



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA

IASMIN LEIROS SARMENTO DA SILVA

NARRATIVA E ABERTURA DA OBRA DE ARTE:

Ruínas da experiência e da aura em Walter Benjamin

Brasília

2021

Trabalho de Conclusão de Curso da autoria de Iasmin Leiros Sarmiento da Silva, cujo título é “Narrativa e abertura da obra de arte: ruínas da experiência e da aura em Walter Benjamin”, apresentada como requisito parcial para a conclusão do curso de Licenciatura em Filosofia pela Universidade de Brasília, em (18 de maio de 2021), defendida e aprovada pela banca examinadora abaixo assinada:

Profª Drª Priscila Rossinetti Rufinoni, orientadora

Profª Drª., arguidora Raquel Imanishi Rodrigues

Prof. Dr., arguidor Gilberto Tedeia

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA

IASMIN LEIROS SARMENTO DA SILVA

NARRATIVA E ABERTURA DA OBRA DE ARTE:

Ruínas da experiência e da aura em Walter Benjamin

Monografia apresentada ao Departamento de Filosofia da Universidade de Brasília como requisito parcial para a obtenção do título de graduada em Filosofia.

Orientadora: Prof^a Dr^a Priscila Rossinetti Rufinoni

Brasília

2021

Em memória de minha irmã, Ane Leiros. Filha de Iansã e de Ane Guenevere, mainha. Sempre cercada por Erês que até hoje a fazem brincar com o tempo e me ensina a brincar também.

AGRADECIMENTOS

A escrita dos agradecimentos no momento do trabalho final nos faz lembrar o caráter coletivo de toda e qualquer pesquisa, mesmo que a individualidade seja reforçada pela política liberal, e mesmo que os momentos de solidão do processo de escrita nos façam esquecer isso por um instante. Aulas, conversas, grupos de estudos, militância e recolhimento, mobilizaram a presente pesquisa.

Meus agradecimentos iniciais são para a minha principal interlocutora, que acompanho desde o meu primeiro semestre no curso de filosofia: Priscila Rufinoni. Professora, amiga e orientadora, que com a prática filosófica me ensinou a ler e a compreender, a partir da paciência do conceito, que os traços errantes da escrita fazem parte do processo de pesquisa não alienado da realidade. Nas reuniões de orientação, que se somavam às pausas para o café, transmitiu com uma rigidez necessária, os vários caminhos possíveis para a nossa pesquisa. Mostrou a relação entre arte e filosofia, que me ajudou a superar algumas dificuldades nos estudos das obras filosóficas. Pri, a você os meus mais sinceros agradecimentos, você é uma das forças que irá manter meus estudos em movimento.

Agradeço a minha família, primeiro a mainha, minha guerreira, você sempre será a força inspiradora, que me faz defender com garras e dentes tudo o que acredito. Carlinha, que talvez não saiba, mas que nos momentos que brincava de me ensinar a ler, fez com que eu nunca mais me afastasse dos estudos. Vinicius, que com a sua garra me motiva não só nos estudos, mas também na luta geral por transformações históricas. Gui, Biel, Benjamin, Lipe e Nega, vocês são a alegria da minha vida, que faz com que eu carregue um traço de leveza em tudo que eu faça, inclusive, na prática tortuosa dos estudos.

Agradeço aos integrantes do Grupo de Estudos de Ética e Filosofia Política. Ao professor e amigo, Gilberto Tedeia, que me ensinou a necessidade de sempre mobilizar a prática revolucionária em todos os momentos da minha vida, e que na maioria das vezes, na condição de observador, sempre esteve presente em minha formação, por isso, consegue compreender cada passo que eu avanço ou recuo. Agradeço também, a professora Maria Cecília, aos professores Alex Calheiros, Rocco Lacorte e Giovanni Zanotti, por mediar com paciência todos os debates que dão sentido à prática formadora dos grupos de estudos. Aos amigos e amigas que fiz, Jade Chaia, Michelly Teixeira, Igor Bessa, Lucas Vieira, Caio

Gomes e Thessa Gruimarães, agradeço por todos os momentos de debates nos corredores do ICC, o apredizado na construção de eventos e de revistas da filosofia, também pelos momentos de acolhimento que fortaleceram a nossa amizade.

Agradeço ao professor amigo, Erick Lima, que conseguiu perceber em meus momentos de fraqueza, o passo que eu poderia dar para me levantar. Com humor e seriedade, a sua participação na minha formação tem um significado que eu ainda não consigo descrever por completo. Meus sinceros agradecimentos.

Agradeço a Kethury Magalhães, amiga irmã, que ao me apresentar Brasília me apresentou também o significado da amizade. Nos corredores da Universidade de Brasília, sonhamos e realizamos o nosso sonho de seguir estudando. Continuaremos construindo esse sonho juntas.

Agradeço aos amigos de vida, Lauro Rocha, Flávio Lacerda, Indi Nara, Diogo, Tia Rosângela, Rafael, Brendinha e Wesley, Tia Beth e Tio Álvaro, Tia Vanuza, Anderson Oliveira, Eline e Cyndhi. Eu tenho a dificuldade de colocar em palavras a força que proporcionam, só consigo dizer que não me senti sozinha, pois pelos mais variados momentos que passei, vocês foram fundamentais para que eu seguisse estudando, com uma ajuda que vai de livro a moradia. Agradeço o companheirismo de sempre e todo amor que é recíproco.

Agradeço a Maria Clara, amiga, irmã, camarada, foi e é meu abraço mais sincero, pois foi quem me ensinou a transmitir os mais belos sentimentos. Mesmo com a vida que me fez ser um pouco dura, você me faz lembrar todo dia a lição da esperança revolucionária que a história oral nos proporcionou, “é preciso endurecer, mas sem perder a ternura jamais”. Meus agradecimentos, companheira de vida.

Agradeço ao Clupo, vocês me fizeram conhecer a forma mais bela da combinação de lealdade e amizade.

Camaradas das Brigadas Populares, agradeço a luta diária, que me ajudou a entender e não me deixa esquecer, o conceito filosófico de *práxis*: Anjuli, Hugo, Alberto, Tiago, Paulo, Rafael, Marisa, Lari, Cabral, Geysa, Torquato, Olga, Douglas Anderson, Igor Caribé, e um agradecimento especial ao camarada Roberto e aos camaradas da comunicação.

Agradeço ao meu companheiro de luta, Daniel, que me faz combinar axé e revolução na tentativa de significar a sua fé em mim.

A todos os professores e professoras do Departamento de Filosofia da Universidade de Brasília, trabalhadores e trabalhadoras que organizam a luta pela universidade pública brasileira, em especial, Fábio Nolasco, Marcos Aurélio, Herivelto Souza, André Muniz, Alexandre Costa Leite, Wanderson Flor, vocês marcaram a minha graduação e são fundamentais para a continuação da formação de vários estudantes. Meus finais e sinceros agradecimentos.

Comparação das tentativas dos outros com empreendimentos de navegação, nos quais os navios são desviados do Polo Norte magnético. Encontrar esse Polo Norte. O que são desvios para os outros, são para mim os dados que determinam a minha rota. – Construo meus cálculos sobre os diferenciais de tempo – que, para outros, perturbam as “grandes linhas” da pesquisa.

Passagens, Walter Benjamin

RESUMO

O trabalho apresenta uma introdução aos conceitos de “experiência” e “aura” com maior dedicação as análises de dois textos de Walter Benjamin, a saber: *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov* e *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. As análises são desenvolvidas no choque entre os dois textos, que possibilita a superação de leituras que não conectam as teses apresentadas na teoria da narração e a teoria da reprodutibilidade técnica da obra de arte. O segundo aspecto consiste no exercício de apresentar as condições que viabilizaram a abertura da obra de arte. Esse problema é mobilizado da introdução até o último capítulo. Por fim, algumas passagens das obras de Benjamin são apresentadas nos momentos em que o autor faz suas considerações diante das transformações técnicas da sociedade moderna e seu impacto nas formas tradicionais de reproduções artísticas e das transmissões de experiência.

Palavras-chave: aura; experiência; teoria da narração; teoria da reprodutibilidade técnica da obra de arte; Walter Benjamin.

ABSTRACT

The work presents an introduction to the concepts of "experience" and "aura" with greater dedication to the analysis of two texts by Walter Benjamin, a saber: The narrator: considerations about the work of Nikolai Leskov and The work of art at the time of its reproducibility technical. The analyzes are developed in the clash between the two texts, which makes it possible to overcome readings that do not connect as thesis of narration theory and the theory of technical reproducibility of the work of art. The second aspect consists of the exercise of presenting as conditions that made possible the opening of the work of art. This problem is mobilized from the introduction to the last chapter. Finally, some passages of Benjamin's works are in the moments when the author makes his considerations regarding the technical transformations of modern society and its impact on the traditional forms of artistic reproductions and the transmissions of experience.

Keywords: aura; experience; narration theory; theory of technical reproducibility of the work of art; Walter Benjamin

SUMÁRIO

| | |
|--|-----------|
| Introdução..... | 12 |
| 1. Reprodução técnica da obra de arte..... | 21 |
| 1.1 Arte tradicional aurática e arte moderna reprodutível..... | 23 |
| 1.2 A alteração do fundamento da arte..... | 26 |
| 2. Arte e História..... | 30 |
| 2.1 Narrativa tradicional e abertura da obra..... | 30 |
| 2.2 Necessidade política e ética da rememoração..... | 33 |
| 3. Narrativa e reprodutibilidade técnica..... | 35 |
| 3.1 A proposta para uma política artística..... | 35 |
| 3.2 Os desafios para a produção artística..... | 38 |
| Conclusão..... | 41 |
| Referências bibliográficas..... | 43 |

INTRODUÇÃO

O objetivo filosófico da pesquisa é construído a partir das obras de Walter Benjamin. O tema “Narrativa e abertura da obra de arte: ruínas da experiência e da aura em Walter Benjamin” é uma proposta de leitura sobre o estudo que o autor faz ao traçar os paralelos da teoria da narração e a teoria da reprodutibilidade técnica das obras de arte. Portanto, a pesquisa apresenta parte de sua contribuição ao debate sobre o conceito de “experiência” e “aura”, quando estes não se separam da proposta de uma relação entre estética e política para o debate contemporâneo.

A escolha para a introdução ao tema do presente trabalho precisa ser justificada. Ela se sustenta com base no destaque ao conceito de experiência. A introdução conta com os seguintes textos-base de Benjamin: *Experiência* (1913), *Sobre o programa da filosofia por vir* (1918), *Experiência e Pobreza* (1933) e *O narrador* (1936). A exposição desses textos é de caráter introdutório, apenas para mapear e apresentar os diferentes momentos do conceito e suas conexões.

A relação estabelecida com o passado em Walter Benjamin, muitas vezes parece ser pessimista, como por exemplo, quando o autor fala sobre a história ser um acúmulo de ruínas, mas é justamente na tarefa do historiador materialista, a partir da teoria da narração de Benjamin, junto à contribuição dos estudos sobre a reprodutibilidade técnica, que torna possível acompanhar o olhar do autor para o passado sem que se caia em um pessimismo ou em um otimismo reducionista.

Evita-se a queda ao pessimismo a partir de um olhar preenchido pelo “tempo de agora”, que toma o presente não mais como transitório de modo linear, mas sim como imobilizado, e com isso, o historiador materialista consegue olhar para o céu aberto da história, jogar para os ares o *continuum* da história e perceber as possibilidades do por vir. A interrupção é elemento metodológico para esse olhar não mais cronológico da história, seja ele representado pelo historicismo, que concebe o passado como cristalizado, ou até mesmo a historiografia do progresso que volta às costas para o passado e visa sempre um futuro sem pretensão de transformação do presente. As duas teorias da história fundam-se a partir de um encadeamento lógico de acontecimentos contínuos.

No interesse de escrever e contar outra história, lembrar do passado em Benjamin é estabelecer uma experiência possível com o presente a partir da rememoração. A memória construída na relação tensa entre passado e presente, possibilita a abertura possível de constituir o futuro a partir da organização do material histórico no presente. Trata-se de estabelecer uma relação com o passado esquecido pelo tempo homogêneo e vazio da história e nesse exercício, fazer justiça aos sem nomes, aos vencidos da história.

A rememoração faz com que o lembrar seja um ato político e ético no presente para o presente, não mais um olhar melancólico para o passado, pois este cristaliza a história quando torna a verdade e o belo independente do *espírito*, independente, portanto, da mediação entre as ideias e os fenômenos, o que leva à negação da história.

A negação da história será elemento para a filosofia, para a ciência e também para a arte no comprometimento com a verdade e o belo. Na teoria benjaminiana esse debate é exposto, pois consiste em elementos importantes para se pensar a luta de classes. Para isso, o autor apresenta como os interesses fascistas e da classe dominante utilizam do método sem o elemento histórico para servir como instrumento de dominação.

O método benjaminiano aparece nas entrelinhas dos textos considerados mais políticos, que tem um destaque aqui, pois, apesar de os textos de 1930 não apresentarem uma dedicação ao problema do método, fundamentam-se a partir desse esforço feito por Benjamin em seus textos de juventude¹. O método benjaminiano, ao considerar a história a partir de um movimento aberto e não linear, apresenta as condições de reprodução artística sob o fundamento político da produção da arte com o potencial ordenador das transformações históricas e as possíveis formas de coletividade humana.

A experiência é um conceito da tradição filosófica, tradição com a qual Benjamin dialoga, utilizando-a como base para construir uma proposta metodológica, que ordena os elementos, mas também se preocupa com a forma de expor a verdade. A exposição da verdade em Benjamin se opõe às ideias matemática-mecânicas, mais propriamente, da ideia kantiana da verdade determinada em si mesma e sua concepção de conhecimento, crítica feita no texto *Sobre o Programa da Filosofia Por Vir* e mais tarde também presente no Prólogo ao

¹ O método benjaminiano pode ser estudado em alguns textos de Benjamin, mas que na presente pesquisa consiste na análise do texto *Experiência* (1913) e *Sobre o programa da filosofia por vir* (1918).

livro *Origem do Drama Trágico Alemão*. Benjamin aponta para a falta de correspondência entre o conceito de experiência, linguagem e história em Kant.

O problema metodológico da filosofia benjaminiana se coloca na tarefa de repensar a própria forma de se fazer filosofia, para isso, Benjamin opõe o conceito de “exposição” ao de “conhecimento”. A relação intrínseca entre experiência, linguagem e história possibilita uma visão de método que contribui para os estudos de um conhecimento que não seja permanente como um dado, portanto faz parte da crítica do escritor ao método que enxerga a verdade como posse.

A oposição entre o método de exposição proposto por Benjamin e o método de conhecimento da verdade considera que a relação entre forma e conteúdo acontece simultaneamente. Quando a verdade não consegue ser exposta, identificam-se as limitações históricas e não somente um problema de forma em que a experiência tem o sentido ligado ao resultado de um experimento, com isso, Benjamin propõe uma correção do conceito de conhecimento kantiano que é orientado pela forma matemático-mecânica. O trabalho teórico do materialismo histórico não pode ser reduzido ao método de conhecimento do objeto, mas sim, deve ser considerado o método de exposição da verdade, que corresponde ao modo de contar história da atividade da narração, elaborada por Benjamin em seus textos de 1930.

O rompimento com a narrativa falsamente natural e totalizante é o mesmo da concepção de uma arte aurática que se afirma por uma unidade que não corresponde às transformações sociais. O texto *Experiência* de 1913, anterior ao texto que faz a crítica ao conceito de experiência kantiano, não é destoante da problemática travada por Benjamin em seus próximos trabalhos, nele já é sinalizada a posição contra a história do ponto de vista cristalizado, o tempo de modo homogêneo e vazio, que ignora a história em suas possibilidades de transformação, e tem como base uma ciência que trata a verdade como um objeto exteriorizado.

A posição de Benjamin para com o método de exposição da verdade foi brevemente apontada com base no texto de 1918. O autor considera a história como elemento da experiência. No texto *Experiência*, a luta que se trava é motivada por um interesse do autor em marcar a posição da juventude. É necessário que se levante a máscara da experiência do adulto, afirma Benjamin ao perceber o uso conservador da experiência, uma posição comparada a do filisteu. O adulto assim como o filisteu transforma a experiência em um

evangelho. Tudo que poderia ser feito já foi feito, não há perspectiva de mudança, o adulto perde o sentido da vida e menospreza a esperança que a juventude – esta sem experiência para o adulto – carrega ao estabelecer outra experiência que não àquela que visa ao mero experimento como forma acabada, mas, sim, uma experiência fundamentada pela história em movimento circular, aberto e não linear.

A experiência do jovem é preenchida pela história, portanto ela está em movimento. Já a experiência do adulto, além de conceber a história como linear, portanto de estabelecer uma relação com o passado sempre de modo causal e isolado do presente, também sofre com os abalos da experiência na modernidade. Ocorre o enfraquecimento da experiência (*Erfahrung*), que em Benjamin é ponto de partida para compreender como a sociedade capitalista moderna cria o indivíduo solitário, que tem como característica não mais a *Erfahrung*, mas sim vivências (*Erlebnisses*) isoladas. A transmissão de experiência é inviabilizada, por isso, também, o adulto volta o olhar ao jovem não mais com a pretensão de transmitir uma tradição, pois a tradição está perdida, e o passado não dá sentido à vida. Ter experiência vira sinônimo de pobreza de ideias.

O texto *Experiência e Pobreza* marca a transformação da experiência. Nele, Benjamin nos apresenta o que foi um dia a experiência. Havia uma transmissão coletiva, e o mais velho era visto com respeito pelos mais jovens. Esse tempo corresponde ao tempo que narrar uma história fazia parte do cotidiano, era a forma de transmissão de saberes. As considerações de Benjamin sobre a experiência são destacadas após o texto de 1913 e o texto de 1918 (na ordem, *Experiência e Sobre o programa da filosofia por vir*) com um novo elemento, a Primeira Guerra Mundial, período de 1914 e 1918 e mais tarde, a ascensão de Hitler ao poder na Alemanha.

Dessas experiências de guerra, o exemplo dos soldados que voltavam da guerra sem conseguirem falar sobre o que viveu, serve para tratar do impacto que as transformações técnicas causam na transmissão de experiência, pois estas sob um interesse político de dominação conduz a produção humana na guerra à destruição. Além disso, com o fascismo na Alemanha é iniciado o processo de destruição da memória e da história desencadeada pela política nazista, como por exemplo, a queima de livros e a morte de milhares de pessoas e povos como os judeus. O desenvolvimento da técnica fez calar uma geração, contribuindo para a força que impossibilitou as formas de comunicação tradicionais.

A pobreza de experiência em seu texto *Experiência* se soma ao texto *Experiência e Pobreza* para indicar um rompimento com a tradição: “Aqui, porém, revela-se com toda clareza que nossa pobreza de experiências é apenas uma parte da grande pobreza que recebeu novamente um rosto, nítido e preciso como o do mendigo medieval. Pois qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós?”². A experiência quando não vinculada à vida e ao discurso comum, torna-se a experiência vazia do sentido histórico.

A partir do reconhecimento da experiência subtraída, não apenas do ponto de vista privado, mas da pobreza de experiência da humanidade em geral, Benjamin introduz um novo conceito de *barbarie*. Barbárie é, para Benjamin, o momento em que a pobreza de experiência reconhecida faz com que haja uma força que impele para frente, o trabalho de construir um novo contentando-se com o que se tem, com uma tradição esfacelada e sua condição de abertura. Essa foi uma das formas iniciais para expor a necessidade de dar atenção ao “aqui e agora” a partir do reconhecimento da totalidade perdida. Em nome de uma recusa da melancolia, o autor percebe o que há de positivo em se reconhecer a pobreza de experiência e reconhecer nela a possibilidade de construir uma relação a partir das condições reais. Como exemplo dessa relação não melancólica, descreve Benjamin:

Tanto um artista complexo como Paul Klee quanto um programático como Loos, ambos rejeitam a imagem do homem tradicional, solene, nobre, adornado com todas as oferendas do passado, para dirigir-se ao contemporâneo nu, deitado como um recém-nascido nas fraldas sujas de nossa época.³

Nas próximas linhas do texto *Experiência e Pobreza*, Benjamin introduz o elemento de classe, importante consideração para a sua a teoria da história, e aqui nos interessa para compreender a relação entre experiência e memória. Um exemplo utilizado pelo autor são as personagens nos romances de Scheebart. Neles, os humanos contemporâneos são apresentados a partir do impacto da técnica, que configura uma transformação nas percepções humanas. Os homens antigos são criaturas novas e carregam uma língua completamente nova. Benjamin destaca que tal elemento de perda da tradição configura outra forma de relação humana a partir de uma nova linguagem: “Decisiva, nessa linguagem, é a dimensão arbitrária

² BENJAMIN. “Experiência e pobreza”; in: *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*; 2012, p. 124.

³ Ibid. p. 125

e construtiva, em contraste com a dimensão orgânica”⁴, essa mudança na linguagem é menos uma renovação técnica da língua, e muito mais a sua mobilização. Antes usada como uma forma de descrição, um modo orgânico às relações humanas, agora a linguagem é conduzida “[...] a serviço da luta ou do trabalho e, em todo caso, a serviço da transformação da realidade, e não da sua descrição”⁵.

A pobreza de experiência para as diferentes classes é uma posição diferenciada por Benjamin, como quando o autor traz o exemplo do poema de Brecht, “Apaguem os rastros”. A história e a memória para uns devem ser apagada, esse é um movimento imposto àqueles que são explorados e oprimidos. A pobreza de experiência marcada pela cisão com a tradição é utilizada pela classe dominante com os objetivos de se manter no poder, mas para Benjamin, tal condição não impede a luta por liberdade. Esse ponto é aprofundado por Benjamin nos textos sobre a teoria da narração e a teoria da reprodutibilidade técnica. O autor destaca que a pobreza de experiência e a perda da aura fazem parte das transformações da reprodução social por motivos de influências da decadência moderna, mas também pelas forças produtivas seculares, estas, construídas pelos interesses de dominação, que acabam por expulsar a narrativa do discurso vivo. A perda da experiência faz com que aconteça um duplo processo de interiorização: os interesses individuais e privados substituem as certezas nas dimensões coletivas.

Para o homem burguês, a interiorização faz com que seja necessário deixar rastros – diferentes dos povos excluídos que, a interdição da partilha é reforçada pelo apagamento dos rastros, mas que ainda assim têm a sua linguagem mobilizada para a luta– a burguesia esvaziada de sentido da vida busca trazer o mundo todo para dentro de sua casa, e deixar rastros é algo que ordena o próprio espaço burguês. Um exemplo dado por Benjamin são as almofadas de veludo, ao passar a mão os rastros ficam ali, assim como cada pertence que precisa ser carimbado com o próprio nome. Há uma aspiração de um mundo livre de toda experiência, a necessidade de se consumir toda cultura, de ler todos os livros, para então viver sua pobreza de experiência. A experiência como posse representa um interesse de se esvaziar a história, o mesmo que anteriormente foi apresentado em oposição ao método benjaminiano.

⁴Ibid, p. 126.

⁵ Ibid, p. 126.

O processo de interiorização dos explorados e oprimidos acontece por condições distintas do homem burguês. Trata-se de uma necessidade vital. A pobreza de experiência, portanto, a dificuldade das dimensões coletivas que são a base para a transmissão da experiência não se sustenta. O esforço das dimensões coletivas aparece por necessidade de existência para muitos, por isso, o conhecimento, a história e a linguagem são movidos para a luta por transformação. Noutros, o sentido da vida se torna consumo de toda a experiência possível, vivem a sua pobreza e perdem de vista que a verdade nem a história são objetos de posse, Benjamin não deixa de observar: “No meio tempo, possa o indivíduo dar um pouco de humanidade àquela massa, que um dia irá retribuir-lhe com juros e com os juros dos juros”⁶.

Em *O narrador*, a cisão com a tradição e o debate sobre a perda da experiência é apresentado por Benjamin a partir de algumas condições novas. Benjamin escreve sobre a atividade de contar história respondendo a vários pontos que nos textos anteriores foram apontados de modo separados, respectivamente em *Experiência e Experiência e Pobreza*.

No primeiro texto há uma crítica à experiência do adulto que é esvaziada de espírito: o olhar para o passado como se esse fosse um encadeamento de causas, faz com que o adulto assuma uma postura conservadora, que se recusa estabelecer uma experiência com o passado que não seja aquela cristalizada e, portanto, o presente é anulado, não se vive *o aqui e agora*. Mais tarde em *Experiência e Pobreza*, o aqui e agora é colocando em debate não só como modo de considerar a história, mas também para se pensar as novas formas de relações humanas com o impacto da técnica, que coloca a linguagem a serviço de funções diferentes daquelas da tradição.

A diferença marcada em *O narrador* é a proposta de um olhar para o passado que não seja aquele que espera sempre a ordem linear dos acontecimentos, nem aquele que o visa de modo melancólico esperando o retorno que não virá, ou de um futuro que está por vir. Essas duas concepções são trabalhadas no texto de forma mais ampliada e agora conectadas.

A figura do narrador, ancorada nas características da narrativa tradicional como aquele que sabe contar uma história é o materialista histórico na contemporaneidade para Benjamin nas teses *Sobre o conceito de história*:

O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu

⁶ Ibid.p. 128.

pode ser considerado perdido para a história. Sem dúvida, somente a humanidade redimida obterá o seu passado completo. Isso quer dizer: somente para a humanidade redimida o seu passado tornou-se citável, em cada um dos seus momentos; Cada um dos seus momentos vividos transforma-se numa *citation à l'ordre du jour* – e esse dia é justamente o do juízo final.⁷

A atividade narradora corresponde ao método materialista histórico e é nesse paralelo que a teoria benjaminiana da história é fundamentada a partir da teoria literária. A memória da humanidade é então aquela história que a humanidade conta a si mesma. A rememoração é o método de exposição da história, um método de recolhimento do passado pelo lembrar, mas também pelo esquecimento, pois não se trata de um lembrar-se do passado e nele ficar, lembra-se para no presente mortificar, em outras palavras, para que o por vir seja possível. Portanto, estabelecer uma experiência com o passado em Benjamin fundamenta-se na necessidade política e ética de fazer lembrar os vencidos, os excluídos da história.

Esse interesse do autor pela memória muitas vezes é reduzido a uma melancolia, mas como vimos, Benjamin quer romper com o olhar melancólico, e a preocupação com a extinção do narrador é a mesma de quando o autor pontua sobre a experiência esvaziada de história. Ao mesmo tempo em que Benjamin destaca a extinção, que antes tinha seu valor em uma coletividade, ele valoriza a atividade narrativa como método, com o objetivo de utilizar este método no papel da rememoração e recolhimento do passado sem cair na forma obsoleta da narração mítica universal.

A atividade de contar histórias encontra-se em extinção, mas a narrativa enquanto gênero literário tem muito a contribuir quando a luta de classes é colocada na ordem do dia e a arte passa a ter um significado político, ou seja, quando as histórias são lidas a partir da luta de classes, e as forças produtivas são parte significativa dessa “decadência moderna”. A partir dessas considerações, a relação entre arte e técnica fundamenta a presente pesquisa, que é apresentada por meio das reflexões sobre: experiência e memória, arte e política. Contar a história, sob as lentes benjaminianas aqui expostas significa estabelecer uma relação com o passado a partir da história aberta.

O tema da presente pesquisa foi motivado pelo prefácio da Jeanne Marie Gagnebin ao livro *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*, intitulado *Walter Benjamin ou a história aberta*. Gagnebin propõe a seguinte leitura:

⁷ BENJAMIN. “Sobre o conceito da história”; in: *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura* 2012, p. 242.

Essas tendências “progressistas” da arte moderna, que reconstróem um universo incerto a partir de uma tradição esfacelada, são, em sua dimensão mais profunda, mais fiéis ao legado da grande tradição narrativa do que as tentativas previamente condenadas de recriar o calor de uma experiência coletiva (*Erfahrung*) a partir das experiências vividas isoladas (*Erlebnise*). Essa dimensão que me parece fundamental na obra de Benjamin, é a abertura. O leitor atento descobrirá em ‘O narrador’ uma teoria antecipada da obra aberta. Na narrativa tradicional essa abertura se apóia na plenitude do sentido – e, portanto, em sua profusão ilimitada; [...] O que me importa aqui é identificar esse movimento de abertura na própria estrutura da narrativa tradicional. [...] movimento infinito da memória, notadamente popular.⁸

O reconhecimento da perda da experiência e da aura leva Benjamin a construir as bases de outra prática estética em seu texto *A obra de arte na época se sua reprodutibilidade técnica*. O autor estuda o uso da técnica artística no exercício de acompanhar as transformações técnicas da obra de arte, mas também as transformações da percepção humana. Trata-se de uma preocupação, que em alguns momentos de seus estudos se inclina para a “busca de uma nova ‘objetividade’ em oposição ao sentimentalismo burguês que desejaria preservar a aparência de uma intimidade intersubjetiva”⁹, mas que no presente estudo tem como objetivo trazer algumas contribuições ao debate sobre a abertura da obra e suas possibilidades ilimitadas na narrativa.

⁸GAGNEBIN. “Prefácio”; in: *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*; 2012, p. 12.

⁹ Ibid. 2012, p. 12

1. Reprodução técnica da obra de arte

A concepção da natureza e das relações sociais, que é a base da imaginação grega e, por isso, da [mitologia] grega, é possível com máquinas de fiar automáticas, ferrovias, locomotivas e telégrafos elétricos? [...] Toda mitologia supera, domina e plasma as forças da natureza na imaginação e pela imaginação; desaparece, por conseguinte, com o domínio efetivo daquelas forças. [...] A arte grega pressupõe a mitologia grega, i.e., a natureza e as próprias formas sociais já elaboradas pela imaginação popular de maneira inconscientemente artística. Esse é seu material. [...] é possível Aquiles com pólvora e chumbo? Ou mesmo a Ilíada com a imprensa ou, mais ainda, com a máquina de imprimir? Com a alavanca da prensa, não desaparecem necessariamente a canção, as lendas e a musa, não desaparecem, portanto, as condições necessárias da poesia épica? [...] Mas a dificuldade não está em compreender que a arte e o epos gregos estão ligados a certas formas de desenvolvimento social. A dificuldade é que ainda nos proporcionam prazer artístico e, em certo sentido, valem como norma e modelo inalcançável.¹⁰

Karl Marx

A história da obra de arte pode ser contada a partir do conceito de técnica (*tékné*). A arte por Benjamin é pensada como reprodução, não como a reprodução de um objeto ou um tema apenas, mas como reprodução da própria obra de arte. Benjamin se posiciona em um debate que marca o período em que surgem a fotografia e o cinema, se opõe à posição de que “a reprodutibilidade técnica não produz obra de arte”. As transformações técnicas colocam a arte em crise. A proposta benjaminiana diante da arte reprodutível está conectada ao abalo da experiência com a tradição. A *tékné* apresenta-se a partir de outras condições sociais. O conceito de *aura* é posto ao lado do conceito de *experiência* para servir de complemento¹¹ na filosofia da arte de Walter Benjamin e é base para a compreensão da transformação do fundamento da arte.

¹⁰ MARX, Karl. *O método da economia política (Introdução)*; In: Grundrisse; São Paulo: Boitempo, 2011, p. 82.

¹¹ Walter Benjamin numa carta destinada a Adorno, de 4 de junho de 1936, traça o paralelo entre os dois textos, *O narrador e a obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*: “Escrevi recentemente um trabalho sobre Nikolái Leskov que, sem pretender o mais remoto alcance dos meus trabalhos sobre teoria da arte, revela alguns paralelos com a tese do “declínio da aura”, na medida em que a arte do narrador chega a seu termo.” (ADORNO. *Correspondência, 1928-1940*; 2012. p. 223)

O texto, *A obra arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, apresenta a relação entre técnica e arte, sem perder a referência do conceito grego de *tékné*¹², que na sociedade capitalista, faz com que sejam expostos os problemas da produção artística sob novos fundamentos da arte que estão ligados às condições da reprodutibilidade técnica.

Algumas considerações são feitas para pensar a *reprodução da obra de arte*, mas também a *percepção*, dois conceitos analisados a partir de uma interação, com base na técnica artística. Os estudos de Benjamin marcam o debate teórico sobre estética e filosofia da arte. As transformações sofridas pela *imagem* na modernidade é um dos temas apresentados por Benjamin, pois o caráter de massificação da arte devido à reprodutibilidade técnica, fez com que fosse necessário analisar de modo inseparável a arte e suas práticas artísticas das análises críticas da sociedade capitalista. Além das questões sensoriais, do gosto e do belo, a arte apresenta-se a partir de uma nova formação social e política, a arte de massas¹³.

Com a reprodutibilidade técnica da obra de arte, a arte que fazia parte do cotidiano humano como função ritualística, e por isso, reduzida a um público, passa a ocupar outro tempo na vida cotidiana. A reprodutibilidade técnica, ao possibilitar a exposição de imagens antes nunca vista, ao trazer outras formas de produção de imagem, faz com que a dimensão ética e política sejam elementos fundamentais para o estudo da estética, por isso, Benjamin relaciona as transformações da percepção humana ao fator social e político.

Em um tempo em que a transmissão de experiência se encontra dificultada, as dimensões coletivas são cada vez mais insustentáveis. Quando as dimensões coletivas são possíveis, o contexto que Benjamin destaca é caracterizado por uma reunião de pessoas, que não necessariamente se relacionam com base na transmissão de conhecimento. O surgimento

¹² O conceito grego de *tékné* é mais abrangente do que a tradução usual por arte. A arte para nós tem um significado muitas vezes separado de uma técnica. Às vezes ligado a um gênio, ao gosto, ao dom, a produção da obra na dependência de um especialista, outras vezes como forma de conhecimento, a partir de uma relação teórica e especulativa. Dois termos que sofrem uma intercambialidade é o de *tékné*(arte) e *epstème*(ciência), por isso é comum ver nos textos gregos o uso de expressões como “a arte política” e “a arte médica”, uso que até hoje nos acompanha. Com a reprodutibilidade técnica da obra de arte, Benjamin constrói sua Filosofia da arte com base em outros efeitos da ciência e da práxis moderna, a epígrafe que abre a terceira edição do texto sobre a reprodutibilidade é a de Paul Valéry e em um dos pontos apresenta o argumento sobre a transformação do conceito de arte e a técnica: “[...] Matéria, espaço e tempo não são mais o que eram há vinte anos. Inovações tão colossais, que alteram o conjunto das técnicas artísticas, acabam por influenciar a própria invenção e talvez terminem por modificar da forma mais extraordinária o própria conceito de arte”, na medida que o conceito de arte é alterado, o de técnica o acompanha.

¹³ O conceito de *massa* em Benjamin é usado com referência ao texto de Freud, *Psicologia das massas*, que o autor cita em sua nota XII da segunda versão em alemão do texto *A obra arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. O conceito de massa será apresentado de modo mais atento nas próximas páginas da pesquisa.

de uma massa compacta mostra-se como terreno fértil para a política fascista no contexto que se desenvolve a arte e a sua massificação através da reprodutibilidade técnica.

1.1 Arte tradicional aurática e arte moderna reprodutível

No texto sobre a reprodutibilidade técnica da obra de arte, a cultura de uma sociedade é determinada por seus meios de produção, econômicos e técnicos. Ao construir seus estudos sobre arte, Benjamin não perde de vista as influências das forças produtivas seculares¹⁴. Em uma época de imagens produzidas em massa, o fundamento da arte acompanha as transformações sociais, portanto o *valor de culto* – ou o valor ritualístico do objeto de arte, qualidade que acompanha a arte desde a sua origem na magia e no ritual, que corresponde ao que Benjamin chama de “arte tradicional aurática” – ocupa outro espaço artístico com a reprodutibilidade técnica, que faz emergir o *valor de exposição* da obra de arte.

O fascismo na Alemanha nazista de Hitler e as forças conservadoras da ideologia dominante trabalham com a utilização dos conceitos da tradição no esforço da estetização da política. O processo de estetização da política é posto em marcha pelo fascismo com o objetivo de aniquilar a relação entre arte e história. As formas de produção capitalista colaboram para isso quando fazem do produto um objeto externo de seu produtor¹⁵, o uso de conceitos como o de “autenticidade”, “originalidade”, “criatividade e genialidade, valor de eternidade e mistério” na obra de arte, fazem com que o produtor não conecte a sua obra ao

¹⁴Benjamin faz a análise do modo de produção capitalista em companhia de Karl Marx. Os estudos de Marx feitos por Benjamin marcam a sua filosofia da arte, mesmo quando a leitura de Marx ainda não estava tão presente em seus escritos de juventude, mas que hoje, com o trabalho que vem sendo feito por alguns pesquisadores e pesquisadoras da obra de Benjamin, conseguimos acompanhar o debate de modo mais atento, conectando os primeiros escritos aos escritos que marcam os anos de 1930 da produção do autor, estes considerados “mais políticos”. Nas teses *Sobre o conceito de história*, seu último escrito, o exercício está em acompanhar um pouco de cada texto.

¹⁵ Benjamin percebe que os estudos de Marx nos possibilitam compreender que o ritmo e a própria relação que o trabalhador estabelece com a natureza, material de sua reprodução, é transformado, e ao ser transformado, faz com que não só sua exploração seja uma condição no capitalismo, e com isso a negação do produtor enquanto produtor, mas também condiciona o cenário para a própria abolição do trabalhador, já que no capitalismo o produto e o trabalhador transformam-se em mercadoria: “A exteriorização (*Entäusserung*) do trabalhador em seu produto tem o significado não somente de que seu trabalho se torna um objeto, uma existência *externa* (*äussern*), mas, bem além disso, [que se torna uma existência] que existe *fora dele* (*äusserihm*), independente dele e estranha a ele, tornando-se uma potência (*Macht*) autônoma diante dele, que a vida que ele concedeu ao objeto se lhe defronta hostil e estranha. [...] primeiro, que sempre mais o mundo exterior sensível deixa de ser um objeto pertencente ao seu trabalho, um *meio de vida* do seu trabalho; segundo, que [o mundo exterior sensível] cessa, cada vez mais, de ser *meio de vida* no sentido imediato, meio para a subsistência física do trabalhador.” (MARX .Karl. *Trabalho estranhado e propriedade privada*; in: Manuscritos econômico-filosóficos; 2010, p. 81)

seu meio de vida, ao ponto de não se reconhecer como trabalhador, já que o que produz é separado de si mesmo.

A guerra é positivada como “bela”. A destruição da humanidade é esvaziada de valor histórico e é naturalizada. Faz com que a política de dominação se afirme como única verdade. A arte quando fundamentada pela natureza, pelo seu valor eterno, original, é utilizada pela política do fascismo com o objetivo de esvaziar o fundamento histórico, ético e político da obra de arte, para então ser braço da manutenção do *status quo* que se faz na luta política por poder.

Os estudos de Benjamin sobre a reprodutibilidade técnica não consistem na preocupação de pensar uma arte do proletariado, nem uma arte em uma sociedade sem classes. A teoria estética benjaminiana é fundamentada a partir de teses sobre as tendências da arte sob as condições de produção do capitalismo, mais precisamente, o autor escreve seu texto no período entre-guerras e propõe alguns conceitos que possibilitem formulações “das exigências revolucionárias na política da arte”.

A reprodução da obra de arte sempre esteve presente na vida humana. O processo de reprodução é mobilizado na obra de Benjamin para retratar os momentos de imitação da arte: “Tal imitação foi praticada igualmente por discípulos, para exercício da arte; por mestres para difusão das obras; e, finalmente, por terceiros, ávidos de lucro”¹⁶. A arte é fundamentada pela necessidade da reprodução social, seja ela pelo culto ou pela prática política que toma forma na sociedade capitalista. Benjamin passa por algumas técnicas para expor como a reprodutibilidade técnica modifica, mas ao mesmo tempo constrói uma relação com a arte em sua forma tradicional.

A xilogravura é o momento em que a arte gráfica se torna reprodutível. A tiragem de centenas de cópias passa a ser possível. Logo após, a litografia é desenvolvida e a capacidade de tiragens aumenta. Essas técnicas fazem a reprodução chegar ao mercado em massa, mas também em várias formas. Desenvolve-se com a litografia um ritmo de produção possível de reproduzir imagens que acompanhassem a ilustração do cotidiano.

A crise do fundamento da arte é tornada evidente a partir da fotografia. A técnica de reprodução manual era tida como falsificação. Com a fotografia, a reprodução manual que

¹⁶BENJAMIN. Walter *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*; 2014. p. 13.

utiliza a óptica natural para a reprodução, não tem as mesmas condições que as lentes de uma câmera¹⁷. O tempo de reprodução da fotografia acompanha a fala e isso fez com que outras formas de arte começassem a fazer parte dos espaços artísticos. A fotografia possibilitou a leitura ilustrada nos jornais, no cinema, o filme mudo, e com a reprodução do som possibilitou a criação do filme falado.

A *aura* da obra de arte corresponde a uma “existência única no local onde se encontra”, portanto, uma presença do passado no presente, que marca a sua autenticidade. Os elementos que compõem a aura da obra – mudanças físicas e as relações de propriedade – consistem em sua duração material que segue até o seu testemunho histórico, mas com o abalo da transmissão da experiência, o testemunho é algo inviabilizado. O enfraquecimento da experiência reforça a perda da aura.

As mudanças físicas são identificadas a partir de análises químicas; nas relações de propriedade, os rastros correspondem a uma tradição, que deve ser perseguida a partir do lugar onde se encontra *o aqui e agora do original*. A noção do aqui agora do original é constituída a partir do conceito de *autenticidade*, que faz com que a tradição carregue o objeto de arte sendo o mesmo e idêntico até os dias de hoje. Isso em certa medida, faz com que a obra fique alheia às transformações sociais e históricas, e a arte seja vista como patrimônio cultural¹⁸.

No momento em que o conceito de aura representa uma totalidade da obra de arte tradicional, esta é subtraída pela reprodutibilidade técnica, “a reprodução técnica alcançou um padrão a partir do qual começou não só a transformar a totalidade das obras de arte tradicionais em seu objeto, e submeter o efeito destas a profunda transformações, como também conquistou para si um lugar próprio entre os procedimentos artísticos”¹⁹, mas não se

¹⁷ “A natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui um espaço preenchido pela ação consciente do homem por um espaço que ele preenche agindo inconscientemente.” (BENJAMIN. Pequena história da fotografia; in: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. 2012, p. 100)

¹⁸ Benjamin costuma ser mal lido por alguns leitores quando o autor apresenta a tradição não mais vinculada a nós devido ao enfraquecimento da transmissão de experiência enquanto *Erfahrung*. Na introdução foi feito o esforço de apresentar os elementos da teoria da história para uma recepção mais cuidadosa sobre a questão. Para uma análise mais consistente é preciso dedicação a dois pontos: 1- a tarefa do materialista histórico que não perde de vista a experiência com o passado; 2- o conceito de “origem” em Benjamin, que no texto sobre a reprodutibilidade da obra de arte é fundamental, mas que não é prioridade no presente trabalho, pois o autor o desenvolve melhor no texto *Origem do drama trágico alemão*.

¹⁹ Ibid. 2014 p. 17.

trata apenas da esfera da arte. Ocorre o abalo da autoridade da coisa, o seu peso tradicional, em uma época que a reprodução multiplica, passa de uma “ocorrência única” para uma “ocorrência em massa”, as transformações histórico-sociais da percepção humana expulsam a aura da obra de arte ao atualizar o que é reproduzido e a massificação de imagens faz com que o fundamento da arte não escape às dimensões éticas e políticas.

1.2 A alteração do fundamento da arte

A reprodutibilidade técnica ao tornar a imagem massificada, portanto, ao disponibilizar imagens em um número muito maior do que antes era possível, faz com que a obra seja atualizada. Essa atualização da obra de arte é um dos pontos centrais para a compreensão do caráter aberto da obra, “a orientação da realidade para as massas e das massas para a realidade é um processo de alcance ilimitado, tanto para o pensamento como para a intuição”²⁰. A percepção humana sofre transformações devido às transformações da totalidade do modo de existência das coletividades humanas. A organização da percepção atua a partir de um *medium*²¹, palavra usada por Benjamin para falar do meio enquanto um espaço não condicionado naturalmente, mas sim historicamente.

Benjamin traz ao debate a época das migrações dos povos. Esse contexto histórico possibilita verificar que não só a arte era diferente da antiguidade, mas também as percepções. O exemplo que o autor nos traz parte do contexto da “indústria artística tardo-romana e o Gênese de Viena”, para isso, as referências teóricas são as dos estudiosos da Escola de Viena,

²⁰Ibid. p. 31.

²¹O conceito é usado por Benjamin para diferenciar “meio enquanto fim” e “meio enquanto ambiente”, com o propósito de lembrar o tipo de argumento promovido por aqueles que reivindicam a liberdade da arte afastado-a do seu fundamento ético e político. Benjamin usa como referência o movimento da “*l’art pour l’art*”, que é estabelecido no século XIX sob a defesa da arte não poder ter um fim que não ela mesma, mas Benjamin nos apresenta de que modo a arte esteve presente nas relações sociais e combate a ideia de uma arte “pura”. A teoria da arte pela arte se justifica na modernidade sob o signo da “liberdade subjetiva”. Com o abalo da transmissão de experiência e a perda da aura, portanto a unicidade da obra que se tinha a partir de outro modo de reprodução social, continua a ser reforçada como uma totalidade que na verdade corresponde a uma totalidade falsamente histórica. Os seres humanos na condição de uma sociedade fragmentada atuam como seres individuais e suas produções tomam a forma da individualidade sob a transformação da sociedade capitalista moderna, o conceito de autenticidade é utilizado pelo movimento da arte pela arte e serve não só para reforçar essa configuração social, mas também pelo fascismo que atua na lógica de destruição. Essa é uma das principais preocupações de Benjamin quando o autor pretende dispensar esses conceitos, pois dentro da lógica da subjetividade eles passam a servir a objetivos fascistas que coincidem com os interesses da classe dominante (da burguesia).

Riegl e Wickhoff. Estes autores fazem um debate sobre a organização da percepção²², que para Benjamin faltou apenas as considerações sobre as transformações sociais que obtiveram suas expressões nas mudanças da percepção. Na época da reprodutibilidade Benjamin reforça: “No presente, as condições para uma tal visada são mais favoráveis. E se as mudanças no *médium* da percepção, das quais somos contemporâneos, se deixarem apreender como decadência da aura, então é possível indicar as condições sociais desta decadência”²³.

O fundamento da arte e suas mudanças consistem em um processo histórico amplo, de dimensões mundiais. A unicidade, ou seja, a aura da arte pertence ao contexto da tradição que se expressava por cerimônias de culto. A arte estava “a serviço do ritual”. Benjamin dá o seguinte exemplo: “Essa tradição é ela mesma completamente viva e extraordinariamente mutável. Uma estátua antiga de Vênus, por exemplo, encontrava-se em um contexto de tradição diferente entre os gregos, que entre os clérigos medievais, que nela viam um ídolo maléfico”²⁴. A arte em sua forma originária tinha sua inserção através da expressão no culto, mesmo que em formas diferentes em determinadas culturas.

A função ritualística também sofreu um processo de gradação, primeiramente em uma forma mágica, depois na forma religiosa. O “modo aurático de existência da obra de arte”, isto é, o valor único da obra de arte, sempre tem como meio de fundamentação a forma ritualística. A reprodução da obra sofre com os processos de secularização, na modernidade, a arte deixa de se basear no ritual e passa a ter outra práxis como fundamento, que corresponde à política.

A persistência do valor de culto do movimento da “arte pela arte” faz com que a arte seja defendida sob a ideia de uma arte “pura”, com isso, nega-se a função social da arte e “qualquer determinação por meio de um assunto objetivo”. Na reprodução técnica, não faz sentido pensar em uma arte autêntica sob a lógica do ritual quando acontece a multiplicidade de objetos reproduzidos. Benjamin percebe que “*No instante, porém, em que a medida da autenticidade não se aplica mais à produção artística, revolve-se toda a função social da*

²² O texto “A indústria artística tardo-romana segundo as recentes descobertas auto-húngaras” de Alois Riegl traz o estudo de uma concepção da arte romana tardia em geral para além do domínio de desenvolvimento positivista: “[...] jamais se experimentou determinação mais precisa para a arquitetura, a escultura e a pintura do período tardo-romano, principalmente sob o domínio de preconceitos inveterados, que tornavam inútil procurar na antiguidade tardia por leis de desenvolvimento positivistas” (RIEGL. Tradução de Priscila RossinettiRufinoni; Versão manuscrita; [2015], p. 1)

²³Ibid. p 27.

²⁴Ibid. p. 31.

arte. No lugar de se fundar no ritual, ela passa a se fundar em uma outra práxis: na política”²⁵.

Por Benjamin, a história da arte é lida a partir de dois pólos da obra de arte, pólos estes que atuam em pesos diferentes, são eles: o seu *valor de culto* e seu *valor de exposição*. A arte sob o serviço ritualístico tinha como realidade vivenciada a um número muito reduzido de pessoas, a importância da obra era a sua existência e não a possibilidade de elas serem vistas. No momento em que a fotografia traz em imagem o retrato de um ente querido que não esteja mais vivo, o último sopro do valor de culto acontece na reprodução técnica da fotografia. Quando as pessoas desaparecem das fotografias, o valor de exposição passa a ser evidenciado, e a recepção da obra, com o seu valor de exposição, passa a ter um distanciamento da natureza, fazendo com que a formação de um público ocorra a partir da função do observador, que é levado à procura de um “caminho determinado”. Isso vale para as revistas ilustradas e as sequências de imagens nos filmes.

Com a possibilidade de um número maior de cópias, a “exponibilidade” da obra de arte cresce e o que antes era mantido apenas para o culto, sofre influência da massificação, e isso modifica totalmente as funções da obra de arte. Não diria que Benjamin concebe essa mudança como algo positivo por si só. É correto afirmar que Benjamin via com bons olhos que a arte fosse acessível por todas as classes, mas não consiste no interesse de uma “democratização da arte”, ele afirma que o salto quantitativo entre os pólos propiciou um salto de qualidade da natureza da obra de arte. Esse otimismo diante da arte na modernidade por influência da técnica não se reduz apenas a um mero olhar esperançoso, mas também, convoca ao olhar de uma análise consciente, na qual não se pode negar que no capitalismo a arte não tem espaço para ser autônoma, a sua produção no capitalismo acontece por uma perspectiva prática de experimentação²⁶. Essa questão não é tratada por Benjamin apenas por considerações da relação entre arte e economia, ele analisa as especificidades da arte.

Quando Benjamin percebe a passagem da *primeira técnica* artística (que corresponde às técnicas manuais da tradição) para a *segunda técnica* (que corresponde à reprodutibilidade

²⁵Ibid. p. 35.

²⁶ Aqui Benjamin tem como influência a relação de Brecht com a empresa cinematográfica a respeito da filmagem da *Ópera dos três vinténs*. Brecht precisou processar juridicamente a empresa cinematográfica, pois a mesma não aceitou seu roteiro e isso resultou em uma produção do filme na qual Brecht não teve autonomia, pois Brecht perdeu o processo. Isso proporcionou a fundamentação da arte no capitalismo como via de “experimento”, pois não tem possibilidade de a arte ser autônoma frente à lógica da mercadoria. (SCHOTTEKER. 2012: p. 74)

técnica), ele não está preocupado com a ideia desenvolvimentista da coisa. O que é importante para ele não é o caráter de atraso entre a primeira técnica e a segunda técnica, por isso não basta determinar o olhar de Benjamin como um olhar ingênuo diante das transformações técnicas – a partir da consideração de que a arte não é autônoma, e que acontece por outros modos de coletividade, estes inviabilizados de uma transmissão de experiência – a prática estética para Benjamin é intensificada pela relação entre jogo (*spiel*) e aparência e é vista como possibilidade de transformação das relações sociais.

Com a segunda técnica a experimentação passa a ter um espaço maior, o caráter aberto da obra se reforça a partir dessas condições. Com a segunda técnica exige-se uma tensão entre aparência e jogo, que faz com que o papel histórico seja central. A força humana na primeira técnica era direcionada ao máximo, até que se chegasse ao seu esgotamento; a segunda técnica utiliza a força humana o mínimo possível, que diante das condições no capitalismo faz com que a arte seja conduzida por uma perspectiva prática de “ordenação experimental”²⁷.

²⁷A *experimentação* é novamente utilizada por Benjamin em seu texto *Que é o teatro épico: um estudo sobre Brecht*. Ela faz parte do método da montagem, presente no cinema, mas também no teatro brechtiano na construção de um teatro dialético. Para Brecht, na experimentação, pode haver alguma mediação dialética. O teatro político brechtiano não tem um texto fixo. Consiste em um teatro de teses trabalhadas em cena, que sempre eram transformadas no momento da atividade teatral, e isso acontece justamente por sua condição se basear em uma estrutura experimental a partir de um método que não se afirma em um sistema antecipado, e as contradições eram expostas no momento da apresentação das teses. Por exemplo, a recepção da peça *A mãe*, de Brecht, não teve suas teses obtidas, pois não conseguiu expor a figura da Mãe que correspondia à Alemanha, no esforço de apresentar uma pátria que deserda seus filhos e os deixa na condição de apátridas. Brecht reconhece que a tese não foi atingida, mas dessa apresentação, é possível tirar outras teses que possam contribuir para o estudo. Assim se faz as experiências artísticas no teatro dialético.

2. Arte e História

O capítulo anterior consiste no esforço repetitivo de uma leitura com o propósito de recorte em um aspecto específico nos estudos sobre a reprodutibilidade técnica da obra de arte, a perda da unicidade da obra de arte sob a sua expressão aurática. O valor de exposição da arte na época da reprodutibilidade técnica impõe um ângulo de observação a uma massa. Esse contexto também se fundamenta a partir do enfraquecimento da experiência desenvolvido em alguns textos citados na introdução.

O presente capítulo tem por escolha o texto *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, texto que Benjamin se dedica aos aspectos que privaram os seres humanos da faculdade de intercambiar experiências. Como é possível contar uma história em que os rastros são apagados? O objetivo em trabalhar esse problema é o desafio que intelectuais e artistas encontram quando se deparam com a reprodução artística em massa. A dificuldade da transmissão de experiência fez com que políticas fascistas utilizassem da reprodução artística como forma de cristalização da história.

No movimento de afastar a arte das transformações de reprodução da sociedade, o uso de uma totalidade falsamente histórica, portanto, o uso da reprodução da arte sem qualquer consideração do elemento histórico, fez com que o potencial artístico se afirmasse sob um valor “original” utilizado por motivos de dominação de uma classe sobre outra, a reprodutibilidade técnica a serviço da destruição humana para o reforço da configuração social fragmentada a partir das vivências isoladas.

2.1 Narrativa tradicional e abertura da obra

A transmissão da experiência está diretamente relacionada à arte de contar histórias. Essa arte é a arte de narrar que sofre com a falta das condições para a sua realização dado o contexto em que se inscreve. Antes a experiência transmitida pertencia a uma comunidade de vida e de discurso, que com o passar do tempo foi impedida. Como foi dito anteriormente, a técnica nas condições de produção na sociedade capitalista causa impactos sobre a forma da capacidade humana de assimilação, portanto exerce um caráter destruidor sobre a *forma* de intercambiar experiências. Benjamin situa o impacto do alto desenvolvimento da técnica no período da Primeira Guerra, quando um soldado em retorno de sua batalha não consegue falar sobre o que viveu. Os livros de guerra ao contar as histórias de guerra, não conseguem transmitir a experiência da destruição pela técnica.

Benjamin no texto da reprodutibilidade técnica analisa a abertura da obra a partir da fotografia e do cinema. A abertura da obra é exposta por Benjamin a partir da mudança do fundamento da arte para a perspectiva prática de uma ordenação experimental que é potencializada com a segunda técnica. A teoria da narração apresenta as transformações na teoria literária. Benjamin se dedica às análises das transformações sociais e as transformações dos gêneros literários.

O que vai culminar no ocaso da narrativa é o surgimento do romance enquanto gênero literário. O romance surge como gênero junto ao livro, no início do período moderno, logo quando a imprensa aparece e traz um traço forte da sociedade capitalista moderna com o período industrial. Seus personagens, inspirados no indivíduo isolado, não falam sobre suas preocupações e não recebem conselhos. Benjamin traz o exemplo do surgimento dos livros de auto-ajuda e mostra como o enfraquecimento da experiência condiciona a produção e o consumo desses livros. A procura do sentido da vida, o indivíduo desorientado é traço da modernidade e faz com que, nessa condição de dispersão seja mobilizada a necessidade de uma orientação. O movimento de atenção e de dispersão é fortemente posto em choque pela teoria estética benjaminiana.

As características do romance existem desde a antiguidade, mas elas não haviam influenciado a forma narrativa, pois correspondiam a uma unidade que fundamentava a arte. A epopeia era composta por elementos da narração e do romance, com a fragmentação da sociedade, a separação também acontece nas formas literárias. Foi com a burguesia ascendente que o romance encontra espaço ativo para o seu florescimento:

O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa [...] é que ele não procede da tradição oral nem a alimenta. Ele se distingue, porém, especialmente da narrativa. O narrador retira o que ele conta da experiência: de sua própria experiência ou da relatada por outros. E incorpora, por sua vez, as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se.²⁸

A poesia épica tinha como forte característica a oralidade. Com a mudança das relações de produção, as relações sociais também se alteram e um novo modo de comunicação toma o lugar da sabedoria. A nova forma é a informação presente no romance. A informação não carrega um valor que perdura. Diferente da narrativa, ela só se mantém viva no momento da novidade. Sustenta-se a partir de uma “verificabilidade imediata” que afirma-se sempre

²⁸ Ibid. p. 217.

no ponto de vista da vida privada das personagens, “o incêndio num sótão do Quartier Latin é mais importante que uma revolução em Madri”²⁹. A informação não constrói memórias, mas, sim, dados que, no máximo, delimitam um estado de coisas que dura por um curto espaço de tempo³⁰. Com o desenvolvimento da técnica, o trabalhador tem a forma alterada de produzir os materiais. Antes o modo de trabalho era o do artesão, que não só sabia a forma de fazer as coisas, como também as conhecia, e transmitia esse conhecimento enquanto fazia seu trabalho³¹.

A arte de narrar está inteiramente ligada ao trabalho manual de uma comunidade. Antes você conhecia o que se fazia. Hoje, com a transformação da técnica, a relação do trabalhador com o que produz está cindida. O indivíduo encontra-se isolado justamente por causa dessa cisão com o meio em que vive. O narrador tem como característica o senso prático, que faz parte da natureza da verdadeira narrativa. Essa natureza se expressava na prática de “aconselhar”. O conselho é “tecido na substância da vida vivida” é a expressão da sabedoria, que traz consigo uma *forma aberta e latente*, uma utilidade. A sabedoria era o lado épico da verdade, e a sua extinção, não corresponde a uma decadência moderna, mas sim um sintoma das forças históricas já indicadas.

Nesse momento em que Benjamin faz o diagnóstico da extinção da sabedoria é preciso atenção ao que a Jeanne Marie Gagnebin sinaliza, na citação da introdução do presente trabalho, quando fala sobre as incertezas da tradição esfacelada. Benjamin fala sobre os motivos do processo de extinção da arte de narrar: “Ele é muito mais um sintoma das forças produtivas seculares, históricas, que expulsam gradualmente a narrativa da esfera do discurso vivo, **conferindo, ao mesmo tempo, uma nova beleza ao que está desaparecendo**”³². O que desaparece é uma narrativa mítica calcada em uma época que a totalidade se expressava em outros modos de coletividade. Benjamin, em *O narrador*, avança algumas teses do seu texto *Experiência e Pobreza*.

²⁹ Ibid. p. 2018.

³⁰ Vale lembrar sobre o esvaziamento histórico apresentado na introdução e na primeira parte do trabalho. Esse processo acontece também em algumas formas literárias. O método mecanicista que Benjamin apresenta as limitações, também se expressa na forma do romance. Em Benjamin, os estudos sobre o romance enquanto gênero apresenta-se de modo mais ampliado nos textos: *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão e Origem do drama trágico alemão*.

³¹ Sobre o trabalho manual e a narração, temos no Brasil ainda hoje as cantigas nordestinas cantadas no momento da atividade do trabalho. Da colheita ao preparo de alimentos na cozinha, o movimento da fala narrativa se expressa na tradição brasileira, não como forma de uma sociedade orgânica e harmônica, mas na prática das lutas e resistências que marcam a nossa história.

³² Ibid. p. 217.

Em que consiste a “beleza” que Benjamin está a falar? Reforço algo que analiso desde a introdução. O trabalho, longe de pretender trazer uma solução, percorre os textos de Benjamin com um olhar atento a essas passagens que trazem algumas pistas para o problema de uma sociedade esfacelada, um olhar para as “ruínas da experiência e da aura”. Benjamin, ao perceber as condições da experiência na forma de vivências isoladas, aproveita a abertura entre uma vivência isolada e outra. Portanto não se trata de contentar-se ao modo da reprodutibilidade técnica, nem a forma cindida das práticas sociais, mas de perceber nas arestas, as possibilidades de transformações, que devem ser aproveitadas nas tentativas de ordenação experimental pela arte. Para isso, o olhar para a forma narrativa não consiste apenas em lamentações da sua perda, mas, sim, sobre como essa forma literária histórica pode nos proporcionar, hoje, novas práticas estéticas, portanto outras formas coletivas, sem a pretensão de reestruturar uma “experiência” perdida, mas de construir outras práticas que busquem superar as impossibilidades do modo das vivências isoladas.

O espírito da narrativa tradicional, atualmente, persiste em sua estrutura, “Ela não se esgota jamais. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de desdobramento”³³. A atividade narrativa é atualizada no método benjaminiano em seu caráter dialético. Não como manutenção da narrativa tradicional, mas nas possibilidades de lidar com as transformações históricas.

2.2 Necessidade política e ética da rememoração

Se existia a transmissão de saberes dos mais velhos aos mais jovens, hoje, a memória da humanidade já não consegue ser mobilizada, pois a sociedade configura-se a partir da condição do indivíduo isolado desvinculado de uma memória e palavra comum. Essa condição nos impõe um desafio: a necessidade política e ética da rememoração.

O narrador não se preocupa em transmitir a história a partir dos fatos como um dado. Os fatos fazem parte do movimento da narrativa, mas não pode se encerrar na narração, pois inviabiliza as possibilidades de apresentação da verdade: “Ela não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada, como uma informação ou um relatório”³⁴.

³³ Ibid. p. 220.

³⁴ Ibid. p. 221.

O movimento da narrativa corresponde ao trabalho do artesão que tece um tecido. As palavras compõem um longo tecido de ideias. Mas como vimos anteriormente, o trabalho manual é transformado, “[...] vivemos em nossos dias o nascimento da *shortstory*, que se emancipou da tradição oral e não mais permite essa lenta superposição de camadas finas e translúcidas”³⁵. As transformações técnicas proporcionam um caráter descontínuo da produção que mobilizam a forma da reprodução social. O processo de montagem, com o surgimento das indústrias, as produções seriadas, age sob a lógica de uma aversão do trabalho prolongado.

A descontinuidade na modernidade traz também outro rosto à morte. A ideia de eternidade, fundamentada em uma cultura fechada, tinha a morte inserida nas dimensões coletivas. A morte assume outro aspecto com a fragmentação da sociedade³⁶. A morte passa a se expressar através da noção de finitude e negatividade. Essas condições novamente nos trazem à abertura da obra, que faz com haja espaço para a atividade narrativa se fundamentar na necessidade política e ética da “salvação” “do recolhimento do passado” para fazer justiça aos vencidos da história através da rememoração, que com a fragmentação da sociedade só consegue acontecer em um jogo entre o sagrado e o profano, a concepção religiosa e a concepção mundana.

³⁵ Ibid. p. 223.

³⁶ A relação da morte e a narração em Benjamin é fundamentada em um percurso teórico extenso do autor com influências em Freud, Kafka e Proust. O presente trabalho não tem o objetivo de esgotar essa relação, apenas sinalizar essa relação, assim como foi sinalizada a relação entre aparência e jogo, atenção e dispersão. Trazer a noção de morte na teoria da narração tem por objetivo apenas destacar o elemento negativo e finito.

3. Narrativa e reprodutibilidade técnica

A proposta de leitura do choque entre os dois textos de Benjamin, que traz parte da teoria da narração e a teoria da reprodutibilidade técnica da obra de arte, fez o presente estudo apresentar dois aspectos com certa insistência: a abertura da obra de arte; e a necessidade de a prática estética perceber seu potencial na ordenação experimental.

Para isso, ao falar sobre as transformações técnicas, foi necessário mostrar como estas - tanto no texto sobre a reprodutibilidade técnica, como no texto sobre a prática narrativa - acompanharam as transformações da reprodução artística ao ponto de condicionar o fundamento da arte à prática política. Isso fez com que Benjamin apresentasse as possibilidades de se desenvolver outra prática estética e a construção de um novo tipo de narratividade.

3.1 A proposta de uma política artística

Na segunda versão do texto sobre a reprodutibilidade técnica, está presente um elemento retirado em outras versões. O elemento da noção de *Jogo* pela experimentação. Na forma artística do cinema e do teatro é um elemento importante para Benjamin quando fundamenta seus estudos a partir da relação da cisão entre a humanidade e a natureza. Na segunda técnica há um distanciamento crescente dos humanos para com a natureza, seu caráter que antes acontecia sob a forma do culto, ou seja, uma relação de produção ao divino, agora se faz na “dominação da natureza” através do aparato, a máquina. Sobre esse problema, a consideração que Benjamin faz é a seguinte: “O trato com esse aparato ensina-o, ao mesmo tempo, que a escravidão a seu serviço só dará lugar à libertação por meio dele quando a constituição da humanidade tiver se adequado às novas forças produtivas que a segunda técnica descerrou.”³⁷

O espaço de jogo (*Spielraum*) é o exercício conjunto entre a humanidade e a natureza. Essa passa a ser a função social da arte, que precisa ser pensada pelos intelectuais e artistas sob uma tendência técnica revolucionária dentro da política artística. A preocupação de Benjamin está em pensar na função social da arte, na medida em que a indiferença da primeira técnica para a segunda técnica—valor de culto e valor de exposição—passa a ser considerada através do diagnóstico da perda da aura, que nos leva ao definhamento da aparência e um

³⁷BENJAMIN. Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*; 2014. p. 45.

ganho em espaço de jogo³⁸. Tal preocupação acontece no esforço de se pensar nas possibilidades dos “objetivos alcançáveis”³⁹.

A proposta de uma política artística é um convite aos intelectuais e artistas⁴⁰ que, para Benjamin, precisam estar atentos diante dessas transformações, já que a arte não é mais espaço para uma contemplação livre, pois a mudança de fundamento da arte faz com que ela seja um espaço de anseio de determinação que é sentido pelo observador, por isso a necessidade em se trabalhar as tendências técnicas revolucionárias rumo à politização da arte. Caso contrário, quando a arte passa pela mudança de seu fundamento ritualístico para a política, continua a sofrer com a insistência da produção artística sobre o fundamento do culto, o que leva a arte a uma produção que resulta na afirmação de uma unicidade da aura na modernidade, e diante dos interesses do fascismo, é usada para o que Benjamin chama de “culto ao estrelato” ou “culto ao líder”, a adoração de personagens criados para o controle de horizontes de percepção. A aura enquanto um fenômeno moderno toma novas formas de rituais de culto e diante de uma massa, o fascismo a utiliza como ferramenta de dominação.

Eleva-se a arte enquanto mercadoria ao fazer com que ela sirva apenas para os interesses de uma ideologia que visa à auto-alienação da humanidade, pois o que antes era um esforço da humanidade na produção de espetáculo para o divino, toma o direcionamento da dominação da natureza para o antinatural de interesses fascistas que volta a humanidade para o esquecimento de si. Isso acontece quando há uma tendência de “estetização da vida política”. Este é o caminho afirmado por Benjamin para explicar a prática do fascismo ao tornar a guerra bela. A guerra é um espetáculo de gozo estético para os objetivos fascistas.

Benjamin usa como exemplo material o manifesto criado a respeito da guerra colonial na Etiópia pelo futurista Marinetti. Nesse manifesto, apresenta-se o auge do olhar do belo na guerra. Benjamin ao falar sobre o manifesto de Marinetti, mostra que além de um olhar em certa medida otimista no qual falamos antes, existe um apelo também de reconhecimento do problema da técnica que não pode ser descartado. Cito Benjamin sobre o manifesto de Marinetti:

³⁸ Ler nota X da segunda versão. (BEJNAMIN; 2014, p.73)

³⁹ Os “objetivos alcançáveis” em Benjamin acontecem quando se busca o horizonte às revoluções, que inicialmente tem a forma de momentos utópicos. (BENJAMIN. 2014: nota IV, p. 44)

⁴⁰ Benjamin aprofunda seus estudos sobre a função do intelectual no texto *O autor como produtor*. Esse texto foi feito para uma “Conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo em Paris, 27 de abril de 1934”. A amizade de Benjamin e Brecht foi fundamental para preocupação do autor com o tema.

Esse manifesto tem o mérito da clareza. Sua colocação do problema merece ser adotada pelo dialético. A este, a estética da guerra atual se apresenta do seguinte modo: se a utilização natural das forças produtivas é detida pela ordenação da propriedade, então o aumento dos recursos técnicos, dos ritmos, das fontes de energia, impele para uma utilização não natural. Essa utilização é encontrada na guerra que, com suas destruições, comprovava que a sociedade não estava madura o suficiente para fazer da técnica o seu órgão, e que a técnica não estava suficientemente elaborada para dominar as forças sociais elementares. A guerra imperialista é determinada em seus traços mais cruéis, pela discrepância entre os poderosos meios de produção e a sua utilização insuficiente no processo de produção (em outras palavras, por meio do desemprego e da falta de mercado). *A guerra imperialista é um levante da técnica que exige “em material humano” o que a sociedade lhe negou de seu material natural.* (BENJAMIN. 2014: p. 123)

O fascismo diz “Faça-se arte, pereça o mundo”. Benjamin vê como necessário que o comunismo não ignore essa ordem do fascismo, por isso a tentativa de que seja direcionado um esforço para o projeto de “politização da arte” como modo de impedir que ocorra a catástrofe da guerra, a utilização da técnica direcionada ao ser humano para a produção de tudo que há de antinatural como afirmação do natural. Benjamin aponta para a possibilidade de a técnica ser usada a serviço dos valores necessários para a humanidade. Como por exemplo: o acesso às obras de arte com interesse de conseguir trabalhar concepções de novas dimensões coletivas; a utilização da técnica para o trânsito humano, entre outras formas. O autor percebe que na modernidade a técnica tem a tendência voltada para a destruição dos seres humanos, e por isso, busca na análise das condições de produção, trabalhar nas possibilidades de elas servirem à revolução⁴¹. Tal esforço de Benjamin, hoje, quando olhado com pouca atenção, parece ser ingênuo, mas o percurso aqui exposto busca mostrar que as questões que o autor traz não foram resolvidas.

⁴¹ Sobre essa posição de Benjamin, Jeanne Marie resume da seguinte maneira: “Contra “a arte burguesa”, contra uma arte-ilusão, uma arte que “fabrica” aura para reencantar o mundo, ele advoga a destruição dos velhos clichês da estética do belo em prol de espaços sóbrios, vazios e esvaziados, talvez em ruínas. Tais espaços seriam palco de exercícios de paródia e distanciamento do *status quo* e de experimentação de outros mundos, que deveriam preparar para outras práticas possíveis, desta vez, políticas.” (GAGNEBIN. *De uma estética da visibilidade a uma estética da tatibilidade*; in: Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin; 2014,p. 163)

3.2. Os desafios para a produção artística

Ao pensar nas funções que os escritores e artistas exercem na sociedade, a relevância deles é concentrada de modo fundamental para a transformação social. Benjamin inicia no ensaio *O autor como produtor*⁴² a questão da autonomia do autor. A situação social contemporânea exige que o autor se posicione quanto à causa de sua atividade. No caso do escritor burguês, que não se preocupa com as possibilidades das transformações sociais, ao produzir obras que se destinam à diversão, eles escolhem a “autonomia”, o que na verdade, significa se submeter às exigências do mercado. Com vimos nos estudos da reprodução artística na era da reprodutibilidade técnica, a pretensão de direcionar a produção a alguma noção de autonomia, não possibilita a liberdade, o exercício da arte no capitalismo, se inscreve no contexto da luta de classes, e por isso, a produção artística e intelectual só tem duas escolhas, servir ao fascismo ou à organização da luta revolucionária.

Benjamin está preocupado em desenvolver a relação do autor engajado como produtor. Ou seja, o autor passa a orientar a sua atividade de modo útil ao proletariado na luta de classes. Para isso, exige-se a qualidade da obra que exerce a tendência revolucionária. O autor trabalha com a relação entre *tendência* e *qualidade*, que pode ser pensada em comparação com a forma clássica da relação entre *forma* e *conteúdo*. Mas ele acrescenta a essa relação um trato dialético. Para isso, é preciso entender que a obra literária está inserida no contexto das relações sociais vivas, que são estabelecidas pela relação de produção. Quanto a essa questão, Benjamin escolhe fazer a seguinte pergunta: “Antes, pois, de perguntar qual a posição de uma obra literária em *relação* às relações de produção da época, gostaria de perguntar: qual é a sua posição *dentro* dessas relações?”⁴³. O interesse de Benjamin, assim como no texto *O narrado*, volta-se à *técnica literária* das obras.

Benjamin traz como exemplo de escritor que contribuiu com o desenvolvimento da técnica literária, o trabalhador intelectual Sergei Tretiakov. Ele fez a distinção entre *escritor informativo* e *escritor operativo*. O escritor informativo é aquele que ocupa o espaço dos jornais, mas também escreve romance e poemas. Após a revolução, a noção de escritor altera-se para escritor operativo. Esse modelo fez parte da transformação dos escritores que passaram a entender que além de noticiar os acontecimentos, precisam contribuir para a

⁴² Este ensaio foi apresentado por Benjamin em uma Conferência pronunciada no instituto para o estudo do fascismo em Paris no dia 27 de abril de 1934. O autor estava foragido na França, enquanto Hitler prendia e matava militantes comunistas e socialistas na Alemanha.

⁴³Ibid. BENJAMIN, 2012d, p. 131

produção destes acontecimentos. Benjamin chama atenção para a repressão que sofre a força produtiva artística de seu tempo, e para resistir a isso, é necessário que se pense nas condições das técnicas atuais. Os conceitos dos gêneros literários, a partir do momento que são percebidos pelas transformações técnicas, eles são constantemente atualizados. Todas essas formas são históricas, e estão sujeitas a surgirem e desaparecerem segundo as necessidades de seu tempo.

As formas literárias encontram-se cindidas, a relação entre ciência e literatura, crítica e produção original, cultura e política, são vistas sem qualquer tipo de relação. Nos jornais é possível acompanhar essa confusão de gêneros. A impaciência do leitor é um dispositivo explorado pela imprensa liberal que passa a organizar o conteúdo do jornal por esse critério. Existe a impaciência do político que espera uma informação, como também há uma espera, ou expectativa, do especulador que busca uma dica para fazer seus investimentos. Esses são leitores privilegiados. Além destes leitores, há também a impaciência do excluído, que ainda acredita ter direito de falar sobre o que pensa. Sabendo disso, a imprensa liberal aproveita e cria espaços para a manifestação desses leitores. Por meio destes, cria-se um falso espaço de participação, que consiste em uma assimilação sem critério dos fatos que se liga à assimilação sem critério dos leitores.

Como oposição a esse processo, Benjamin dá o exemplo da produção literária na União Soviética durante o período revolucionário. A partir das experiências obtidas do Teatro-Jornal por Tretiakov, a diferença entre escritor e público foi eliminada. O leitor soviético era também escritor. Fazia parte da qualificação do trabalho escrever sobre o trabalho. Escrever não estava na posição de autoridade, mas sim produto de uma experiência politécnica. Converte-se o meio de produção literário através da sua socialização. O trabalhador escreve sobre a sua área de trabalho, e deste modo a fusão dos gêneros emergiu.

A imprensa é o lugar em que a palavra está mais degradada pelo capitalismo. Por isso, a imprensa deve ser meio de conquista dos escritores. Benjamin dá exemplo dos escritores da Alemanha participantes da intelectualidade de esquerda responsáveis pelos grandes movimentos literários dos anos 20, referentes à República de Weimar. Suas produções apenas pareciam revolucionárias, simpatizavam com o socialismo, mas só de modo teórico. Eles não tinham consciência que eram trabalhadores sem meios de produção. Não paravam para pensar sobre sua própria relação com a técnica, e com isso tinham como característica uma posição reformista diante da luta de classes. Desqualificavam intelectualmente os trabalhadores organizados, e limitava-se em movimentos racionais geradores de “bons argumentos”.

O momento em que o escritor e o artista passarem a entender sua posição dentro do processo produtivo – que enquanto trabalhador manual, não tem domínio dos meios de produção – saber á qual é seu lugar na luta de classes. É importante destacar que a consciência dos intelectuais no processo produtivo não os transformará em proletariado. Eles precisam reconhecer suas condições de produção, e, assim, escolher o caminho da luta revolucionária, tendo bem claro em sua posição, que o processo revolucionário não se trava entre capitalismo e inteligência, mas sim entre capitalismo e proletariado.

CONCLUSÃO

As condições do enfraquecimento da experiência e a perda da aura em Benjamin nos levam aos sinais de seu método. Na introdução do presente trabalho algumas passagens são apresentadas nos textos de 1930 e possibilitam um contato inicial com o método, que tem por objetivo ser base para os três capítulos. O mapeamento dos conceitos nos textos de Benjamin pode servir para o estudo de alguns leitores que se dediquem à teoria estética e à teoria da história em Benjamin.

Com a introdução é possível perceber as preocupações do autor com o problema da cisão que se faz entre arte e história, e mostra como ambos são utilizados por interesses de dominação. Nos seguintes capítulos, as condições de transformações técnicas são fundamentais para tratar dos aspectos que em Benjamin são importantes para a compreensão do estudo da estética. A contribuição do presente trabalho consiste em destacar no texto da reprodutibilidade técnica, como as transformações técnicas e sua ocorrência no momento de transformação do fundamento da arte fazem com que seja percebido o cenário de abertura da obra de arte.

Em Benjamin, a leitura da abertura da obra de arte não pode se restringir ao movimento de fragmentação descrito no decorrer do trabalho, que destaca o caráter esfacelado dos modos de experiência, mas também, traz a importância de considerar as transformações da percepção humana como elemento mais complexo que perpassa a fragmentação e faz parte dos modos de produção da sociedade. A escolha do texto se dedicou a trabalhar as características das transformações do fundamento da arte e como essas transformações fizeram com que uma prática política artística se tornasse necessária para a luta contra a dominação de uma classe sobre a outra. Para isso, conclui-se que os conceitos tradicionais, que pertenciam a outro modo de organização social, quando usados sem considerar as transformações históricas, fazem com que os sujeitos históricos não se vejam como agentes e a arte seja afirmada como espaço em que a política não está presente, o que faz com que se perca a noção do potencial organizador da produção artística.

Na reprodutibilidade técnica Benjamin destaca o potencial da ordenação experimental. Esse aspecto de ordenação está presente na obra benjaminiana diante de vários conceitos, como o exemplo do conceito de *Origem*, que fundamenta abertura da obra, mas que no presente trabalho apenas serve como indicativo do método benjaminiano que compreende o

“aqui e agora” por uma abertura da obra que estabelece uma experiência com o passado sem ser por um encadeamento lógico, o que faz com que a “origem” esteja no presente e fundamente as possibilidades de transformações da história. A compreensão do conceito de origem de Benjamin aparece apenas por alguns aspectos no presente trabalho, mas é importante destacar que é mais amplo e pode ser estudado em outros textos, como já foi indicado em nota.

Por fim, a organização dos intelectuais e artistas aparece como força necessária a ser mobilizada. Benjamin se dedica a pensar quais métodos possíveis para tal, já que em certa medida, os intelectuais também fazem parte de uma classe dominada.

Às leitoras e leitores não habituados aos textos de Benjamin, indico que se atentem às repetições dos assuntos. Quando forem ler as obras do autor, talvez voltem ao presente texto, e assim, nos limites do movimento das minhas análises, consiga mover os seus próprios estudos.

Aos leitores já habituados é perceptível o exercício do estudo em tratar da abertura da obra de arte, e não especificamente da “obra aberta”⁴⁴. Por isso, o cinema e o teatro brechtiano - que em Benjamin, servem como exemplos da segunda técnica - não foram analisados de modo mais ampliado, isso acontece por uma escolha teórica. Por serem de enorme importância para a compreensão da teoria estética benjaminiana, o trabalho tem por conclusão a necessidade de alguns aspectos que, quando olhados com maior atenção, fazem com que a análise do teatro e do cinema na teoria estética benjaminiana, destaque aspectos filosóficos, que aqui serviram como introdução.

Finalmente, a conclusão das análises consiste no esforço de Benjamin em nos lembrar de que somos sujeitos históricos e que todas as possibilidades de transformações têm por base a história e a sua abertura. Por isso, a insistência de superar as forças que cristalizam a história.

⁴⁴ A abertura da obra faz parte do tema por provocações teóricas da autora Jeanne Marie Gagnebin. Ela instiga o leitor a voltar aos textos com um olhar mais atento. Essa foi uma proposta de leitura, mas não a única. Além disso, o que chamamos aqui de “obra aberta” podemos levar para um debate mais amplo e com vários outros autores. Um dos autores presentes no texto *O narrador* é a referência de Benjamin ao György Lukács. O debate teórico entre Benjamin e Lukács é marcado por várias passagens divergentes. O texto apenas faz uma exegese e destaca a oportunidade de ampliar o debate quando voltamos nossa leitura para os limites entre os dois autores. Em *O narrador*, a crítica de Benjamin está bem próxima a Lukács. No texto sobre a reprodutibilidade técnica, Benjamin avança alguns argumentos que não são necessariamente opostos, mas são diferentes e merecem atenção para uma leitura possível com dedicação prolongada, principalmente quando conhecemos a aproximação desse texto de Benjamin aos seus estudos sobre o teatro brechtiano. Brecht e Lukács marcam o debate estético contemporâneo e são duas importantes referências para a teoria estética benjaminiana.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras do autor

BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*; tradução, apresentação e notas de Marcus Vinicius Mazzari; posfácio de Flávio Di Giorgi. 2. ed. São Paulo: Duas Cidade; Editora 34, 2009. – (Coleção espírito crítico)

_____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*; tradução Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin – 8. ed. revista – São Paulo: Brasiliense, 2012 – (Obras Escolhidas v. 1)

_____. [et al.]. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*; tradução Marijane Lisboa e Vera Ribeiro; organização Tadeu Capistrano. - Rio de Janeiro: Contraponto, 2012

_____. *Escritos sobre mito e linguagem*; organização, apresentação e notas de Jeanne Marie Gagnebin; tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. – 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2013.

_____. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*; apresentação, tradução e notas Francisco De Ambrosis Pinheiro Machado. – Porto Alegre, RS: Zouk, 2014.

_____. *Baudelaire e a modernidade*; edição e tradução de João Barrento. – 1. ed. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. – (Filô /Benjamin)

_____. *Linguagem, Tradução, Literatura (filosofia, teoria e crítica)*; tradução: João Barrento. – 1. Ed. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018. – (Filô/Benjamin)

_____. *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe*; tradução de Mônica Krausz Bornebush, Irene Aron e Sidney Camargo; supervisão e notas de Marcus Vinicius Mazzari. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2018. – (Coleção espírito crítico).

_____. *Sobre o programa da filosofia por vir*; tradução Helano Ribeiro. – 1.ed. – Rio de Janeiro? 7 Letras, 2019.

_____. *O anjo da história*; organização e tradução de João Barrento. – 2. Ed. ; 4. Reimp. – Belo Horizonte: Autêntica, 2020. – (Filô/Benjamin)

Obras de apoio

ADORNO. Theodor W. *Três estudos sobre Hegel*; tradução Ulisses Razzante Vaccari. – 1. Ed. – São Paulo: Editora Unesp, 2013.

ADORNO. Theodor W. *Correspondência, 1928-1940*/ Theodor W. Adorno, Walter Benjamin; tradução José Marcos Mariani de Macedo. – São Paulo: editora Unesp, 2013

CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*; tradução Verrah Chamma; - Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

GAGNEBIN. Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*; 2. Ed. – 1. Reimp. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2004.

GAGNEBIN. Jeanne Marie. *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*; 1. Ed. São Paulo: Editora 34, 2014.

GAGNEBIN. Jeanne Marie. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história* – Rio de Janeiro: Imago Ed., 1997.

LUKÁCS. Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*; tradução, posfácio e nota de José Marcos Mariani de Macedo. – São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2000.

LOWY. Michael. *Judeus heterodoxos: messianismo, romantismo, utopia*; tradução Marcio Honorio de Godoy. – São Paulo: Perspectiva, 2012.

MARX. Karl. *Grundrisse: manuscritos econômicos de 1857-1858: esboços da economia política*; supervisão editorial Mario Duayer; tradução Mario Duayer, Nélcio Schneider (colaboração de Alice Helga Werner e Rudiger Hoffman). – São Paulo: Boitempo; rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2011.

MARX. Karl. *Manuscritos econômicos-filosóficos*; tradução, apresentação e notas Jesus Ranieri. – São Paulo : Boitempo, 2010.

WIZISLA. Erdmut. *Benjamin e Brecht: história de uma amizade*; tradução, Rogério Silva Assis. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.