem sua versão mais expressiva em Hegel, para o qual a beleza é “aparência do espírito em sua forma imediata, (...), sensível, criada pelo espírito como adequada a ele” (Hegel: Werke X,2. Berlim:187, p.121). É certo que essa compreensão já traz consigo formulas epigonais. A formula de Hegel, segundo o qual a arte remove “a aparência e o engano deste mundo ruim e passageiro” do “verdadeiro conteúdo das aparições”, já se libertou do fundamento tradicional que essa doutrina dá a experiência. Esse fundamento da experiência é a aura (BENJAMIN, 2019, p. 77).

Mais uma vez, o quesito experiência, uma nova conduta de linguagem, que aprofunda o saber, é alçada na esfera de debate sobre a arte, formando-se aí uma

comparação com a filosofia de Hegel que categorizou a ideia de espírito absoluto com a plenitude das belas artes. Provavelmente, Hegel não previu o desenvolvimento da reprodução técnicas das obras de arte em seu tempo, mas sua contribuição abre caminhos para que outros possam ampliar novas visões sobre a arte, como é o caso de Benjamin.

Como já dito da fotografia, e que ela inaugurou um novo jeito de ser ver e conceber a arte e a experiência humana, ela também foi a primeira que deu um ultimato à existência da *aura* nas obras de arte e, conseqüentemente, a modificar o valor de culto. A fotografia começa a fazer a desmistificação dos rituais na obra de arte.

Para Benjamin, ainda se tentou num movimento próprio da resistência cultural da arte figurar *aura* nas reproduções fotográficas. A princípio, o retrato em família ou o retrato do falecido, tentando deixar em lembrança os rostos de pessoas que não mais existem na temporalidade do presente. Deixar na memória um encontro ou uma vivência terrena. Porém, a dominação e o amplo campo de atuação da fotografia como técnica de reprodução fugiram a essa perspectiva.

A grande procura por novos espaços de divulgação de novidades foi um dos fatores cruciais para o desenvolvimento do valor expositivo da arte. A exposição é a capacidade moderna de introduzir no julgo do todo as ações sobre arte. É a necessidade que a nova sociedade moderna tem de ter um acesso mais amplo e irrestrito ao campo artístico. Com base nisso, Benjamin relata:

A exponibilidade da obra de arte cresceu em tal medida com os distintos métodos de reprodução técnica que, como na pré-história, a transposição quantitativa entre os seus dois polos se converte em uma modificação qualitativa de sua natureza (BENJAMIN, 2019, p. 64).

Essa modificação qualitativa de sua natureza é a transição de culto para a exposição. É aqui, nessa desmistificação cultural, que a sociedade moderna obtém a chancela final para um confronto com os primórdios da arte, como afirma Benjamin:

Pois, assim como na pré-história a obra de arte se tronou, por meio do peso absoluto que repousava sobre seu valor de culto, primordialmente um instrumento da magia – de modo que somente mais tarde foi reconhecida como obra de arte -, ela torna-se hoje, por meio do peso absoluto colocado sobre seu valor de exposição, um construto de funções totalmente novas, das quais a que nos é

consciente, a artística, revela-se como aquela que pode futuramente ser conhecida como incidental (BENJAMIN, 2019, p. 64).

O valor de exposição é a recarga indissociável da criação dessa nova natureza humana que vê na técnica um objeto de dominação das formas de experiência e percepção na modernidade. Benjamin está atento a isso, a esse movimento que irrompe a esfera moderna. A exponibilidade de uma fotografia é grande, mas o princípio de agravamento desse quadro é posto no cinema. A arte cinematográfica é tipicamente um elemento dessa transformação na percepção, memória e unicidade na era moderna.

Na arte cinematográfica, no filme, até por seus custos, se requer uma ampla divulgação de seu produto final, um local de amplo conhecimento público que amplia sua capacidade de visão em suas amplas telas visíveis. Todo o produto final do filme é para o coletivo, já sua produção, não.

A exponibilidade do filme para muitos causa um fulgor de memorialização das almas coletivas e abarca a grande totalidade dos movimentos de arte para fins de um grande público. O cinema abre um novo caminho nas mentes humanas fazendo uma enervação que pode ser comparada com os sonhos humanos. O despertar das zonas ocultas das mentes, que se foi perdido no contemplar estético aurático ou na perda da identidade do culto, é possibilitado pela câmera, rolo de fita e o projetor.

O filme serve para exercitar o homem nas apercepções e reações que são exigidas para se lidar com uma aparelhagem cujo papel em sua vida aumenta quase que diariamente. Lidar com essa aparelhagem ensina-lhe, ao mesmo tempo, que a submissão a seu serviço apenas trará consigo a libertação quando a condição humana tiver se adaptado as novas formas produtivas desencadeadas pela segunda técnica⁴ (BENJAMIN, 2019, p. 66).

Em Benjamin, surge meio que uma resposta as constantes interrogações sobre a técnica e qual conceito utilizado por ele. Nesse momento, vamos esclarecer que no trabalho de análise das versões e das notas traduzíveis do próprio Benjamin se aponta uma distinção clara entre uma primeira e uma segunda técnica presente no ensaio:

⁴ Justamente por esse segunda técnica pretende liberar progressivamente o ser humano do seu trabalho forçado, o indivíduo vê, de outro lado, seu campo de ação (Spielraum) – literalmente “espaço de jogo” aumentar de uma vez para além de todas as proporções. Notas do próprio Benjamin.

Mas não é isso que importa à investigação dialética. Para ela interessa a diferença tendencial entre essa técnica e a nossa, que consiste no fato de a primeira empregar o ser humano o máximo, e a segunda, o mínimo possível. Em certo sentido, podemos considerar o ato máximo da primeira técnica como sendo o sacrifício humano; o da segunda encontra-se no horizonte dos aviões de controle remoto, que dispensam tripulação (BENJAMIN, 2019, p. 65).

As análises da primeira e segunda técnica têm relação direta com a natureza ou o ambiente em que o homem está inserido. Para novos estudos benjaminianos, essa relação é bastante fecunda no campo dos saberes e bom objeto de estudo. A segunda técnica está ligada a um distanciamento maior do ser humano da natureza. É a emancipação racional iluminista desejada naquele período histórico. A primeira foi a que fez do homem refém da técnica.

Para José Guilherme Merquior, a segunda natureza são as relações humanas objetivadas nas criações da cultura. O neohegelianismo de Frankfurt de Benjamin lhe instruía a um entrelaçamento entre a capacidade das técnicas de reprodução na condução dessa relação humana. Hoje, essa segunda natureza seria bem conceituada e mais clara a Benjamin com o advento das tecnologias dos *smartphones* e *app's* incorporadas à realidade humana e de um outro lado a fome e a despatriação mundana.

Sabemos que o processo do Absoluto, a marcha do ser-fora-de-si do Espírito, não era para Hegel senão a experiência histórica da humanidade. É pela incorporação da história da cultura à reflexão filosófica que ele ultrapassa o sistema de Schelling. Pois bem: o tema de Benjamin serão sempre os produtos culturais. Benjamin é um filósofo que se ocupa dos dados culturais, dessa “segunda natureza” – relações humanas objetivadas nas criações da cultura – que Hegel integrou na crítica filosófica. O que ele focaliza – a obra de Holderlin, Goethe, Keller, Baudelaire, Georg, Proust, Kafka ou Brecht; a tragédia barroca; a pintura de Klee; o cinema e a fotografia; a linguagem ou a tradução; o jogo de azar e a Paris do barão Haussmann – são sempre instancias do movimento da alienação no sentido hegeliano, resultados das exteriorizações do nosso espírito (MERQUIOR, 1969, p. 102).

Surge aqui também a figura do jogo como campo de ação hermenêutica de conhecimento que dialeticamente está movida para a explicação dessa relação entre a técnica de reprodução e os meios pelos quais ela se encorpa nos procedimentos artísticos. Nesse momento, com essas colocações de Benjamin, para ilustrar com um recorte visual, recordamos das colocações gadamerianas, no livro *Verdade e Método*

I, do conceito de *jogo*, sendo esse conceito entrelaçado como uma relação que visa a busca da compreensão, presente mais antigamente, nos atos de cultura e nas próprias relações mundanas. Dentro dessa perspectiva, Benjamin afirma que:

Essa segunda técnica é um sistema em que a dominação das forças elementares aparece como pré-condição para o jogo com as forças elementares naturais. Assim como uma criança, apreendendo a agarrar, estica o braço em direção a lua como que em direção a uma bola, a humanidade, em suas tentativas de enervações, ambiciona, juntamente com o agarrável, também objetivos que ainda permanecem utópicos (BENJAMIN, 2019, p. 66).

Para fins de arremate histórico hermenêutico de comparações sobre a noção do valor de culto e valor de exposição, surge, no ensaio, a figura do gênio grego. Esse é por excelência capaz de produzir suas próprias noções de pensamento e transmissão perceptiva e memorialista que lhe dá exatamente o seu devido lugar na história do pensamento. Benjamin relata que os gregos possuíam apenas dois modos de técnicas de reprodução: a fundição e a cunhagem de moedas. Os gregos não conseguiam perceber ainda o valor de reprodutibilidade desses modelos em sua vida.

Os gregos fincavam em suas obras e em suas vidas uma durabilidade perceptiva e de memória própria. Com os gregos, apenas o valor de durabilidade e perfectibilidade coexistiam nas várias áreas de pensamento. Eles só conseguiam imprimir o valor de eternidade as suas obras. O valor de eternidade fez com que o gênio grego se destacasse na história da arte, cultura e conhecimento. O bloco conciso de mármore vira escultura da eternidade (a escultura com todo seu valor na arte ganha esse destaque) com todo o seu valor cultural e exponível nos mais variados tempos no campo da história.

Os gregos foram levados pelo estado de sua técnica a produzirem valor de eternidade a arte. É a essa situação que eles devem seu lugar excepcional na história da arte, em comparação com o qual a posteridade pode determinar a sua própria posição. Não há dúvida de que o nosso se encontra no polo oposto ao dos gregos. Nunca antes obras de arte foram tecnicamente reprodutíveis num grau tão elevado e em proporções tão vastas como hoje (BENJAMIN, 2019, p. 66).

Contudo, as explicações dessas duas esferas de ações perceptivas, culto e exposição, ao longo da história e para o pensamento, são de fundamental importância e criam o clima para uma descida de pedestal do processo artístico, implicando em

certo ponto a banalidade da arte na contemporaneidade benjaminiana e na criação de uma práxis por parte dos sistemas de dominação de pensamento para a utilização da mesma para seus fins programáticos.

3.3 A reprodução técnica e sua guinada nos valores humanos

“Flores adornam cada estação desse
calvário, são as flores do mal”.
Walter Benjamin, Parque Central

Quanto ao campo da relação da arte com os valores humanos, destacaremos o papel relevante que as técnicas de reprodução no campo das suas inovações tiveram diretamente na mudança de paradigma para o artista e para os consumidores de arte. Esse campo é o afetado de forma mais direta, em se tratando das relações práticas de mudanças.

Martha D'angelo, em seu livro intitulado *Arte, política e educação em Walter Benjamin*, reflete um pouco no capítulo V de seu livro essa visão de Benjamin sobre a modernidade e suas relações com as humanidades, ao afirmar que:

A preocupação de Benjamin com o caráter único e incomparável dos fenômenos leva-o a tomar *As flores do mal* como referência básica na compreensão da modernidade. Não se trata, porém, de um regresso aos fatos objetivando uma “história das mentalidades”. O interesse por Baudelaire tem a ver com a tarefa do materialista histórico de *escovar a história a contrapelo*, isto é, de reescrever a história na perspectiva dos vencidos (D'ANGELO, 2006, p. 55, grifo do autor).

Apesar de ver na reprodução técnica algumas inovações conceituais e afirmar a mudança que elas fizeram no campo da arte, Benjamin vive o período descrito por ele mesmo como o período das flores do mal que habitam seu jardim. Ao mesmo tempo que se concebe o avanço estrutural das técnicas modernas, estas se revelam no campo minado das estruturas humanas. A modernidade é o pivô claro que a humanidade deve reavaliar seu próprio esclarecimento.

Bem perceptível no cinema, onde sua existência reflete um modo de vida peculiar da modernidade, essas relações, técnicas e valores humanos são relatados por Benjamin como sendo o enfrentamento do ator cinematográfico frente às novas relações com o aparelho e os apetrechos no cinema. Cita Benjamin em seu ensaio:

No filme é muito menos importante o ator representar um outro diante do público do que representar a si mesmo diante da aparelhagem. Pirandello foi dos primeiros a notar essa transformação do ator por meio da performance do teste (BENJAMIN, 2019, p. 74).

A relação do teste cinematográfico para a obtenção do papel é um exemplo da mudança na relação que as técnicas de reprodução produziram na humanidade. O olhar da câmera e o negativo é o que substitui a mão e a tela do pintor, o *set* de cinema que substitui os atores de teatro, ou, o aparelho que substitui grande mão de obra humana. Os valores, assim como os tempos, mudam totalmente a figuração expressiva que a palavra pode alcançar. A modernidade aproximou e deteriorou mais rapidamente essa relação.

Por exemplo, a relação entre o ator cinematográfico e o diretor. Nela, não está mais em jogo uma ação de reciprocidade livre e emancipadora do processo criativo do ator. Existe uma demanda do diretor que ao ter um roteiro encabeça a agilidade usual e prática do aparelho cinematográfico frente a qualquer relação humana. A própria perspectiva de público que vê seu trabalho é alçada dentro dos padrões para os quais ele está sendo contratado.

Benjamin, ao relatar esse domínio da técnica emancipada sobre a tradição nos valores humanos, tem na visão de Pirandello a reflexão clara dessa mudança:

“O ator de cinema”, escreve Pirandello, “sente-se como no exílio. Exilado não somente do palco, mas de sua própria pessoa. Com um mal estar obscuro ele sente o vazio inexplicável que surge da transformação de seu corpo em uma aparição fugidia; ele se volatiliza a si próprio, e a sua realidade, sua vida, sua voz e os sons que ele provoca ao se mover lhe são roubados, para transformá-lo em uma imagem muda que oscila por um momento sobre a tela e em seguida desaparece em silêncio [...]” (BENJAMIN, 2019, p. 74).

O oposto a essa relação desigual enfrentada pelo ator cinematográfico é justamente a visão e a diferença que se tem o ator de teatro para as artes. Nas artes cênicas, apesar de existir um roteiro, o ator é livre na hora de sua interpretação, e que pode até mudá-la na hora da encenação dramática. Essa perspectiva levou Benjamin a encarar o *Teatro Épico* do amigo Brecht como uma salvaguarda de alguns aspectos livres e inovadores no campo da produção.

No texto de 1931 sobre *O que é teatro épico: um estudo sobre Brecht*, quatro anos e meio antes da publicação do ensaio sobre *A obra de arte*, Benjamin já deixava

claro essa relação: “O teatro épico é gestual. Em que sentido ele também é literário, na acepção tradicional do termo, é uma questão aberta. O gesto é seu material, e a aplicação adequada desse material é sua tarefa” (BENJAMIN, 2016, p. 85).

Essa possibilidade autônoma não se percebe no ator cinematográfico, em que as ações de inovações da reprodução técnica é que figuram como ator principal. Vozes são modificadas, falas são alteradas, gestos são cortados. A câmera e seus recursos de operação são figuras decisivas nesse processo. Depois, surgem os especialistas. A figura do especialista na modernidade é algo forte e Benjamin consegue mostrar essa relação, no cinema na guinada dos valores humanos.

Esta distingue-se do ator de teatral pelo fato de sua performance artística, em sua forma original, a partir da qual se realiza a reprodução, não ocorrer diante de um público aleatório, mas diante de um comitê de especialistas, os quais, na qualidade de diretor de produção, diretor, operador de câmera, engenheiro acústico, iluminador, etc, podem tomar a todo tempo a atitude de interferir em sua performance artística (BENJAMIN, 2019, p. 72).

Mais uma vez, a reprodutibilidade técnica produz um choque nas visões tradicionais de arte, sobretudo na perfectibilidade das ações na arte. No campo da bela aparência, da beleza, como algo intensivamente humano e sublime, a máquina parece ajustar aquilo que se perdeu no humano. A câmera lenta ajusta os erros na fala ou expressão, o som deixa mais grave a voz aguda, formando assim o ilusório perfectível em que o homem se aprisionou. Assim, quando se enceram as gravações, o ator, que concluiu seu papel naquele filme, está multifacetado pelos melhoramentos cinematográficos impostos pelo filme e aliviado por ter mostrado que concluiu seu papel frente à máquina.

Contudo, podemos aferir que a crescente desumanização (advinda com a era moderna e suas técnicas inovadoras), a gradativa massificação da vida e a banalização de seus atributos, trazem consigo uma ambiguidade fundante que marca até hoje o debate na filosofia nos tempos atuais: o efeito e o valor da técnica na humanidade tiveram ganho exponencial com seu surgimento e a sua evolução para a tecnologia e suas implicações nas ações humanas, evoluindo para temas e debates que Benjamin, até por seu curto e trágico tempo de vida, não tomou para si.

4. A ESTETIZAÇÃO DA POLÍTICA E A POLITIZAÇÃO DA ARTE

4.1 A estetização da política na perspectiva crítica

Para fins de ações conflitantes entre aquilo que se possa perceber e aquilo que se possa tirar da interpretação, a ação final do que seja o conhecimento proposto, é necessária uma ampla reflexão sobre os termos de linguagem e mundo em que o autor finca suas ideias. Para formular seu conceito de estetização da política, foi necessário fazer as explicações pertinentes expostas nos tópicos anteriores. Benjamin teve que reconceituar e recontextualizar metodologias e vivências das práticas artísticas, fundando novas categorias utilizadas pelas artes, frente ao processo de reprodutibilidade técnica das mesmas.

Depois de metodologicamente passear pelas diretrizes epistemológicas de conceitos fundantes do debate artístico, Benjamin chega ao aspecto final do ensejo do ensaio apontando mais uma vez sintomas e alocando, dessa vez, saídas. A unilateralidade prática vivida por ele, os caminhos trágicos vividos por ele e o abismo em vida aberto pelo espírito de sua época o colocam na primazia da captação de sua própria realidade e transformação da realidade em conceito e teoria com o ensaio sobre a obra de arte.

Como já foi exposto no capítulo anterior, é da quebra ritual, da fissura exposta com a crescente valorização da exposição frente ao culto, que emerge na vida moderna uma nova maneira de se ver e conceber as ações perceptivas que têm na arte o foco de estudo do ensaio do autor. A posição fundamental é não mais se buscar no templo, como o local específico da arte ou do debate sobre as belas artes, nem debater mais a faculdade do belo ou o espírito absoluto em que emerge essa ideia. A vida apressada e informativa da modernidade não suporta mais essa qualificação discursiva dentro do debate.

Com o advento das técnicas de reprodução o ser humano, priva-se de sua própria liberdade e cai numa auto exposição histórica que lhe permite de um lado, tempo escasso para grandes debates epistemológicos e de outro uma crescente popularização de ideias comuns. Dentro desse ponto de vista: “Encontrou-se, na representação por meio da aparelhagem, uma aplicação altamente produtiva para a autoalienação [Selbstentfremdung] do ser humano” (BENJAMIN, 2019, p. 78).

O campo perceptivo está voltado agora para o conceito fundante de alienação promovido em grande parte por essa superposição da técnica, frente às ações humanas. É nesse ponto que começa a surgir uma ação perceptiva que capta o papel da arte como forma de dominação das camadas das quais a ela se expõem.

Benjamin, aqui, não se adorna mais no pedestal da especulação conceitual do pensamento, mas abre caminhos para uma vivência política que lhe delineie como uma fuga ao marasmo do pensamento dominante de sua época. A saída política também passa por uma valorização das categorias epistemológicas apresentadas por ele.

O cinema mais uma vez é enfatizado pelo autor que agora vê nele esse papel revolucionário de, ao captar as enervações e gostos dos espectadores, pode transformar essas conexões em revolução pura. Mas, o próprio cinema, que é uma criação da indústria capitalista, tem que se libertar dessa amarra contrarrevolucionária do qual foi exposto. Como se dá esse alcance?

Certamente não pode ser esquecido que a aplicação política desse controle será postergada até que o filme tenha se libertado de sua exploração capitalista, pois os potenciais revolucionários desse controle são transformados em contrarrevolucionários pela indústria cinematográfica (BENJAMIN, 2019, p. 80).

Para Benjamin, o cinema é uma técnica de reprodução de arte, ponto central para se criar um ambiente de autonomia e consciência de seus expectadores. Ele capta uma nova realidade em seu tempo que motiva diretamente um novo modo como a recepção e a percepção são vistas. Há o surgimento de uma nova estética que esclarece a emancipação do expectador.

A recepção na dispersão, sintoma de modificações profundas da percepção, que se faz perceptível, com ênfase crescente, em todas os campos da arte, tem no filme o seu instrumento apropriado. Em seu efeito de choque, o filme vai ao encontro dessa forma receptiva. De modo que também desta perspectiva ele se revela o objeto contemporâneo mais importante daquela doutrina da percepção que os gregos chamaram estética (BENJAMIN, 2019, p. 96).

Num mundo onde a crescente proletarização da humanidade torna-se comum, também tornar-se-á comum uma técnica que abarque e dê conta de conscientizar essa nova doutrina da percepção criada pela massificação de um senso comum. Além

da autoalienação humana reforçada pela técnica moderna, valoriza-se além disso o caráter de mercadoria das coisas e pessoas, o culto do público, o estrelato e a figura do *pop star*. Essas são algumas ações que governos e grupos irão captar das artes para manter seu domínio frente aos comandados.

O culto as estrelas por ela reivindicado conserva não apenas a magia da personalidade, que já há tempos consiste no brilho putrefato de seu caráter de mercadoria, mas também seu complemento, o culto do público, exige ao mesmo tempo um estado corrupto da massa, que os regimes autoritários buscam colocar no lugar de sua consciência de classe (BENJAMIN, 2019, p. 80).

Olgária Matos, em seu livro intitulado *Cultura capitalista e fetichismo contemporâneo: benjaminianas*, explica que essa ação perceptiva destrutiva é canal por onde passam as aspirações capitalistas que suprimem essa noção redentora da arte, ao afirmar que:

As produções culturais e a “vida do espírito”, em um mundo de cálculo e interesse, manifestam que o “capitalismo perdeu o espírito”, não somente porque se trata da racionalidade de custo-benefício e a amortização a curto prazo de investimentos, mas sobretudo deve-se considerar o conflito com o princípio do prazer e as instâncias morais. Se é verdade que o “princípio do prazer exige a eternidade”, a obsolescência e o descartável o destroem (OLGÁRIA-MATTOS, 2010, p. 106).

É nesse ponto que a razão dialética (como análise neomarxista) aprofunda-se em Benjamin de certa forma. Não há como ficar apenas num campo de debate puramente epistemológico. A descida ao caminhar na rua é inevitável em sua vida. Sua vida social e política está destruída e deposta por um simbolismo simplório e reificador. Existe uma máscara que se esconde atrás do papel organizador das funções sociais, e quem detém os meios de produção está em poder destrutivo e massacrador da realidade.

A estetização da política é a utilização por meio dos aspectos de dominação do aparato técnico reprodutivo das obras de arte, em favor da dominação dessa nova realidade perceptível ou da doutrina da percepção. Saber guiar essa nova realidade é fazer uma reflexão sobre o papel de qualificação autônoma dos indivíduos frente aos estados totalitários ou à manipulação perversa da indústria cinematográfica. A ideia é introduzir a estética na vida política. Detlev Schottker relata que:

Benjamin denominou “estetização da vida política” ou “estetização da política”, a integração da estética na política. Ingrediente fundamental desse fenômeno era o “culto ao líder”, que se constituía em uma tentativa de renovar a aura por meio das mídias de massas: “a essa violação das massas, que ele subjuga ao impor o culto ao líder, corresponde a violação da máquina, que ele [o fascismo] coloca a serviço desse culto” (SCHOTTKER, 2015, p. 84).

Existe um filme que faz muito bem a avaliação crítica e a visão da época que se tinha da ideologia nazista na hora de dominar, que se intitula *A arquitetura da destruição* (1989), de Peter Cohen. Ele traça como se deu o amplo apoio da população alemã ao projeto nazista de dominação e como já no poder os nazistas se utilizou das artes para imprimir um ritmo de dominação e apaziguamento de sua realidade social. Ou *State funeral*, de Sergei Loznitsa, que mostra o pomposo culto à personalidade com o velório de Estaline em 5 de março de 1953, deixando a URSS em choque.

Devidamente organizados, os estados totalitários invocam as técnicas de reprodução para disseminar suas ideias frente ao novo conglomerado de insurgências moderna: a massa. Filmes, fotografias, panfletos, rádios, megafones, passeatas cívicas, todos são aparatos que se utilizam do princípio das inervações humanas para ampliar seus escopos de dominação. Feitichizar e alienar, utilizando as relações de posse, é o objetivo desses sistemas de dominação, como Benjamin afirma:

Nessa situação a indústria cultural cinematográfica tem todo interesse em estimular a participação das massas por meio de representações ilusórias e de especulação ambíguas. [...] tudo isso para falsificar e corromper o interesse original e justificado das massas pelo filme – um interesse do autoconhecimento, e, portanto, também do conhecimento de classe (BENJAMIN, 2019, p. 83).

O cinema é a arte revolucionária que pode reduzir e trabalhar uma consciência de classe com uma demanda muito maior de adaptação às massas. Nesse aspecto, existem duas formas na tomada do ponto vista dessa nova doutrina da percepção que só o cinema pode alcançar: o inconsciente ótico e o tátil. O cinema garante uma visão clara de um campo de ação que pode ser usada favoravelmente para a emancipação do sujeito: *spielraum*. Como fator de mudança de visão perceptiva, José Guilherme Merquior relata que:

O cinema encarna, aos olhos de Benjamin, a possibilidade democrática de ampliar o valor humano do combate de Baudelaire. “O cinema é a forma artística que corresponde à vida cada vez mais

perigosa prometida ao homem atual”. Enquanto a pintura convida a contemplação, à suave associação de ideias a que nos entregamos ante o quadro, o filme faz com que as imagens se sucedam mais rápidas do que os pensamentos. Em lugar de “passear” pelas associações, recebemos choques. “A percepção traumatizante passa a valer como princípio formal”. Porém, “como tudo que choca, o filme não pode ser captado sem um esforço maior de atenção (MERQUIOR, 1969, p. 100).

O cinema tem a habilidade de concentrar e focar as massas em objetivos comuns: cria-se o hábito como práxis crítica epistemológico-política capaz de dar conta dessa visão negativa que muitos intelectuais da época tinham em relação ao cinema e à massa. Ainda sobre esta questão, Jeanne Marie Gagnebin em seu texto intitulado “Não contar mais, história e narração em Walter Benjamin”, expressa que:

Trata-se de uma interrogação que diz respeito a estética no sentido etimológico do termo, pois Benjamin liga indissociavelmente as mudanças da produção e da compreensão artísticas a profundas mutações da percepção (aisthêsis) coletiva e individual (GAGNEBIN, 1999, p. 55).

Ele é a arte capaz de penetrar no inconsciente criativo do ser humano e colocá-lo em uma posição de destaque frente ao que se deseja. Esse inconsciente ótico, trazido em parte pela câmera lenta, pelo *close*, penetra o mundo inabitado e deixa a massa atônita à espera de uma saída e do despertar. O cinema, com a exibição de filmes, pode ampliar o espaço do fetiche por meio desse despertar do inconsciente ótico e penetrar ao mesmo tempo no inconsciente pulsional, fazendo efervescências no campo de ação das massas. Essa é a canalização necessária para dar vazão a esse novo ritual para uma autonomia de classe das massas.

Nesse inconsciente, apenas a psicanálise tinha um lugar magistral, mas o cinema trouxe ao expectador o poder de experimentar, sem o divã, por meio de uma nova percepção, essa sensação ótica para que dela pudesse surgir uma ação tátil prevista.

Sob o *close-up* dilata-se o espaço, sob a câmera lenta, o movimento. E, assim como não se trata, no caso do zoom, de um mero tornar nítido daquilo que se vê sem nitidez “apesar dele”, mas muito mais do aparecimento de formas estruturais da matéria completamente novas, tampouco a câmera lenta traz a percepção padrões de movimento conhecidos, mas descobre, nesses movimentos conhecidos, “que não dão de modo algum a impressão de serem a desaceleração de

movimentos mais rápidos, mas de estarem deslizando, singularmente flutuantes, de modo sobrenatural (BENJAMIN, 2019, p. 88).

É essa relação que faz com que a massa veja no cinema um ponto de escape para sua distração depois que seu dia foi roubado no chão da fábrica. Isso, a indústria cinematográfica e os movimentos totalitários, já captaram. *Hollywood* e a *Disney* usam essa nova percepção criativa do cinema para venderem suas bilheteria.

O camundongo Mickey é fruto dessa nova percepção. Como pode um camundongo ser uma das figuras mais conhecida e amada no mundo até hoje? A estetização da política é justamente essa utilização, como Benjamin relata:

Ao nos darmos conta de que tensões perigosas a tecnização, com suas consequências, gerou nas grandes massas – tensões que em estágios críticos adquirem um caráter psicótico -, aprendemos que essa mesma tecnização criou a possibilidade de uma vacinação psíquica contra essas psicoses de massas por meio de certos filmes, nos quais um desenvolvimento forçado de fantasias sádicas ou de alucinações masoquistas pode impedir o seu amadurecimento, tanto natural quanto perigoso, nas massas (BENJAMIN, 2019, p. 89).

4.2 A arte de massa como arte política

Vale lembrar quem diretamente é afetado por esse aspecto de dominação: a massa. Esse é um conceito surgido na era moderna para designar em parte uma camada frágil e até excluída dos processos e meios de produção, apesar de ser a promotora de grande parte da riqueza das nações. Essa relação dada às massas pela rapidez da vida moderna faz com que ela seja sempre colocada em um segundo plano, servindo apenas como manobra e ser alienante para a perpetuação de poder por parte de quem as manobra. Massas manipuladas nunca perfazem caminhos de justiça e bem estar social, apenas reproduzem sistemas e discursos impostos pelo ideal dominante.

Atualmente, a massa é uma matriz da qual surgem renascidos todos os comportamentos costumeiros com relação a obra de arte. A quantidade transformou-se em qualidade: as massas muito maiores de participantes geram uma forma modificada de participação (BENJAMIN, 2019, p. 94).

Benjamin não vê a massa como o grande problema da humanidade, e nem concebe ela como destituída de um caráter de conhecimento capaz de realizar sua própria autonomia. A consciência da classe é que a torna capaz de experimentar sua nova percepção frente às formas de estetização da política e sua consequente autonomia frente ao pensamento. Existe uma ideia incluída no conceito de massa ligada às distrações fundamentais do campo de pensamento que as diferenciam, por exemplo, de um crítico de arte.

As tarefas que são apresentadas ao aparato perceptivo humano em momentos de transformação histórica não podem de modo algum ser resolvido por meio da mera óptica, isto é, da contemplação. Guiadas pela recepção tátil, elas são paulatinamente dominadas pelo hábito (BENJAMIN, 2019, p. 96).

Ora, negar as massas o direito de também possuir um esclarecimento perceptivo novo que alcance o aparato da autonomia é relegar a humanidade sua salvação. Existe perante determinada massa uma vontade que na escala de valores tem o mesmo peso de quando o crítico de arte analisa uma obra: a vontade de melhores condições de vida. É esse o campo de inervações perceptivas novas que deve ser trilhado para a emancipação das massas.

Sobre esse tema e a ideia neurastênica de abandono das massas por parte de algumas figuras de pensamento, Jeanne Marie Gagnebin pontua uma visão de Benjamin sobre esse processo:

Porém, sua visada teórica ultrapassa de longe esses acentos melancólicos. Ela se atem aos processos sociais, culturais e artísticos de fragmentação crescente e de secularização triunfante, não para tentar tirar dali uma tendência irreversível, mas, sim, possíveis instrumentos que uma política verdadeiramente “materialista” deveria poder reconhecer e aproveitar em favor da maioria dos excluídos da cultura, em vez de deixar a classe dominante se apoderar deles e deles fazer novos meios de dominação (GAGNEBIN, 1999, p. 56).

Susan Buck-Morss, em seu *Estética e anestésica: uma consideração de A obra de arte de Walter Benjamin*, relata justamente o potencial que a cognição tem na modificação da percepção e da transformação dessa em experiência nova, ao afirmar que:

O ensaio de Walter Benjamin intitulado A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica é tido, em geral, como uma afirmação da cultura de massas e das novas tecnologias por meio das quais ela é disseminada. Com razão. Benjamin enaltece o potencial cognitivo e portanto, político da experiência cultural mediada pela tecnologia, privilegiando particularmente o cinema (BUCK-MORSS, 2015, p. 173).

O hábito e o costume, que são fundamentais nas massas, podem ser canalizados para uma modificação criativa que o cinema com suas inovações no campo da arte pode fazer. Com relação sua própria condição, o cinema fará a transição de uma massa despolitizada para uma mais autônoma. A arte de massa na visão de Benjamin é uma arte politizada ou uma arte política na medida que confronta seus próprios valores, sua condição e propõe sua autonomia por meio de uma percepção criativa.

Em “Film y Clip”, Beatriz Sarlo analisa que esse processo de associações na mente, de quem contempla as imagens cinematográficas e as fixas em seu subconsciente, pode conectar ou ser interrompido por um constate câmbio. Esse câmbio em nossa visão é a percepção criativa que o cinema traz que pode formular a autonomia criativa das massas.

Las Imágenes necesitan tiempo: para que recorramos visualmente un plano fijo; para que un plano-secuencia nos muestre el tiempo em su transcurrir narrativo; para que, como lo fraseó Benjamin, podamos operar un “proceso de asociaciones”. Hay un umbral de tiempo que es indispensable al cine; porciones de tiempo inferiores a ese umbral destruyen la posibilidad de que, tanto en los films clásicos como en los modernos, en Eisenstein o Ford, em Godard, Jarmusch o Chantal Ackerman, surja un sentido (SARLO, 2010, p. 63).

A indústria cinematográfica e os movimentos totalitários procuram sempre domar essa violência revolucionária das massas, dominar essa percepção criativa que muda a visão de como elas se veem no mundo. O estado totalitário faz um mascaramento da realidade social colocando sempre as massas sobre o manto de uma ignorância potencial.

Para ele, a salvação encontra-se em deixar as massas atingirem sua expressão (de modo algum o seu direito). As massas têm o direito a modificação das relações de propriedade; o fascismo busca dar-lhes uma expressão, ao mesmo tempo conservando essas relações. O fascismo caminha diretamente em direção a uma estetização da vida política (BENJAMIN, 2019, p. 97).

No campo da arte há os que se utilizaram dessa estetização da vida política para disseminar suas ideias e defender ideais, Benjamin diz: “com D’Annunzio a decadência penetrou na política; com Marinetti, o futurismo; e com Hitler, a tradição de Schwabing” (BENJAMIN, 2019, p. 97). Esse mascaramento conflituoso da realidade e essa estetização da política levam a sociedade ao seu extremo que é a guerra.

A consequência máxima da prática desse conceito é a explosão da guerra na era moderna. A incapacidade produtiva que os seres humanos demonstraram em não fazer a devida qualificação dos domínios da técnica. Nesse ponto, Benjamin afirma que:

Esta é encontrada na guerra, que dá, com suas destruições, a prova de que a sociedade não estava madura o suficiente para transformar a técnica em seu órgão, de que a técnica não estava desenvolvida o suficiente para subjugar as forças elementares da sociedade (BENJAMIN, 2019, p. 98).

A massa politizada com ajuda do cinema, que proporciona, por exemplo, em Chaplin, com seu *Tempos Modernos*, uma leitura sarcástica (gargalhadas e hábito), mas que cria ambiente à crítica (nova percepção sobre o mundo). Ou com o *Fotógrafo de Mauthausen* que aprende com a dureza do campo de concentração a expertise para a denúncia das crueldades nazistas. Essa massa é capaz de, na valorização de seus termos circunstanciais de mundo, abrir as janelas de seu pensamento e focar na autonomia necessária causada pela arte em suas vidas.

O que está em jogo não é a devida qualificação da massa entre ser intelectual ou não. Está em jogo é a previsibilidade de Benjamin em apontar, por meio da análise das massas em sua época, uma espécie de crise de orientação dos sentidos por uma crise da experiência cognitiva. É essa não percepção, fruto da alienação provocada, que está acabando com o gosto expressivo das humanidades frente às técnicas de reprodução.

Esse ponto talvez pareça trivial ou desnecessariamente sofisticado. Mas, se lhe é permitido desenvolver-se, ele modifica toda a ordem conceitual da modernidade. É essa minha afirmação. A concepção crítica Benjaminiana de sociedade de massas rompe com a tradição do modernismo (de maneira muito mais radical, a propósito, do que faz seu contemporâneo Martin Heidegger) ao explodir a constelação

de arte, política e estética na qual, no século XX, essa tradição se havia cristalizado (BUCK-MORSS, 2015, p. 175).

Portanto, notamos que a arte de massa é uma arte política por si. E essa arte política está ligada a essa nova compreensão perceptiva que pode ser fornecida pelo cinema. Uma epistemologia, processo de construção de uma nova perspectiva de ver a arte e como ela se desenvolveu em seu tempo é possível para Benjamin, num desenrolar de um pensamento filosófico que visa esclarecer.

4.3 O conceito de politização da arte como resposta a tragédia moderna

Já na parte final do ensaio, na última parte, no parágrafo final, Benjamin escreve:

“Fiat ars – pereat mundus”, diz o facismo e espera, como o reconhece Marinetti, da guerra a satisfação artística da percepção sensível alterada pela técnica. É está claramente a última instância do L’arte pour l’ art. A humanidade, que em Homero fora um dia objeto de contemplação para os deuses do olímpicos, tornou-se objeto de sua própria contemplação. Sua autoalienação atingiu tal grau que se lhe torna possível vivenciar sua própria aniquilação como um deleite estético de primeira ordem (BENJAMIN, 2019, p. 99).

É nesse ponto que reside uma magistral colocação que amplia o debate e dá uma importância final a uma resistência programática e o papel que as artes têm no ambiente de dominação da estetização da política. Essa percepção sensível, alterada pela técnica, é aquela técnica que não emancipa, mas consome do humano seu potencial para seu próprio servir. Essa técnica que reconhece e se apoia nas poucas qualidades ético-políticas e atua na ampliação dessa visão entre os humanos. Essa técnica que apesar de criar um ambiente perceptivo novo e epistemologicamente pujante faz servir-se justamente ao lado frágil ético-político da humanidade. Há aqui essa denúncia que mostra justamente do que os movimentos de arte mais se apropriaram dessa relação.

A humanidade, ao encarar essa nova realidade, não soube se utilizar dessa percepção estética de primeira ordem, nova para seu benefício e para a sua superação positiva. Ao contrário, essa nova percepção moderna está causando um movimento comum de alienação que supera sua própria expectativa.

O “*deixe a arte morrer*” é levado a cabo até seu último grau. Passa de uma denúncia para uma constatação óbvia de que as práticas humanas fundantes do pensamento esgotaram suas possibilidades. Segue Benjamin com sua saída programática a essa crise, ao afirmar que: “Assim configura-se a estetização da política operada pelo fascismo. A ele o comunismo responde com a politização da arte” (BENJAMIN, 2019, p. 99). Em nota do próprio Benjamin a esse trecho, lê-se: “Assim configura-se a estetização da política perpetrada pelas doutrinas totalitárias. As forças construtivas da humanidade respondem-lhe com a politização da arte” (BENJAMIN, 2019, p. 121).

Com essa nota traduzida da segunda versão alemã é possível ver que, apesar de se ter uma denúncia narrativa histórica e política clara dos governos totalitários, é possível ver que a epistemologia como visão de linguagem e mundo permanece acesa em todos o percurso do ensaio. Não é nada panfletário, no sentido de fazer formação política de gueto, mas cria um legado de debate que possibilita na escala de valores uma compreensão dramático racional do momento vivido.

A retirada ou não do termo “fascismo” e “comunismo” aponta para um amadurecimento de visão crítica feita pelo autor, em que a politização da arte é um alcance ligado a um ritual de autoconsciência da humanidade fornecido por essa nova percepção criativa das forças produtivas. É um conceito redentor não ligado à prática política do comunismo real como se preza, e é uma alusão clara a um conceito messiânico, epistemológico e místico, salvaguardado como saída a essa vivência.

Vale lembrar essa desesperança lançada por Benjamin a sua visita a Moscou. Ele não foi como “um turista da revolução”, como um filiado ao partido, como um militante nato. Ele foi como uma figura simpática ao movimento (ainda não havia o pacto Hitler-Stalin de não agressão), mas com o mesmo olhar aguçado que lançou o seu *flaneur* em Paris na obra *Passagens*. Ele foi para encarar vivências e experiências cognitivas para recheiar suas visões sobre o conhecimento. Fora o teatro de bonecos, brinquedos e os *autômatos*⁵, Benjamin não se encantou muito com o que viu em sua passagem por Moscou.

Para deixar claro essa visão na obra *Rua de Mão Única*, uma organização de vários textos de Benjamin, pode-se ver claramente em um escrito sobre Moscou a impressão tácita que o mesmo tem sobre vários aspectos da vida russa:

⁵ História de autômatos: da Grécia clássica à Belle Époque; Mario G. Losano.

Moscou. Por meio de Moscou se aprende a ver Berlim mais rapidamente que a própria Moscou [...]

No fundo, obviamente, a garantia única do julgamento correto é ter escolhido uma posição antes de vir. Precisamente na Rússia, só o decidido pode ver. Num momento crítico de ocorrência histórica, que o fato “Rússia Soviética” se não estabelece ao menos anuncia, é impertinente ao debate saber qual das realidades é a melhor, qual dos propósitos está no melhor caminho. Trata-se apenas do seguinte: qual das realidades se torna intrinsecamente convergente com a verdade? qual das verdades se prepara para convergir intrinsecamente com o real? só é “objetivo” quem neste ponto dá uma resposta clara. Não perante seus contemporâneos (isso não é o mais importante), mas perante os acontecimentos atuais (isso é decisivo). Só quem, na decisão, fez com o mundo a sua paz dialética pode apreender o concreto. Contudo, quem quer decidir “com os fatos a mão”, a ele estes fatos não vão pedir a mão (BENJAMIN, 2012, p. 157).

O esclarecimento advindo desse anúncio, do último parágrafo do ensaio sobre a obra de arte, frente à perspectiva de cooptação pelas forças produtivas da estetização da política, faz com que Benjamin reforce o papel do conhecimento com relação à alienação e a favor do esclarecimento para a autopreservação da sociedade. A política como espetáculo só pode se valer dessa perspectiva porque foi fornecido conhecimento para tal.

Susan Buck-Morss faz um esclarecimento sobre essa medida tomada por Benjamin, como saída ao problema da estetização da política. Se referindo ao último parágrafo, ela reflete:

Benjamin diz que a alienação sensorial encontra-se na origem da estetização da política, a qual o fascismo não cria, apenas “maneja” [betreibt]. Devemos presumir que a alienação e a política estetizada, como condições sensoriais da modernidade, sobrevivem ao Fascismo – e o mesmo ocorre, portanto, como o gozo experimentado na visão de nossa própria destruição (BUCK-MORSS, 2015, p. 174).

Politizar a arte, nada mais é do que se utilizar dessa condição de experiência perceptiva e sensorial para criar o ambiente na esfera de pensamento para a libertação frente a constante estetização da política. Segue seu raciocínio, da seguinte forma:

A resposta comunista a essa crise é “politizar a arte”, o que implica [...] o que? Com certeza, Benjamin deve querer dizer mais do que meramente fazer da cultura um veículo da propaganda comunista. Ele

exige da arte uma tarefa muito mais difícil: desfazer a alienação do sensório corporal, restaurar a força instintiva dos sentidos corporais humanos em prol da autopreservação da humanidade, e fazê-lo não evitando as novas tecnologias, mas perpassando-as (BUCK-MORSS, 2015, p. 174).

Há uma visão de que o ensaio é um tratado político pela inclusão desses termos, mas o esclarecimento narrativo do todo demonstra que o caminho trilhado supera essa colocação. Não deixando o mesmo de ter uma guinda para uma relação dentro de uma política de conhecimento, mas fortaleço aqui os traços epistemológicos hermenêuticos no campo das ideias para desembocar em um resquício político categórico apontado pelo autor.

Se politizarmos a arte, tal como ela se apresenta à política, a própria arte deixaria de ser arte e se tornaria refém de governos, de ideologias, de partidos, de grupos. Perderia sua autonomia esclarecedora e sua visão sublime da realidade. Efetivar-se-ia a estetização da política na própria arte, seria então uma junção totalmente aniquiladora da realidade.

Em *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*, Beatriz Sarlo nos esclarece essa não finitude, e, por outro lado, essa ampla riqueza de sensações e saídas em relação à visão de pensamento do autor:

Benjamin descubre em el recuerdo proustiano algo que será lá condena y al mismo tempo la marca genial de su propia obra: nada puede ser terminado por completo, todo trabajo supone una construcción em abismo, em la que cada pliegue remite a outro pliegue, y desplegar las hendiduras de un texto a un recuerdo conduce al encuentro de nuevas hendiduras; alisar una imagem, como le gustaba decir, es encontrar em la nueva superficie las líneas de la superficie anterior pero modificadas. Como las colecciones (de sellos de libros, de estampas, de juguetes) de las que Benjamin era un apasionado (SARLO, 2011, p. 39).

Nesse grande problema hermenêutico de interpretação do último capítulo do ensaio, com as novas traduções e descobertas de textos de Benjamin, vem montado novas possibilidades ao seu escrito. Essa é a grande novidade da obra de Benjamin: a abertura para uma nova visão sobre uma teoria da percepção que dê conta de ampliar o debate sobre a arte e romper com velhos conceitos do próprio modernismo em que vive.

O problema de interpretar a seção que encerra o texto de Benjamin está em que, mais ou menos na metade dessa reflexão final (política estetizada, arte política), ele altera a constelação na qual são expostos seus termos conceituais (política, arte, estética) e, com isso, o significado deles. Se realmente “politizássemos a arte” da maneira radical que ele sugere, a arte deixaria de ser arte tal como a conhecemos. Além disso, o sentido do termo-chave “estética” daria uma guinada de 180 graus. A estética seria transformada – a rigor, redimida – de modo que, ironicamente (ou dialeticamente), ela descreveria o capô em que o antídoto ao fascismo se manifesta como resposta política (BUCK-MORSS, 2015, p. 174).

Pierre Missac, em seu “Walter Benjamin de un siglo al otro”, faz uma reflexão sobre a busca por uma identificação do pensamento do autor e seus escritos, do incentivo às pesquisas nas várias áreas em que o ele mesmo atuou, nesse mosaico denominado modernidade para uma elucidação mais clara de suas teorias para a ampliação e escritos. Diz ele em seu *Escribir sobre Benjamin*:

Las reservas así formuladas respecto de estudios que tienden a aprehender este pensamiento multiforme dentro de una tonalidad abstracta y sistemática son válidas también para aquellos que, dividiendo la dificultad en partes, trantan de determinar las posiciones de Benjamin en cada uno de los campos entre los cuales se distribuyen tradicionalmente las enseñanzas de los filósofos. Se habla entonces de su estética, de su moral, de su filosofía de la ciencia. Sólo una bibliografía exhaustiva de los estudios publicados permitirá algún día resolver si las ideas que a él se le atribuyen en el marco de esas disciplinas pueden ser unificadas o si siendo inconciliables harán saltar en pedazos la noción de una filosofía cuya presencia se encontraría a lo largo de toda su existencia y su obra (MISSAC, 2020, p. 27).

Há uma tentativa de se fazer uma busca sobre a total realidade do pensamento de Benjamin, o que não é tarefa fácil, uma vez que ela é um pouco perdida com relação aos temas que aqui dissertamos. Benjamin, com seu ensaio e suas mais diversas sensações no meio intelectual da época, suscita um fértil debate teórico metodológico sobre a arte, que pavimenta o caminho para uma argumentação da segunda natureza, da técnica, que influencia os meios artísticos e os transformam, desvelando-se em capacidade pura de uma nova realidade afirmativa para a arte. Ou seja, é a saída da politização da arte, do envolvimento da arte por meio das técnicas de reprodução, um marco para o enfrentamento das ações que dominaram em seu tempo.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No sentido do aspecto dissertativo deste trabalho, podemos argumentar em três esclarecedores capítulos o panorama de absorção das ideias benjaminianas frente ao seu tempo, o percurso de penetração de suas ideias para a época, esclarecendo alguns conceitos próprios da obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica e as saídas teórico metodológicas propostas pelo autor.

A primeira questão, na qual centramos nossas argumentações, é o foco nas versões que julgo de fundamental importância para compreendermos o aspecto circunstancial, em que existe uma dualidade exponencial que faz uma enorme diferença de como podemos nós, munidos desse conhecer, encarar a interpretação dos textos de Benjamin. Algumas observações sobre o ensaio são importantes; a saber: os conceitos e ideias propostos pelo autor no ensaio, a constante interferência externa a esses conceitos, e como, de certa forma, essa interferência atrapalhou a disseminação de suas ideias. Hoje, já é sabido por todos, principalmente por meio de cartas trocadas e já publicadas entre Benjamin e seus colegas, que muitas de suas categorias de pensamento foram censuradas e sofreram cortes de edição, sobretudo na obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.

Essa relativa recusa do grupo de estudos e pesquisa, do qual Benjamin estava vinculado, Instituto para a Pesquisa Social, as suas categorias de pensamento devem ser levadas em consideração pois ao recusá-las o instituto maximiza o avanço do qual o autor tem em suas ideias. A recusa em nosso entendimento é a motriz que faz a roda do pensamento benjaminiano girar, empobrece em parte o contra debate do Instituto. A recusa é justamente o aperfeiçoamento que Benjamin faz na obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica ao tratar da arte moderna e alguns conceitos. Duas categorias bases podem ser citadas aqui; o percurso histórico da tradição do belo nas obras de arte e o peso que essa tradição carrega consigo; e como o dispositivo do aparelho moderno, por meio de suas inovações, modificou a condução da reprodução das obras de arte.

Os temas que são debatidos na construção do ensaio e que são mostrados aqui, relatam bem essa vivência constante entre um esclarecedor conceito e visão do autor sobre a obra de arte e o rechaçamento programático as suas ideias. Adorno, Horkheimer, em primeira hora; Scholem, Brecht, em segunda hora. A ideia de divergir às vezes é qualificar e melhorar o aparato no qual as ideias podem ter penetração no

tempo em que foram acolhidas. A ideia de censurar é não-reconhecer o papel de inovação que certas teorias podem trazer.

As novas descobertas e vários estudos em curso mostram que com o devido cuidado de pesquisa e com as novas “arqueologias do saber”, momentos de inflexão podem fluir em favor de um maior esclarecimento do que Benjamin propôs ao escrever seu ensaio. Para além do que outros querem que compreendamos sobre suas ideias. Nesses aspectos, propomos no primeiro (1º) capítulo demover a seguinte questão: 1 – necessariamente as ideias de Benjamin não são em sua totalidade às ideias do Instituto. Existe o esclarecimento dessa perspectiva por parte dos autores já aqui citados e expostos.

Hanna Arendt, por exemplo, que faz um relato fiel com uma boa sensibilidade argumentativa, esclarece no seu livro *Homens em Tempos Sombrios* que Benjamin era de uma penetração argumentativa metodológica, uma fruição intelectual e uma escrita que o aproximava com as devidas diferenças de um dos mais brilhantes pensamentos de seu tempo: Heidegger, Arendt via a seguinte possibilidade aos dois; “a escuta da tradição que não se entrega ao passado, mas pensa sobre o presente”. Algo que ele conseguia enxergar por meio dessa sensibilidade, mesmo em tempos melancólicos e inférteis da guerra. Prova disso eram as passagens de Paris, o seu medium, que provocaria conseqüentemente o seu *flâneur*.

Seguindo essa mesma ideia, de esclarecer, colocamos aqui como o pensamento benjaminiano penetrou no Brasil fazendo essa busca bibliográfica das fontes pioneiras dessa recepção. Elencamos: Carlos Nelson Coutinho, José Lino Grunewalde, José Guilherme Merquior, como os introdutores base no Brasil dos textos de Benjamin nos anos 60 e 70. Logo, após esse período nos anos 80, a publicação da coleção dos *Ensaio sobre literatura e história da cultura; Obras escolhidas*, de Sergio Paulo Rouanet, figurou no cenário nacional já com a contribuição de outros autores publicando um volume expressivo de textos benjaminianos.

Essas publicações ajudaram na configuração de um pensamento acadêmico que fluiu nas universidades brasileiras, que possibilitaram uma aproximação de Benjamin com a academia. A propósito desse tema, Benjamin já havia sido convidado para lecionar literatura Alemã no Brasil:

Em 1935, Walter Benjamin recebeu um convite do seu amigo Erich Auerbach para lecionar literatura alemã na Universidade de São Paulo. Eram tempos sombrios, as ameaças nazistas avançavam sobre

a Europa e a vida de judeus, como Benjamin, se tornara cada vez mais improvável, mesmo na França, onde se exilou a partir de 1933. Apesar das circunstâncias, insistiu por permanecer no velho continente (ARAÚJO, 2014, p. 247).

Também dissertamos que essa penetração ocorreu basicamente nos departamentos da disciplina de Teoria Literária do que propriamente de Filosofia, sendo essa uma outra questão a ser tratada aos pesquisadores da obra de Benjamin.

Seguindo nosso raciocínio de exposição em nossa dissertação, no segundo (2º) capítulo, provocamos um debate sobre o papel da crise da *aura* e sua ligação com a reprodução técnica. Nesse debate, atentamos para a evolução na qual sofreu a arte, e como esses processos interferiram na construção artística. Procuramos, como o autor, mostrar que há uma evolução histórica na construção, tanto do fazer artístico quanto um aprimoramento das técnicas de reprodução. O mais interessante e esclarecedor nesse momento é que não há nenhuma indicação que a técnica é o elemento destrutivo das artes. Há um caminho histórico percorrido por ambos – técnica e artes – que refletem as transformações atuais por qual passam. Benjamin aponta um sintoma da modernidade, esse alcance imediato de visão que cria essa nova percepção da modernidade.

Esse novo atributo moderno, esse sintoma captado por Benjamin, essa nova percepção da modernidade, cria a fissura necessária para a ruptura da *aura*, gerando sua crise e proporcionando o esclarecimento entre a experiência do passado *Erfahrung* e a experiência individual *Erlebnis*. No capítulo do ensaio que esclarece essa perspectiva o *valor de culto* e o *valor de exposição* tornam-se a clareza peculiar dos propósitos entre o que a tradição pode nos fornecer e o que a novidade vem a contribuir.

Esse caminho proposto por Benjamin reflete a busca por um novo debate moderno, que leva em consideração a capacidade de inovação que as técnicas de reprodução provocaram nas artes. Quando se dá o confronto da tradição do belo representado pelo cultural nas artes (ex. escultura) com a massividade das exposições (ex. cinema), surge o deslocamento do princípio artístico provocado pela técnica. Nesse sentido, há a formulação de uma nova estética que prioriza o fazer artístico em face das técnicas de reprodução.

Quando a arte passa a fazer parte do dia a dia da sociedade com a maximização feita pelas técnicas de reprodução, quando o cultural é desfeito pelo

factual, o gosto generalizado pela novidade atrai a modernidade. Percepção, sensibilidade, experiência trazidas pelas técnicas de reprodução provocam um frisson de gosto na sociedade moderna. Surgem, como já foi dito, a fotografia e o cinema, e em um estágio mais avançado das artes as *vanguardas literárias europeias*.

A crise da *aura* relatada no ensaio é a tomada de atributos por qual passa a arte com as novas transformações que tem seu ápice no tempo em que Benjamin vive. E essa mudança nos valores humanos descrita no ensaio provocado pela técnica é que atua diretamente na arte. Um dos primeiros campos a ver a possibilidade desse atributo, de usar esse atributo relatado por Benjamin, é a política. Vários outros autores, já citados aqui, ainda estavam preocupados em colocar na técnica uma culpa primaz, sendo ela aquela que destrói o fazer e nos distancia da natureza.

Ainda nessa parte do trabalho, em relação ao debate sobre a natureza da técnica, nos propomos a elencar o que seria essa segunda natureza em Benjamin (uma técnica que apesar de modificar e moldar a natureza é fruto do atributo humano da mudança). O autor aponta uma consequência (estetização da política) e uma saída (politização da arte) mais não tem tempo para fazer os desdobramentos epistemológicos e éticos de tais colocações: morre em Portbou.

Mostramos também as aproximações entre Benjamin seus escritos de juventude com autores universais da filosofia (como Kant e algumas noções em Hegel), e como esse conhecimento lhe propôs fazer a belíssima passagem do valor de culto para a exposição na era moderna. Seria gratificante ver uma obra acabada de filosofia da arte benjaminiana que destrinchasse ou debatesse com esses grandes autores.

Ainda nesse trajeto metodológico do segundo capítulo, traçamos paralelos claros entre Heidegger e Benjamin, Gadamer e Benjamin. Fazendo aproximações de conceitos entre ambos e destacando como suas teorias travaram retas paralelas, um possível encontro de ambos poderia trazer maravilhas à noção moderna de arte que se desloca da noção clássica da arte. Benjamin vislumbrou o dia seguinte, quando a arte não poderia mais ser simplesmente clássica. Mais ainda sobreviveria diante dos desafios do mundo moderno.

Por fim, fizemos a conceptualização proposta por Benjamin na última parte do seu ensaio com relação às ideias de estetização da política e de politização da arte. Primeiramente, propomos que a estetização da política apresentada pelo autor só é possível quando o valor de exposição é apresentado e seu poder é incorporado por

todos, mas, como há resistências a essa ideia por parte dos “intelectuais da arte”, o campo fica à disposição dos dispositivos de dominação. Se a técnica é a representação do mal gosto na arte, ela será incorporada justamente por quem domina a estrutura para retificá-la.

Essa estética, que encontra na política dos estados totalitários, sua emancipação, não tem vazão aos movimentos emancipatórios da humanidade. O cinema, o teatro, a música, a escultura, a pintura são utilizadas para dominar aos invés de emancipar. A estetização é uma realidade para o judeu alemão perseguido e que ouve Wagner no rádio ou nas ruas, sendo o ponto alto do arianismo nazista alemão. O mascaramento da realidade de uma sociedade movida por uma ideologia fundante é o princípio básico de uma estetização da vida política. É essa perspectiva que Benjamin levanta no ensaio.

Fazendo um esclarecimento a esse conceito benjaminiano e relatando a existência de um outro princípio estético fundante de uma sociedade ou pensamento de uma época, Jacques Rancière em sua *Partilha do Sensível* reconhece o *Medium* e relata o que para ele existe nos tempos de hoje:

Existe, portanto, na base da política, uma “estética” que não tem nada a ver com a “estetização da política” própria à “era das massas”, de que fala Benjamin. Essa estética não pode ser entendida no sentido de uma ruptura perversa da política por uma vontade de arte, pelo pensamento do povo como obra de arte. Insistindo na analogia, pode-se entendê-la num sentido Kantiano – eventualmente revisitado por Foucault – como sistema das formas a priori determinando o que se dá a sentir (RANCIÈRE, 2005, p. 16).

Para Rancière, não há uma captura imediata da política para com a estética. Esse processo foi o que desgastou e desabilitou a arte do seu papel. Essa inversão de conceitos atualiza em parte uma nova habilitação para uma estética fundante de pensamento. É um resgate explícito de uma ontologia estética para a via política. Essa busca pode ser vista nesses autores contemporâneos que fazem o debate entre estética – arte e política.

Seguindo os caminhos de Benjamin, finalizamos explicando a ideia do autor de politizar a arte e fazer dela o instrumento de combate intelectual a estetização da política aplicada pelos estados totalitários. Para tal, existe uma certeza e algumas questões abertas. A certeza por parte do autor de combater fortemente o nazifacismo e a denúncia clara do terror que são essas teorias totalitárias.

Quanto às questões em aberto, consultamos autores e tocamos nos aspectos de uma Politização da Arte que: I – pode ou não ser comunista ligada a uma linha ideológica, II – A arte política assume esse *status* apenas no combate ou é uma visão de mundo do autor, III – o problema mesmo de se interpretar a última sessão do ensaio visto às modificações neste trabalho já descritas.

Contudo, em meios a embates e novas descobertas, esperamos estar contribuindo para o enriquecimento do pensamento do autor e para nossa ação dissertativa.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. **Correspondência 1928-1940**: Adorno-Benjamin. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: UNESP, 2012.

ARAÚJO, Rodrigo. Deambulações de Walter Benjamin: entre as imagens do pensamento e o haxixe. **Redobra**, UFBA, n. 14, ano 05, p. 247-251, 2014. Disponível em: http://www.redobra.ufba.br/wp-content/uploads/2014/12/RD14_R01_Deambula%C3%A7%C3%B5es-de-Walter-Benjamin-Entre-as-imagens-do-pensamento-e-o-haxixe.pdf. Acesso em: 10 jan. 2022.

ARENDT, Hannah. **Homens em tempos sombrios**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Tradução de Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2019.

BENJAMIN, Walter. **História de uma amizade**: Gerson Scholem. São Paulo: Perspectiva, 1989.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas: volume 1. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas: volume 1. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2016.

BENJAMIN, Walter. **O anjo da História**. 2. ed. São Paulo: Autêntica, 2020.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas II**: Rua de Mão Única. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas III**: Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 2018.

BENJAMIN, Walter; SCHOTTKER, Detlev; BUCK-MORSS, Susan; HANSEN, Mirian. **Benjamin e a obra de arte**: técnica, imagem, percepção. Tradução de Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestética: uma reconsideração de “A obra de arte” de Walter Benjamin. *In*: BENJAMIN, Walter (*et al*). **Benjamin e a obra de arte**: técnica, imagem, percepção. Tradução de Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 155-204.

BUCK-MORSS, Susan. **Estética e anestética**: uma reconsideração de A obra de arte de Walter Benjamin. São Paulo: Contraponto, 2015.

CHAIN FÉRES MATOS, Olgária. **Benjaminianas**: cultura capitalista e fetichismo contemporâneo. São Paulo: UNESP, 2010.

D'ANGELO, Martha. **A modernidade pelo olhar de Walter Benjamin**. São Paulo: Loyola, 2006.

D'ANGELO, Martha. **Arte, Política e Educação em Walter Benjamin**. São Paulo: Loyola/Leituras Filosóficas, 2006.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GAGNEBIN. Uma epidemia de traduções. **Folha de São Paulo**, Caderno Ilustríssima, São Paulo, p. 6, sem, 7 out. 2012.

KONDER, Leandro. **Walter Benjamin**: o marxismo da melancolia. Rio de Janeiro: Campus, 1988.

MERQUIOR, José Guilherme. **Arte e Sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin**. São Paulo: Biblioteca Tempo Universitário, Tempo Brasileiro, 1969.

MISSAC, Pierre. Walter Benjamin de un siglo al otro. **Gedisa editorial**, Literatura y Critica Literaria, 1997.

RACY, Gustavo (Org.). **Walter Benjamin está morto**. São Paulo: Sobinfluência, 2020.

RACY, Gustavo. **Walter Benjamin está morto**. Tradução de Gustavo Racy. São Paulo: Sobinfluencia Edições, 2020.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental; 34, 2005.

ROUANET, Sérgio Paulo. **As razões do iluminismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SARLO, Beatriz. **Siete ensayos sobre Walter Benjamin**. Espanha: Siglo Veintuno, 2011.

SCHOLEM, Gerson. **Walter Benjamin**: a história de uma amizade. São Paulo: Perspectiva. 1975.

SCHOTTKER, Detlev. **Benjamin e a obra de arte**: imagem técnica e percepção. 1. ed. São Paulo: Contraponto, 2012.

SCHOTTKER, Detlev. Comentário sobre Benjamin e A obra de arte. *In*: BENJAMIN, Walter; SCHOTTKER, Detlev; BUCK-MORSS, Susan; HANSEN, Mirian. **Benjamin e a obra de arte**: técnica, imagem, percepção. Tradução de Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

TIEDEMANN, Rolf. Études sur la philosophie de Walter Benjamin. **Actes Sud**, pour la traduction française, 1987.

WITTE, Bernd. **Walter Benjamin**: uma biografia. Tradução de Romero Freitas. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.