WALTER BENJAMIN
TEORIA DA ARTE E REPRODUTIBILIDADE
TÉCNICA

1

Taisa Palhares

Introdução

A obra de arte sempre teve um papel central no pensamento do filósofo e escritor alemão Walter Benjamin (1892-1940). Diferentes campos teóricos e práticos, como a teoria da linguagem, a filosofia da história, a teoria do conhecimento e a política, encontram-se reunidos em suas reflexões sobre arte, notadamente a literatura, nesse que parece ter sido o ponto de fuga de seu pensamento. Estudante de filosofia, no momento de elaboração de sua tese de doutorado “O conceito de crítica de arte no romantismo alemão” (1919), Benjamin já se voltava à estética como “centro de gravidade” de seus interesses científicos, o que o levou a afirmar, em um de seus currículos, elaborado ainda em meados dos anos 1920, que desde então “relações cada vez mais estreitas são formadas entre meus trabalhos de história de literatura e meus trabalhos filosóficos” (Benjamin 1990, p. 26).

Para ele, ocupar-se da estética significava, antes de tudo, compreender o “teor filosófico da escritura literária e das formas de arte” (*ibid.*, p. 30), e isso franqueando um caminho em direção à obra, no qual é arruinada a concepção da teoria da arte como um domínio específico. Sua intenção programática era

estimular o processo de integração da ciência, derrubando, cada vez mais, a divisão rígida entre as disciplinas, característica do conceito de ciência do século anterior, e isso graças a uma análise da obra de arte que reconhece nela uma expressão completa das tendências religiosas, metafísicas, políticas e econômicas de uma época. (*Ibid.*, p. 31)

Há diferenças entre a abordagem benjaminiana do fenômeno artístico do primeiro período de sua filosofia, cuja dominante é um esoterismo de fundamento teológico, e a fase de seu pensamento dita materialista, que se inicia na segunda

atuais da Teoria Crítica. Ao examinar a condição feminina na sociedade capitalista, por exemplo, as contribuições críticas pretendem compreender essa condição de uma perspectiva muito mais ampla do que a de especialistas em questões de gênero. Ao propor, a cada vez, novas categorias explicativas para os fenômenos de desintegração social e de alienação, as contribuições críticas têm em conta as mudanças na economia e no direito, na sociedade e na política. Ao tentar pensar a psicanálise como um elemento de decisiva importância para a compreensão das patologias, a Teoria Crítica irá pensar o viés psicanalítico sempre e ao mesmo tempo como teoria social, de tal modo que os elementos psíquicos não sejam abstraídos de sua inserção na sociedade, mas pensados segundo sua lógica social própria.

Essas observações pretendem mostrar também que a idéia mesma de modelo crítico está estreitamente ligada a arranjos disciplinares determinados. Podemos compreender cada modelo crítico não apenas em sua tentativa de produzir o diagnóstico do tempo mais abrangente e preciso possível, mas também na constelação disciplinar que põe em prática a cada vez. Se o modelo original de Marx colocou a economia política no centro desses arranjos disciplinares, o presente livro mostra que essa não é a única constelação possível. Pelo contrário, pretendemos mostrar aqui que a prática da interdisciplinaridade é tão diversa quanto diversos são os diagnósticos do tempo e os modelos críticos. E mostra que, dentre os muitos desafios para compreender o momento atual, o de encontrar novas relações produtivas entre as diferentes disciplinas é talvez o mais premente. Para isso, investigar a riqueza do passado da Teoria Crítica é tão importante quanto manter os olhos abertos e atentos para as transformações do presente.

Referências bibliográficas

- MARX, K. (1982). “Salário, preço e lucro”. São Paulo: Abril Cultural. (Col. Os Economistas)
- MARX, K. e ENGELS, F. (s.d.). “Manifesto comunista”. In: *Obras escolhidas*. Vol. 1. São Paulo: Alfa-Ômega.
- NOBRE, M. (2004). *A Teoria Crítica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- SMITH, A. (1984). *A riqueza das nações*. Cap. IV. São Paulo: Abril Cultural. (Col. Os Economistas)

metade da década de 1920 com a aproximação ao pensamento de Marx e ao marxismo,¹ à prática política de esquerda e às experiências artísticas de vanguarda na literatura, no teatro, no cinema e nas artes visuais. Naturalmente, não se trata de opor dois períodos, mesmo porque, para muitos comentadores, é possível apontar elementos comuns entre eles e até uma vontade declarada do autor de unir o que parece oposto, teologia e materialismo, em seus últimos escritos (Rochlitz 2003). Além disso, as obras de arte, a despeito das abordagens diversas das duas fases, em ambas se configuram como o ponto de convergência de seu pensamento.

Este texto busca apresentar as principais questões da teoria da arte materialista de Walter Benjamin, tal como é elaborada em um de seus principais ensaios do período materialista: "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica" (1935/1936).² Nele, expõe pela primeira vez de forma sistemática suas idéias sobre o destino da obra de arte na modernidade. De uma perspectiva materialista, analisa o ocaso de uma concepção idealista de arte como decorrente dos desenvolvimentos materiais da criação artística desde meados do século XIX, buscando apontar como as mudanças nas condições técnicas de produção da obra acarretam necessariamente uma nova abordagem da esfera artística, de seus critérios de julgamento ao redimensionamento do papel da arte na sociedade. Trata-se de pensar como as novas técnicas mecânicas de reprodução da obra de arte, que ampliam a um patamar nunca antes alcançado o acesso aos bens culturais, modificam a própria relação que o espectador, agora a massa coletiva e não mais o burguês solitário, terá com as obras. Benjamin pensa esse novo momento da história da estética como pós-aurático.

1. Dois fatos são freqüentemente citados como determinantes para a guinada de Benjamin em direção ao materialismo: em primeiro lugar, seu encontro com a diretora de teatro da Letônia e militante comunista Asja Lacis no verão de 1924 em Capri (quando ainda escrevia seu trabalho de habilitação *A origem do drama barroco alemão*), com quem teve uma "apreensão intensa da atualidade de um comunismo radical"; e a leitura, no mesmo período, de *História e consciência de classe* de Georg Lukács. Naturalmente, seu encontro com Bertolt Brecht em 1929, por intermédio de Asja, não tem menos importância.
2. Iremos nos reportar aqui à primeira versão do texto, traduzida e publicada em português em Benjamin (1994a). Contudo, é preciso notar que o ensaio teve quatro versões: a primeira, de 1935, traduzida no volume; a segunda, em alemão, realizada entre 1935 e 1936, sem tradução para o português (Benjamin 1996, vol. VII-1, pp. 709-739); a terceira, conhecida como versão francesa, data de 1936 e foi publicada na *Zeitschrift für Sozialforschung* no mesmo ano (sem tradução para o português; cf. Benjamin 1996, vol. I-2, pp. 709-739) e a última, ou terceira versão em alemão, escrita entre 1936 e 1939, traduzida para o português por J.L. Grünnewald e publicada na coleção Os Pensadores da Abril Cultural.

Antes de seguirmos, vale lembrar que a abrangência de temas encontrados em Walter Benjamin revela-se como um desafio a todo pesquisador que se propõe a estudar seu pensamento. Como se sabe, ainda hoje, o conjunto de sua produção intelectual dificilmente se encaixa na divisão tradicional das disciplinas acadêmicas no âmbito das Ciências Humanas, constituindo-se como objeto para diferentes campos de estudo. Além disso, seu modelo de ensaio crítico como forma de reflexão previne-se contra qualquer leitura de cunho dogmático, que tente encontrar em seus textos uma fórmula abstrata para compreensão de um problema formulado. Em geral, se comparados entre si, eles apresentam uma série de ambigüidades e aporias difíceis de serem apaziguadas, decorrentes muitas vezes do próprio objeto em foco. Contudo, isso não quer dizer que nessa obra repleta de tensões não se possa vislumbrar uma certa unidade *constelacional*, na qual alguns elementos brilham com mais intensidade e por mais tempo.

Paris, c. 1935

Em 1935, Benjamin, alemão de origem judia, encontrava-se exilado na França por causa da ascensão do nazismo na Alemanha, após ter alcançado uma situação de relativo reconhecimento como um dos principais críticos literários no período da República de Weimar (1919-1933). Desde 1933, via-se isolado, lutando por sua sobrevivência material e intelectual e contra as adversidades que se colocavam fortemente diante de sua vontade de conquistar um espaço público para o exercício da crítica na França. Nesse momento, pode-se dizer que, diante da ameaça real de que sua atividade como intelectual engajado tenha malogrado, vê-se impelido a fundamentar de modo explícito a compreensão de sua atividade crítica como práxis política. De certa forma, alguns ensaios redigidos na década de 1930, entre eles "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica", condensam a experiência de Benjamin como crítico e resenhista da imprensa cotidiana, além de sua breve, mas importante, experiência de trabalho no rádio.³

3. Após o fracasso de uma carreira universitária, com a recusa por parte da Universidade de Frankfurt de seu trabalho de habilitação em 1925, Benjamin se volta definitivamente à construção de sua carreira como crítico literário e de arte na grande imprensa, vislumbrando aí uma possibilidade efetiva de participação na luta revolucionária. Também seus trabalhos no rádio, que na época representava o mais novo meio de comunicação de massa (de 1929

Por outro lado, o ensaio sobre a reprodutibilidade técnica está estreitamente ligado com aquele que seria o seu mais prezado projeto, o trabalho das *Passagens*, retomado no exílio em 1934. Esse projeto inacabado, com o qual se ocupou durante 13 anos com interrupções,⁴ constituía uma tentativa de escrever “uma filosofia material da história do século XIX” (Benjamin 2006, p. 13) e chegou até nós na forma de coleção de citações e breves anotações organizadas em arquivos temáticos. *Grosso modo*, seu procedimento era o de tentar compreender uma época baseado na coleção e montagem de testemunhos materiais de sua formação social e cultural. Ou seja, construir sua imagem com base naquilo que é descartado como insignificante pela historiografia tradicional, que leva em consideração em suas interpretações apenas os “grandes acontecimentos” ou os eventos de larga escala.

Por que o século XIX? Por que as passagens? Nessas construções arquitetônicas, símbolo da modernidade da cidade de Paris, Benjamin encontrava a mais completa expressão da burguesia capitalista: o mundo transformado em templo da mercadoria – “a passagem é como uma cidade, um mundo em miniatura, onde o comprador encontrará tudo que precisar” (*ibid.*, p. 78).⁵ Mas essas construções e tudo o que nelas habita e acontece não são somente imagens de um sonho bom: nesses interiores, também se encontram os indícios da auto-ilusão da sociedade que os criou, os elementos necessários para o seu despertar. Fixar com a mesma força, colocar lado a lado esses dois momentos era o que Benjamin buscava em seu projeto inacabado.

Essa volta às configurações da modernidade no século XIX só podia ter sentido na medida em que o momento do despertar desse sonho torna-se urgente, social e politicamente, para Benjamin e seus contemporâneos. E aqui voltamos ao texto sobre a obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Apesar de não ter sido concluída, a obra das *Passagens* é o pano de fundo de quase todos os ensaios importantes escritos por Benjamin desde o final dos anos 1920. Por outro lado, como observou R. Tiedemann, o conjunto de notas e citações que chegaram a nós como o material da obra inacabada raramente vão além do ponto de vista teórico,

a 1933, Benjamin produz 85 emissões, entre peças radiofônicas, uma série sobre Berlim destinada às crianças, análises das obras de Brecht e Kafka, entre outras), foram determinantes para sua formulação de uma teoria da obra de arte não-aurática quando no exílio. Cf. Witte 1988, p. 145.

4. O projeto ocupou Benjamin de 1927 até sua morte. Conferir a introdução de Rolf Tiedemann à edição alemã de 1982, traduzida para o português em Benjamin (2006).

5. Cf. o arquivo temático A “*Passagens, magasins de nouveauté, calicots*”.

do que se encontra formulado de maneira mais pertinente no conjunto de estudos sobre Baudelaire, no texto sobre a reprodutibilidade técnica da obra de arte e nas teses sobre o conceito de história.⁶ Por isso, “um estudo das *Passagens* teria então que levar em consideração o ensaio sobre a obra de arte, os textos dedicados a Baudelaire e as teses ‘Sobre o conceito de história’, tê-los sempre em mente, mesmo que estes sejam perfeitamente independentes, representando meramente escritos que antecipam a obra ou que dela se originam” (Benjamin 2006, p. 14).

Mas, retornando ao contexto em que o artigo sobre a obra de arte foi elaborado, o próprio autor não poderia ter sido mais explícito sobre suas intenções, como anuncia em carta a Max Horkheimer, de 16 de outubro de 1935:⁷

Trata-se de identificar onde, no presente, situa-se o lugar exato ao qual minha construção histórica [o trabalho das *Passagens*] deveria se referir como a seu ponto de fuga. Se o assunto do livro é o destino da arte no século XIX, esse destino só tem algo a nos dizer porque está guardado no tiquetaque de um relógio cuja hora não soou pela primeira vez senão aos nossos ouvidos. Quero dizer com isso que foi para nós que soou a hora fatal da arte e eu fixei sua marca numa série de reflexões passageiras intitulada “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. Essas reflexões tentam dar uma forma verdadeiramente atual aos problemas da teoria estética: e isso a partir do interior, evitando toda relação *não mediada* com a política. Essas observações, que não se referem quase em parte alguma a materiais históricos, não são muito longas. Elas têm apenas um caráter de princípio. (Benjamin 1979, p. 188)

Primeiramente, o ensaio sobre a reprodutibilidade técnica da obra de arte pretende esclarecer, com base na experiência do presente, as mudanças colocadas em marcha num passado recente e que só se tornam totalmente reconhecíveis ou inteligíveis com o distanciamento temporal. Na primeira parte do ensaio (intitulada “Introdução” na primeira versão), Benjamin elabora tais pressupostos baseado nas

6. Em português, os textos sobre Baudelaire encontram-se no volume *Obras escolhidas – III. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo* (São Paulo: Brasiliense, 1994b). “Sobre o conceito de história” encontra-se no volume *Obras escolhidas – I* (1994a). Além desse conjunto, poderíamos ainda citar, em relação às *Passagens*, os ensaios “O surrealismo. O último instantâneo da inteligência européia” ou “Pequena história da fotografia” (ambos em *Obras escolhidas – I*).

7. Benjamin torna-se bolsista do Instituto de Pesquisa Social, dirigido por Horkheimer, em 1934.

reflexões de Marx sobre a relação entre superestrutura e estrutura econômica, afirmando que “as mudanças ocorridas nas condições de produção precisariam mais de meio século para refletir-se em todos os setores da cultura. Só hoje podemos indicar de que forma isso se deu. Tais indicações devem por sua vez comportar alguns prognósticos” e esses dizem respeito “às tendências evolutivas da arte, nas atuais condições produtivas” (Benjamin 1994a, pp. 165-166).

Para o autor, o caráter político ou “combativo” de tais prognósticos não é menos importante e não deve ser subestimado, pois, ao colocar em xeque conceitos da estética tradicional, sua análise pretende apontar novos critérios artísticos que dificilmente poderiam ser “apropriáveis pelo fascismo” e que podem “ser utilizados para a formulação de exigências revolucionárias na política artística” (*ibid.*, p. 166). Dessa forma, anuncia-se o campo de forças no qual o ensaio atua, o ponto de fuga da teoria estética materialista de Walter Benjamin.

Obra de arte tradicional e reprodutibilidade técnica

O mote principal do texto sobre a reprodutibilidade técnica é expor como o desenvolvimento técnico sob o capitalismo implica mudanças nos meios de produção da obra de arte que, por sua vez, levam a uma reelaboração em sentido progressista da própria função social da arte na sociedade, ocasionando, simultaneamente, a modificação dos meios de produção capitalista. Ou seja, trata-se de pensar como a técnica moderna na verdade apresenta uma oportunidade de modificar o aparelho produtivo capitalista e de não perpetuá-lo. Por isso, a teoria da obra de arte pós-aurática é ao mesmo tempo uma teoria da função revolucionária da arte.

Mas como isso se daria? Para Benjamin, na esfera da estética tradicional burguesa e idealista, o produtor é o gênio que cria objetos de valor transcendente para a fruição desinteressada do espectador, no caso, o sujeito solitário que estabelece com a obra de arte uma relação de contemplação passiva. Ele nota que, mesmo em uma sociedade secularizada, não deixa de ser atribuída à arte um valor de culto que responde, em última instância, a uma prática ritual no seio da sociedade politicamente emancipada de qualquer poder religioso. Na história da estética ocidental, ela assume, por exemplo, a imagem de culto ao belo ou ao gênio criador. Particularmente no século XIX, surge como o culto laicizado da “arte pela arte”.

Benjamin lança mão do conceito de aura para sintetizar esse modo cultural de existência da obra de arte: “Em suma, o que é a aura? Uma figura singular,

composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja” (*ibid.*, p. 170). Dizer que um objeto é aurático é o mesmo que afirmar, em primeiro lugar, que ele é um objeto único, tanto no sentido quantitativo (unicidade) como no qualitativo (autenticidade). Unicidade e autenticidade são os valores sobre os quais a tradição funda sua autoridade. Como testemunho material de um acontecimento único, esse objeto parece participar de um mundo transcendente, e nisso está o seu valor de culto. O sujeito burguês se relaciona com as pinturas da mesma forma que os sacerdotes com as imagens divinas. Eles compartilham a mesma atitude de reverência contemplativa.

Com a invenção da fotografia no século XIX, a relação entre arte e técnica entra numa nova fase, pois se até então o processo de reprodução da imagem se dava por meios artesanais, com a fotografia, eles se tornam essencialmente mecânicos. Isso muda radicalmente a experiência da arte daí em diante. Por um lado, a reprodução mecânica modifica completamente a nossa percepção da arte tradicional (no caso, a pintura e a escultura), questionando tanto os valores estéticos ligados a ela quanto sua própria instituição. Ela abala um a um os pressupostos da autoridade da tradição: no lugar da existência única do original, possibilita a reprodução serial da imagem, substituindo a autenticidade pela *repetibilidade* da cópia; o valor esotérico e eterno de culto atribuído ao objeto é substituído pela transitoriedade e efemeridade do valor de exposição. Do ponto de vista do público, a recepção solitária contemplativa e passiva dá lugar à recepção distraída e coletiva em ampla escala.

Em segundo lugar, ao conquistar para si um lugar próprio entre os procedimentos artísticos, com a fotografia e sobretudo com o cinema, a reprodutibilidade técnica engendra um novo tipo de arte, muito mais compatível com os desafios da sociedade contemporânea. Em ambos os casos, seja como reprodução da obra de arte, seja como fundamento de uma nova arte, a técnica assume um papel emancipatório. Por um lado, porque acelera o declínio da aura da obra de arte, executando dessa forma uma verdadeira revolução no âmbito da tradição. Para Benjamin, o valor de todo o nosso patrimônio cultural não tem sentido se a experiência já não o vincula a nós. Assim, é possível que a reprodução técnica da obra de arte venha a restabelecer esses laços à medida que destrói o valor esotérico dos bens culturais. Ela permite, pela cópia, que um número infinitamente maior de pessoas tome contato com seus objetos. Por meio da reprodução fotográfica, a obra de arte é deslocada espacialmente de seu local original e integrada a novas configurações, tornando-se mesmo objeto de uma recepção em massa. Livres do poder autoritário da interpretação tradicional, as obras de arte podem responder a novas funções, dentre as quais talvez a função “artística” se torne secundária.

Contudo, é no cinema que encontramos a possibilidade de realização mais potente do que Benjamin sinalizou como uma nova função política da arte. Com a invenção do cinema, estamos diante de uma nova forma de arte, que rompe definitivamente com o universo conceitual da estética tradicional, pois com ele é abandonado o mundo do artesanato para entrar definitivamente na esfera da produção industrial. Como tal, o cinema é uma forma de arte em que a ubiqüidade, a transitoriedade e a natureza fragmentária são tão próprias quanto a irrepetibilidade, a durabilidade e a unidade da pintura. No caso da obra de arte tradicional, a reprodutibilidade técnica é apenas condição externa para sua difusão maciça; no filme, ela é o fundamento imediato de sua técnica de produção.⁸

Mas há outra diferença essencial entre a imagem filmica e a imagem pictórica, e que será decisiva, na opinião de Benjamin, para a operação de um novo olhar em relação ao real e, conseqüentemente, para a compreensão de uma função política para a obra de arte. Como ele afirma,

uma das funções sociais mais importantes do cinema é criar um equilíbrio entre o homem e o aparelho. O cinema não realiza essa tarefa apenas pelo modo com que o homem se representa diante do aparelho, mas pelo modo com que ele representa o mundo, graças a esse aparelho. Através de seus grandes planos, de sua ênfase sobre pormenores ocultos dos objetos que nos são familiares, e de sua investigação dos ambientes mais vulgares sob a direção genial da objetiva, o cinema faz-nos vislumbrar, por um lado, os mil condicionamentos que determinam nossa existência, e por outro assegura-nos um grande e insuspeitado espaço de liberdade. Nossos cafés e nossas ruas, nossos escritórios e nossos quartos alugados, nossas estações e nossas fábricas pareciam aprisionar-nos inapelavelmente. Veio então o cinema, que fez explodir esse universo carcerário com a dinamite dos seus décimos de segundo, permitindo-nos empreender viagens aventurosas entre as ruínas arremessadas a distância (...). É evidente, pois, que a natureza que se dirige à câmera não é a mesma que se dirige ao olhar

8. Benjamin afirma: "Esta [a reprodutibilidade técnica] não apenas permite, da forma mais imediata, a difusão em massa da obra cinematográfica, como a torna obrigatória. A difusão se torna obrigatória porque a produção de um filme é tão cara que um consumidor que poderia, por exemplo, pagar um quadro, não pode mais pagar um filme. O filme é uma criação da coletividade" (cf. Benjamin 1994a, p. 172). Mesmo que hoje essa afirmação não corresponda exatamente à realidade do mercado de arte, pois nem todo consumidor pode pagar por um quadro, ainda sim a produção de um filme atinge cifras imbatíveis em relação a qualquer outra arte.

(...) Ela [a câmera] nos abre, pela primeira vez, a experiência do inconsciente ótico, do mesmo modo que a psicanálise nos abre a experiência do inconsciente pulsional. (Benjamin 1994a, p. 189)

A imagem captada pelo aparelho expande nosso espaço de ação, amplia o conhecimento visual da realidade, abrindo as portas para uma nova relação, desencantada e crítica, com aquilo que nos circunda, e nisso reside sua função política. Ao comparar o pintor ao curandeiro e o cinegrafista ao cirurgião,⁹ Benjamin reforça o fato de que na imagem pictórica é conservada "uma distância natural" entre o pintor e a realidade dada, ao passo que "o cinegrafista penetra profundamente" em seu tecido celular. A imagem do pintor é total, a do cinegrafista é composta por inúmeros fragmentos, que se recompõem segundo novas leis. A representação cinematográfica da realidade é para o homem moderno mais significativa, pois oferece, em suas palavras, "um aspecto da realidade livre de qualquer manipulação pelos aparelhos, precisamente graças ao procedimento de penetrar, com os aparelhos, no âmago da realidade" (*ibid.*, p. 187).

O cinema introduz o espectador naquele jogo harmonioso entre o homem e a natureza que seria, segundo Benjamin, a tarefa do que ele chamou de "segunda técnica": única possibilidade de se realizar na sociedade contemporânea sua vocação emancipatória. Apesar da diferenciação entre uma primeira e uma segunda técnica só estar presente na versão francesa do ensaio, parece-me que ela é fundamental para a compreensão do valor político que ele atribui ao cinema. Já em *Rua de mão única*, no ensaio intitulado "A caminho do planetário", Benjamin afirma que a dominação da relação entre a natureza e a humanidade dá sentido à técnica e não a dominação da natureza, como ensinam os imperialistas (Benjamin 1997, p. 69). Essa relação encontra-se ainda no seu começo. A dominação das forças naturais pertence à linguagem da primeira técnica. Por isso, "a função decisiva da arte atual consiste na iniciação da humanidade neste jogo harmonioso, que é a verdadeira tendência da segunda técnica. E isto vale sobretudo para o filme" (Benjamin 1991, p. 149).

Em resumo, há aspectos ou ângulos do real e dos objetos que nos circundam que somente a objetiva, com seus cortes e recursos técnicos (ampliação, redução, aceleração, câmera lenta etc.) é capaz de produzir. Nesse sentido, ela proporciona uma nova fisionomia do objeto, detonando uma série de novos significados. Para

9. Cf. "Pintor e cinegrafista" em Benjamin 1994a, p. 186.

Benjamin, são esses aspectos técnicos que permitem que “um olhar histórico” seja “um olhar político”. A chave para a compreensão desse novo olhar pode ser encontrada na fórmula da “iluminação profana” tal como Benjamin a descobre nos poetas surrealistas. Para ele, os escritores surrealistas foram os atores de uma grande descoberta: eles perceberam as energias revolucionárias que transparecem em tudo que é considerado “antiquado”.¹⁰ Como videntes e intérpretes de sinais, eles fizeram explodir as poderosas “forças atmosféricas” ocultas no mundo das coisas.

Contudo, não se trata aqui de uma defesa da reprodutibilidade técnica como progressista *em si*. Em uma importante conferência realizada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 1934, intitulada “O autor como produtor”, Benjamin buscou esclarecer como se davam as relações entre técnica e política no contexto da literatura. Ele acreditava que não se tratava mais de perguntar como se vincula uma obra com as relações de produção de uma época, e sim como ela se situa *dentro* dessas relações, *dentro* das técnicas, no caso, literárias (Benjamin 1994a, p. 122). Para ele, a “técnica literária progressista” está em interdependência funcional com a tendência política correta. E ser progressista, em termos de técnica literária, significa basicamente interferir nos modos do “aparelho produtivo”, que no caso da literatura é a criação de novas técnicas literárias que sejam adequadas “às energias literárias do nosso tempo”.¹¹ Nesse sentido, a exigência fundamental a ser feita ao escritor é que reflita sobre sua posição no processo produtivo, ou seja, como produtor. Se não tiver essa clareza e não souber, por meio de sua técnica literária, agir dentro desse processo, a tendência política de sua obra não servirá para nada.

Da mesma forma, é preciso que, com a câmera, o artista também esteja interessado em “desmascarar a realidade”, como foi o caso do fotógrafo francês E. Atget, que em suas fotos de Paris passou ao largo “das grandes vistas e dos lugares característicos, mas não negligenciou uma grande fila de fôrmãs de sapateiro”.¹²

10. Segundo Benjamin: “Ele [Breton] foi o primeiro a ter pressentido as energias revolucionárias que transparecem no ‘antiquado’, nas primeiras construções de ferro, nas primeiras fábricas, nas primeiras fotografias, nos objetos que começam a extinguir-se, nos pianos de cauda, nas roupas de mais de cinco anos, nos locais mundanos, quando a moda começa a abandoná-los. Esses autores compreenderam melhor que ninguém a relação entre esses objetos e a revolução” (“O surrealismo: O último instantâneo da inteligência européia”, Benjamin 1994a, p. 25).

11. Benjamin afirma: “É vasto o horizonte a partir do qual temos de repensar a idéia de formas ou gêneros literários em função dos fatos técnicos de nossa situação atual, se quisermos alcançar as formas de expressão adequadas às energias literárias do nosso tempo” (1994a, p. 123).

12. “Pequena história da fotografia” (*ibid.*, p. 102).

Para isso, talvez sejam necessárias novas formas de produção da imagem tecnicamente reprodutível, em que a simples reprodução da realidade dê lugar a sua construção;¹³ construção que, em si, é fruto deliberado do olhar político.

A teoria no espelho da história

É verdade que, ao decretar a obsolescência da arte tradicional e defender a primazia da prática política como a função da produção artística na modernidade, Walter Benjamin foi bastante radical. Adorno foi o primeiro a criticar a falta de dialética de seu diagnóstico, afinal, as produções cinematográficas do período correspondiam muito pouco à visão apresentada por Benjamin no ensaio sobre a reprodutibilidade técnica. Mas ele sabia disso. Não é à toa que, na última versão do ensaio, aponta para a discrepância entre o cinema tal como ele é conduzido pela indústria capitalista na Europa Ocidental e o cinema como crítica revolucionária das relações sociais e de propriedade. Além disso, a indústria cinematográfica rapidamente se apropriou dos elementos culturais da “Grande Arte” para alimentar seu *star-system*.

Como apontou Miriam Hansen em seu artigo “Benjamin, cinema and experience”, a visão de Benjamin sobre a fotografia e o cinema participa da perspectiva da vanguarda dos anos 1910 e 1920, marcada pelo entusiasmo, pelas possibilidades dos novos meios técnicos e, simultaneamente, pela crítica a seu estado atual de desenvolvimento. Dez anos depois, momento em que o texto é escrito, a situação cultural é radicalmente diferente daquela em que o autor parece ter se inspirado. Só para lembrarmos de alguns fatos, sabe-se que, desde meados dos anos 1920, a história da arte vivenciou uma fase de “retorno à ordem” ou de uma estética antimodernista (por exemplo, a volta à pintura realista tanto em correntes políticas de esquerda quanto de direita). Em Moscou, em 1934, no Congresso dos Escritores Soviéticos, o realismo socialista foi declarado como o único estilo a ser oficialmente adotado na União Soviética. Era o fim da arte de vanguarda, a partir de então duramente

13. Benjamin cita Brecht no final de seu texto sobre a fotografia: “A situação se complica pelo fato de que menos do que nunca a simples reprodução da realidade consegue dizer algo sobre a realidade. A verdadeira realidade transformou-se na realidade funcional. As relações humanas, reificadas, não mais se manifestam. É preciso, pois, construir alguma coisa, algo de artificial” (*ibid.*, p. 106).

perseguida. Na Alemanha, desde 1933, inicia-se uma campanha pública de difamação da arte moderna que atinge seu ponto culminante na exposição “Arte Degenerada” aberta em Munique em 1937. A mostra, organizada pelo Partido Nacional Socialista, tinha a intenção de condenar publicamente a arte moderna sem distinção de raça ou religião. Nela, encontravam-se tanto quadros de Matisse e Picasso, como de antigos opositores do regime, como Otto Dix e George Grosz, passando pelas correntes abstratas em nomes como El Lissitzky e Mondrian.

Então, como entender, nesse momento, as teses radicais de Benjamin em relação ao fim da arte aurática e ao poder revolucionário da arte sem aura? Ocorre que o fascismo passa a se apropriar dos meios técnicos de reprodução, naturalmente em um sentido totalmente oposto àquele vislumbrado por Benjamin. Por isso, o momento “tardio” do ensaio sobre a obra de arte acentua “a modalidade utópica de suas afirmações, deslocando a ênfase da definição do que o filme é para suas oportunidades malogradas e promessas não realizadas” (Hansen 1987, p. 182). Por outro lado, revela também a força do inimigo contra o qual estava explicitamente lutando: as forças destrutivas da estética da guerra fascista, que mobiliza em sua totalidade os meios técnicos do presente, preservando as atuais relações de produção. Ou seja, a estetização da política realizada pelo fascismo instituiu a guerra como o grande objetivo dos movimentos de massa, sem com isso transformar as relações de produção existentes, mas propagando uma experiência cultural da destruição. A ela, seria preciso então que “o comunismo” respondesse com a “politização da arte” (Benjamin 1994a, pp. 194-196).

Como vimos, naturalmente, falar em politização da arte não significa defender a existência de uma arte de propaganda política. Entre o realismo socialista e a arte de massa fascista, Walter Benjamin prefere preservar o caminho trilhado pelas vanguardas artísticas (como fica claro pela escolha dos artistas citados ao longo do texto como exemplares dessa arte política).

Por outro lado, não se pode resumir esse texto a uma simples história da estética ou das relações entre arte e técnica. Benjamin está escrevendo com base em suas experiências de um passado recente, cujo legado já se vê ameaçado pelo curso da história. Nesse sentido, nossa hipótese é que já está em jogo o olhar do crítico como historiador materialista, tal como formulado em seu último escrito conhecido, as teses “Sobre o conceito de história”. Segundo as teses, articular o passado não significava restituí-lo como ele de fato foi, mas antes “fixar uma imagem do passado como ela se apresenta no momento do perigo”, despertando nele “as centelhas da esperança”. Ao contrário do historicismo, que apresenta uma imagem eterna do passado, fechada no “era uma vez”, o historiador materialista faz dele “uma

experiência única”, experimentando-o como um tempo aberto, a ser interrogado. Em sua prática, guia-se pela certeza “de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer” (Benjamin 1994a, p. 224).

Referências bibliográficas

- BENJAMIN, W. (1979). *Correspondence II – 1929-1940*. Trad. Guy Petitedemange. Paris: Aubier-Montaigne.
- _____ (1990). *Écrits autobiographiques*. Trad. Christophe Jounlanne e Marc Launay. Paris: Christian Bourgois.
- _____ (1991). *Écrits français*. Paris: Gallimard. (Col. Bibliothèque des Idées)
- _____ (1994a). *Obras escolhidas – I. Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. Introdução de Jeanne-Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense.
- _____ (1994b). *Obras escolhidas – III. Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense.
- _____ (1996). *Gesammelte Schriften*. Vols. I-VII. In: TIEDEMANN, R. e SCHWEPPENHÄUSER, H. (orgs.). Frankfurt: Suhrkamp.
- _____ (1997). *Obras escolhidas – II. Rua de mão única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense.
- _____ (2006). *Passagens*. Organização de Willi Bolle. Trad. Irene Aron (alemão) e Cleonice Paes Barreto Mourão (francês). Introdução de Rolf Tiedemann e posfácio de Willi Bolle e Olgária Chain Féres Matos. São Paulo: Imprensa Oficial; Belo Horizonte: UFMG.

Sobre Walter Benjamin

- ADORNO, T. (1998). “Caracterização de Walter Benjamin”. In: *Prismas: Crítica cultural e sociedade*. Trad. Augustin Wernet e Jorge de Almeida. São Paulo: Ática.
- BUCK-MORSS, S. (2002). *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens*. Trad. Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte: UFMG.
- GAGNEBIN, J.M. (1994). *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva.