

**NIEP
MARX**Núcleo Interdisciplinar de Estudos e
Pesquisas sobre Marx e o Marxismo

Marx e o Marxismo 2013: Marx hoje, 130 anos depois

Universidade Federal Fluminense – Niterói – RJ – de 30/09/2013 a 04/10/2013

TÍTULO DO TRABALHO			
Teoria Materialista da Arte segundo Walter Benjamin			
AUTOR	INSTITUIÇÃO (POR EXTENSO)	Sigla	Vínculo
Rafael Zacca Fernandes	Universidade Federal Fluminense	UFF	Mestrando
RESUMO (ATÉ 20 LINHAS)			
<p>Este trabalho tenta expor aquilo que Walter Benjamin, em seu ensaio sobre Eduard Fuchs, denominou como uma “teoria materialista da arte”. Essa exposição será feita com apoio em outros textos do autor, como em suas teses “Sobre o conceito de história” e seu ensaio sobre “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”, visando articular história (enquanto uma construção ativa do passado vivo), estética (enquanto um estudo das percepções) e teoria da arte (enquanto especulação sobre obras de arte específicas). Se, para o materialismo histórico, não existe algo como uma “história da cultura”, ou “história da ciência”, não haverá também uma “história da arte”: qualquer tentativa de autonomizar estes processos são compreendidas, por Walter Benjamin, como falsa consciência, e seria preciso remontar as obras de arte, no contexto de uma teoria materialista da arte, às outras esferas das quais se pretendiam separadas. Este trabalho tentará demonstrar a relação entre a teoria materialista da arte e a estética materialista: como uma obra de arte transcende a si mesma e às intenções do autor, para ingressar em uma série de relações com sua pré e sua pós-história (corporizadas tanto naquilo que lhe foi legado, como em suas recepções, respectivamente). Além disso, a teoria materialista da arte deverá ter revelada a sua relação com a história, chegando à célebre formulação de Benjamin que diz que todo documento da cultura é também um documento da barbárie.</p>			
PALAVRAS-CHAVE (ATÉ TRÊS)			
Walter Benjamin; materialismo histórico; crítica de arte			
ABSTRACT			
<p>This work tries to show what Walter Benjamin called, in his essay on Eduard Fuchs, a “materialist theory of art”. This exposition will be carried on based on others of his texts, like his theses “On the concept of history” and his essay on “The artwork in its age of technological reproduction”, trying to articulate history (as an active construction of a living past), aesthetics (as a perception study) and art theory (as an speculation on single artworks). If, for the historical materialism, there is no thing like a “culture history”, or “science history”, also there will be no “arts history”: any attempt to autonomize these processes are classified as false consciousness by Walter Benjamin. For him, it would be necessary, in the context of a materialist art’s theory, to rearticulate the artworks to the others dimensions of life, from which they were once considered as separated. This paper will try to demonstrate the relation between a materialist theory of art and the materialist aesthetics: as an artwork transcends itself and it’s author intentions, to join a series of relations with its pre and post story (materialized both in what was legated to it, as in its receptions, respectively). Besides that, the materialist theory of art should have it’s relationship with history revealed, reaching Benjamin’s formulation that says that any culture document is also a document of barbarism.</p>			
KEYWORDS			
Walter Benjamin; historical materialism; art critic			
EIXO TEMÁTICO			
Marx pensador da cultura			

Teoria materialista da arte segundo Walter Benjamin

por Rafael Zacca Fernandes

Quando Walter Benjamin recebeu a tarefa de escrever um ensaio sobre o historiador e colecionador da arte Eduard Fuchs, sob demanda do Instituto de Pesquisa Social, o filósofo não sabia que uma de suas seções seria essencial para resolver um problema ainda aberto em sua filosofia: a passagem de sua atividade como crítico anterior ao seu encontro com o marxismo para uma crítica materialista histórica. Não se pode dizer que Benjamin estava animado para iniciar a escrita a respeito de um estudioso que ele não conhecia muito bem. Mas quando concluiu o trabalho, compreendeu o tamanho de sua importância no interior de sua obra. A respeito disso, comunicou a Gershom Scholem, a 4 de abril de 1937:

O texto final [do ensaio sobre Eduard Fuchs] não teve tanto o caráter de penitência, como lhe pareceu a sua elaboração, no que você não deixa de ter razão. Na primeira das quatro partes, ele contém algumas reflexões importantes sobre o materialismo dialético, que provisoriamente se harmonizam com meu livro [das *Passagens*].¹

A transformação referida se dá no contexto de elaboração do trabalho das *Passagens*. O livro, que não chegou a ser concluído, deveria ter apresentado uma imagem dialética do século XIX concentrada na Paris do Segundo Império, articulando história, crítica de arte e estética, tendo como um de seus fundamentos o ponto de vista do materialismo histórico. Além disso, ele deveria, segundo Benjamin, representar “tanto uma aplicação filosófica do surrealismo – inclusive sua superação – bem como a tentativa de fixar a imagem da história nos aspectos mais insignificantes da existência, isto é, nos seus dejetos.”²

O ensaio “Eduard Fuchs, colecionador e historiador” nos dá pistas de como resolver este ponto nevrálgico do livro das *Passagens*, ainda que do ponto de vista do crítico. Ele permanecia sem solução, e era notado com clareza por amigos do filósofo, como Gershom Scholem e Theodor Adorno, que lhe cobravam insistentemente explicações a respeito de sua relação com o marxismo (o primeiro, por crer que esta relação representava uma perda para o que haveria de autêntico em Benjamin; o segundo, por acreditar que seu amigo procedia de maneira vulgar com os pensamentos de Marx, tornando-os meros conceitos a serem aplicados – as duas polêmicas estão documentadas nas cartas trocadas no decorrer dos anos 1930.)

¹ BENJAMIN, Walter ; SCHOLEM, Gershom. **Correspondência**. São Paulo: Perspectiva, 1993. pp. 263-264.

² Carta a Gershom Scholem, a 9 de agosto de 1935. Em outra carta, datada de 20 de maio do mesmo ano, Benjamin dizia: “Assim como o Livro da Tragédia partiu da Alemanha para desafiar o século XVII, este partiria da França para abordar o XIX.” IN: BENJAMIN, Walter; SCHOLEM, Gershom. **Correspondência**. Trad. Neusa Soliz. São Paulo: Perspectiva, 1993. pp. 218-227.

O problema pode ser abordado pela perspectiva do marxismo, ou pela perspectiva da obra de Benjamin. Eles devem se complementar para que se possa compreender a singularidade do que é proposto pelo filósofo.

Do ponto de vista do marxismo, é notável o esforço do próprio Benjamin para se situar historicamente. Em primeiro lugar, Benjamin esclarece que Eduard Fuchs é um dos pioneiros para o desenvolvimento de uma teoria marxista da arte. Pouco havia sido alcançado desde Marx e Engels, com tentativas pouco desenvolvidas por homens como Gueorgui Plekhanov e Franz Mehring³.

Em segundo lugar, dentro de um contexto alemão, o crescimento experimentado na última década pelo Partido Social-Democrata colocou a necessidade de novas tarefas do trabalho cultural do partido, como a de uma “popularização” da ciência. O lema da socialdemocracia se colocava como “saber é poder”: o problema do modo não dialético do tratamento desta questão foi, segundo Benjamin, não perceber que o saber que consolidou a dominação do proletariado pela burguesia não seria o mesmo que levaria à sua libertação. A sua transformação seria necessária para que o poder sofresse, igualmente, transformações. Um saber afastado da *praxis* e que não ensinava sobre a situação de classe e de opressão seria inofensivo aos opressores. A socialdemocracia se aproximava da prática intelectual que deveria combater. “Os agentes desse saber limitavam-se a ‘estimular’ através do seu uso, a ‘oferecer alternativas’, a ‘interessar’. Aliviou-se a história e obteve-se a ‘história da cultura’.”⁴

Nada poderia estar mais afastado do método materialista do que uma pura “história da cultura”. É deste problema que parte Walter Benjamin. Ele cita uma carta de Friedrich Engels encaminhada a Mehring que dizia: “Aquilo que mais contribui para a cegueira da maior parte das pessoas é essa aparência de uma história autônoma das formas de organização política, dos sistemas do Direito, das concepções ideológicas nos seus respectivos domínios específicos.”⁵

Se, para o materialismo histórico, não existe a “história da cultura”, ou a “história da ciência”, não haverá também uma “história da arte”. Qualquer tentativa de autonomizar estes processos são compreendidas, por Walter Benjamin, como falsa consciência. Seria preciso remontar as obras de arte, no contexto de uma teoria materialista da arte, às outras esferas das quais se pretenderiam separadas.

Isto significa que, do ponto de vista de uma crítica materialista, abordar uma obra de arte é capturá-la como um feixe luminoso no céu da história. A obra não repousa distante das convulsões

³ A década de 1930, entretanto, parece ter sido o germe de uma rica discussão materialista da arte, com desenvolvimentos feitos a partir do Instituto de Pesquisa Social de Frankfurt, do Surrealismo, de León Trotsky, de Bertolt Brecht e de Antonio Gramsci. Estes frutos só foram realmente colhidos pelas gerações posteriores. Quanto à avaliação de Benjamin, é curioso que ele não se refira a Georg Lukács, a quem já conhecia desde os trabalhos que admirou de juventude, notadamente *História e Consciência de Classe* e *Teoria do Romance*.

⁴ BENJAMIN, Walter. **Eduard Fuchs, colecionador e historiador**. IN: *O anjo da história*. Organização e Tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012. p. 133

⁵ ENGELS apud BENJAMIN, Walter. *Op. cit.* p. 127

sociais: elas mesmas estão tensionadas na obra. Ela não pode ser pensada de maneira separada da história enquanto um processo autônomo.

A consequência destas primeiras considerações nos leva ao outro ponto de vista do problema: aquele em que a obra de Walter Benjamin ilumina o ponto de tensão entre história, arte e estética. Na mais célebre obra de seu período pré-materialista, *Teoria do drama trágico alemão*, Benjamin já atentava para a relação das obras com a história. A noção de que a obra de arte é mônada, contendo em si toda a sua pré e a sua pós-história, já estava naquele livro. Benjamin afirmava:

A ideia é uma mônada. O ser que nela penetra com a sua pré e pós-história mostra, oculta na sua própria, a figura abreviada e ensombrada do restante mundo das ideias (...): em cada uma delas estão presentes todas as demais. A ideia é uma mônada – nela repousa, preestabelecida, a representação dos fenômenos como sua interpretação objetiva. E assim como o mundo real poderia ser visto como problema, no sentido de que nos pede para nos penetrarmos de tal modo em tudo o que é real que daí resultasse uma interpretação objetiva do mundo. (...) Cada ideia contém a imagem do mundo⁶.

O filósofo tentava iluminar o século XVII ao fazer uma análise do *Trauerspiel*, que ficou conhecido depois como o “barroco alemão”. As obras analisadas por Benjamin continham em si toda a história por que passaram ou ainda passariam. Estas peças, consideradas até então como mera degeneração do classicismo renascentista, traziam em suas aparentes “falhas” (ou, para dizer de outro modo, traziam justamente naquilo que furava a lei da tragédia clássica) as ruínas da história iluminando o século de lutas religiosas sangrentas e mesmo o violento abalo da tradição com o surgimento do moderno.

Não apenas o drama trágico alemão iluminava o século XVII, mas também o século estava concentrado em suas peças. Uma imersão em seus detalhes mais estranhos, em suas aparentes deformações do classicismo, revelavam muito mais do que um aspecto literário novo. Afinal, a obra é uma mônada, e é possível penetrar nela para encontrar a sua pré e sua pós-história. No ensaio sobre Fuchs, isto se atualizava:

Para aquele que delas [das obras de arte] se ocupa usando os instrumentos da dialética histórica, essas obras integram a sua pré e a sua pós-história – uma pós-história dada a qual também a sua pré-história se torna reconhecível como um processo de transformação permanente. Elas ensinam-lhe como a sua função é capaz de sobreviver ao seu criador e de fazê-lo deixar para trás as suas intenções; e como a recepção pelos contemporâneos é parte integrante do efeito que a obra de arte exerce hoje sobre nós próprios, e como este último assenta no encontro não apenas com a obra, mas também com a história, que permitiu que ela chegasse aos nossos dias.⁷

⁶ BENJAMIN, W. **Origem do drama trágico alemão**. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011. p. 36.

⁷ BENJAMIN, Walter. **Eduard Fuchs, colecionador e historiador**. IN: *O anjo da história*. Organização e Tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012. pp. 127-128.

A obra, deste ponto de vista, é ampliada. Não apenas a sua escritura, mas também as suas reescrituras, as suas leituras, e seu processo de transmissão a integram. Dialeticamente obra e história se interpenetram – e, talvez possamos dizer, qualquer coisa que costumamos chamar um “bem” de qualquer “civilização” está submetido a este entrelaçamento. O particular e o universal são dois extremos que se tocam por toda a obra de Walter Benjamin.

A obra ampliada

Para Benjamin, o século XIX viu surgir duas acepções problemáticas. Por um lado, consolidou-se uma compreensão da técnica como pura manifestação das ciências naturais. Por outro lado, ganhou impulso por toda a sociedade capitalista a ideia de progresso. Em determinado momento, associadas entre si, marcaram uma relação positivista e não dialética que redundou em uma concepção problemática de história. Pois, para Benjamin, as questões que a humanidade coloca à natureza são codeterminadas pelo seu estágio de produção. A técnica é uma manifestação histórica, e não de um saber puro. Ela é manifestação de uma *práxis*.

Quanto ao progresso, este sempre foi um conceito rejeitado com veemência por Benjamin. No livro das *Passagens* registraria ainda que o conceito de era de decadência seria igualmente nocivo, sendo apenas o outro aspecto da mesma moeda. Mas no século XIX, e desde então, o entrelaçamento da fé no progresso com esta falsa consciência da técnica – que, no geral, exclui o trabalho de sua acepção – foi desastrosa.

O entusiasmo escamoteou o fato de que a técnica só serve a essa sociedade para a produção de mercadorias. O bem estar que a burguesia sentiu talvez tenha relação com o fato de que as forças produtivas se desenvolveram sem que lhe tivessem passado pelas próprias mãos. “As energias desenvolvidas pela técnica para lá desse limiar são destruidoras.”⁸ Disso resultam as técnicas de guerra, realizadas no subterrâneo do século XIX, inconscientemente.

Na elaboração de uma história da cultura, enquanto tesouro acumulado de bens e de obras da humanidade, o efeito deste entusiasmo foi a gestação de uma concepção idealista da arte, que serviu bem à burguesia se apropriando de termos clássicos como bela aparência, harmonia e unidade. Grande parte da arte que se quis subversiva no século XX atentou contra estes conceitos. Eduard Fuchs também os rejeitaria, e Benjamin seguiria o seu exemplo em seu ensaio sobre “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, quando explicitou estar buscando conceitos fora da tradição crítica clássica, que seriam, naquela época, apropriáveis pelo fascismo.

⁸ Ibidem, p. 136.

Parte do mérito de Fuchs para a elaboração de um justo conceito de teoria materialista da arte está em sua dedicação ao significado da arte de massas, ao estudo das técnicas de reprodução e à interpretação da iconografia. Estes três momentos de sua pesquisa têm algo em comum:

remetem para perspectivas de conhecimento que só podem ser vistas como destrutivas em face da forma tradicional de entender a arte. A ocupação com as técnicas de reprodução apreende melhor do que qualquer outra orientação o significado decisivo da recepção, e permite assim corrigir, dentro de certos limites, o processo de reificação a que está sujeita a obra de arte. A consideração da arte de massas leva à revisão do conceito de gênio: chama a atenção para a necessidade de não esquecer, para lá da inspiração, que tem o seu papel no nascimento da obra, a sua execução, sem a qual ela não se tornará produtiva. Finalmente, a interpretação iconográfica revela-se não apenas indispensável para o estudo da recepção e da arte de massas, como também evita os abusos que facilmente tende todo o formalismo.⁹

Em seu ensaio “Uma breve história da fotografia”, Benjamin expõe a polêmica travada à época das primeiras fixações das imagens capturadas pela câmara escura. O debate polarizava detratores e defensores de um caráter “artístico” da fotografia. Os protestos que queriam atacar a fotografia visavam, muitas das vezes, atacar a técnica, e eram baseados em um conceito fetichista de “arte”. Este conceito é “alheio a qualquer consideração técnica” e “pressente seu próprio fim no advento provocativo” da fotografia.¹⁰

O que a aparelhagem da fotografia – à época muito maior e mecânica do que veio a se tornar com o tempo – colocava em nítida exposição eram os meios de produção artísticos. A câmara escura era assustadora, e os indivíduos fotografados nos primeiros retratos precisavam ficar diante do aparelho por horas, encarando a sua carcaça. Não são poucos os relatos acerca de alguma coisa amedrontadora, ou mesmo demoníaca, na câmara fotográfica. Ela significou a morte da beleza. Em seu próprio fazer ela colocava em evidência para a massa que receberia seus produtos o quanto de técnica havia naqueles produtos que antes eram chamados arte por simularem uma harmonia natural. E, em seus produtos, ela passou a exhibir o mundo que lhe dava origem. A fotografia revelou a obra ampliada.

Há um ensaio de Walter Benjamin sobre o poeta Charles Baudelaire que dá pistas da metodologia que se desenha nestas reflexões. O texto intitulado “Sobre alguns temas em Baudelaire” data de pouco mais de um ano após a conclusão do trabalho sobre Fuchs. O capítulo que abre o ensaio parte de uma análise que tenta preservar certa autonomia da obra, ao mesmo tempo considerada em sua abertura.

⁹ Ibidem, p. 140.

¹⁰ BENJAMIN, Walter. *Uma breve história da fotografia*. IN: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 92.

É mencionado o primeiro poema do livro *As flores do mal* dedicado “Ao Leitor”. A partir da sentença “Hipócrita leitor, meu igual, meu irmão!”¹¹, Benjamin estabelece o ponto central de sua análise, que pode ser desdobrado nestas questões: por que Baudelaire se dirige a seus leitores? Quem são estes leitores, e a que experiências estão submetidos? Por que *As Flores do Mal* fizeram tão pouco sucesso durante a vida de Baudelaire e então se tornaram um clássico incomparável para as gerações seguintes?

Os desdobramentos destas reflexões levam Benjamin a muitos caminhos. Sempre a partir da análise de outros poemas de Baudelaire, a reflexão oscila entre as ruas das grandes cidades do século XIX e a nova experiência por que passam os indivíduos em condições de modernidade. E não apenas o material com que se deparou o poeta é analisado; toda a história da recepção de Baudelaire perpassa o ensaio, da adesão das massas ao livro do último poeta lírico de grande sucesso até a crítica especializada de um Verlaine ou de um Proust.

Quando Benjamin se dedicou a estudar a Paris do século XIX ele sabia que Baudelaire era uma mônada moderna. O poeta parisiense encerrava em si tanto a multiplicidade de sua cidade, a capital do século XIX para o filósofo, como a multiplicidade da própria modernidade, oculta nas suas diversas faces, como o poeta-trapeiro, o poeta-dândi ou o poeta-herói: ele aparece, em diferentes imagens apresentadas por Benjamin, como um *medium-de-reflexão* apropriado para entender a modernidade e a vida moderna.

A noção de obra ampliada deve levar o materialista histórico a refletir sobre o aspecto das transformações ocasionadas na experiência pelos diferentes modos de produção da vida. No ensaio sobre “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” podemos ler:

*No interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência. O modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente*¹².

O poema épico das sociedades tradicionais não é construído apenas sob uma forma diferente dos poemas modernos: ele tem como fundamento outra experiência do mundo. Na *Teoria do romance*, Georg Lukács tentou expor a diferença entre epopeia e romance com base no desabrigo transcendental do homem moderno. O homem das chamadas “culturas fechadas”, em sua relativa harmonia com o mundo, só conheceria as aventuras no mundo, onde buscaria os tesouros que formariam a sua identidade una e indevassável. Já o homem moderno, que serviria de base para o

¹¹ BAUDELAIRE apud BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas III. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo.** Trad. José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense. 1989. p. 103.

¹² BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.* IN: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 169.

herói romanesco, com o “rompimento do círculo transcendental” descobriria que poderia se perder não no mundo, mas dentro de si mesmo, e que teria de se buscar¹³. As modificações ocorridas nas formas artísticas exprimem também convulsões sociais que se manifestam nas formas de percepção de uma época.

Não existe algo como “a arte”. Ao menos não sem reservas. Nunca houve uma função, um aspecto ou uma forma que permanecesse imune à ação da história. Diversas funções nasceram e morreram com as formas artísticas, em função dos modos de percepção e da forma de organização das coletividades humanas. Segundo Benjamin, o cinema forneceria a base mais útil para examinar esta questão em nossos tempos.

No referido ensaio, Benjamin afirma que a refuncionalização por que passa a arte nesta era permite um confronto com a sua pré-história, tanto sob o ponto de vista metodológico como sob o ponto de vista material. A serviço da magia, a arte pré-histórica registrava imagens com funções práticas: os temas dessa arte eram o homem e seu meio, mimetizados sob exigências de uma sociedade onde a técnica se fundia com o ritual. A sociedade contemporânea é a antítese desta: a técnica é, nessa nova era, a mais emancipada de todas. Mas a técnica confronta a sociedade moderna como uma segunda natureza, “não menos elementar que a da sociedade primitiva, como provam as guerras e as crises econômicas.”¹⁴ O homem inventou esta segunda natureza, mas não a controla, e agora se vê obrigado, como na história mais antiga, a aprender. A arte se colocaria a serviço desse aprendizado, e o cinema estaria na vanguarda deste processo. Segundo Benjamin:

O filme serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana. Fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das inervações humanas – é essa a tarefa histórica cuja realização dá ao cinema o seu verdadeiro sentido.¹⁵

Com o advento da mercadoria e do fetiche, esta tarefa se coloca talvez em primeiro plano para o crítico materialista. Pois a alienação a que os homens estão submetidos também diz respeito a esta dimensão estética. Se reificada, esta dimensão apresenta as coisas sob o disfarce do produto acabado, ou da obra fechada, em seu sentido mais tradicional. Não há dúvida de que a obra fechada logre erguer as suas cercas: mas a atividade crítica materialista é a morte da demarcação segura, que

¹³ Cf. LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

¹⁴ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. IN: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 174.**

¹⁵ Idem.

tanto se assemelha às cercas que protegem a propriedade privada. Em sua versão mais vulgar, a dimensão estética apresentará a *coisa*¹⁶.

Em um ensaio intitulado “Estética e Anestésica”¹⁷, Susan Buck-Morss avalia o impacto das transformações da percepção na elaboração de produtos que tinham como função a transformação da percepção em si. As drogas laboratoriais têm impulso decisivo no século XIX, e as obras de arte ficariam para sempre marcadas com os efeitos estéticos, sinestésicos e anestésicos da época. Cabe ao crítico materialista exercitar a dimensão *pedagógica* da arte. Não em seu sentido menor, tendo no crítico um professor a transmitir conteúdos a seus alunos, os leitores a serem supostamente educados. Mas sim ajudando a obra a se expor e a expor o leitor, como nas primeiras sessões fotográficas, com o fotografado encarando por horas a grande maquinaria que daria forma ao seu duplo. O crítico materialista deveria contribuir para a biópsia do homem contemporâneo, na tentativa de realizar uma educação dos sentidos.

Uma “história da cultura” que inventaria os bens acumulados de uma civilização é uma história idealista. O próprio conceito de cultura é problemático para o materialismo histórico, e mais ainda a sua degeneração e transformação em mercadorias. Com a degeneração, os “bens” se tornam objetos de posse para a humanidade. Para ele, a obra do passado não está consumada, nem está fechada; não permite que ela caia nos limites de uma época, reificada e disponível.

Cultura e Barbárie

O termo barbárie, ao longo da história, esteve associado sempre ao que era contrário àquilo considerado o processo civilizatório. De maneira mais ampla, a barbárie seria tudo aquilo que se coloca como atrasado, ou como obstáculo do progresso, do desenvolvimento, ou de um futuro melhor. Cultura e barbárie foram pensados, historicamente, de maneira geral, como termos antagônicos.

Em sua sétima tese “Sobre o conceito de história”, Walter Benjamin propôs outra relação entre estes dois conceitos. Se o processo civilizatório seria caracterizado como o progressivo distanciamento do homem da brutalidade das relações da natureza (por isto os povos que se consideram civilizados chamam bárbaros os povos que acreditam possuir um contato mais direto com os instintos destrutivos), tendo como tesouro testemunhal o que seriam os “bens” culturais de um povo, Benjamin irá dar testemunho de quanta brutalidade está envolvida no processo

¹⁶ Em oposição à coisa, ou à matéria em seu sentido vulgar, Benjamin não irá opor a ideia, mas o *teor*. Por isso falava em seus trabalhos de juventude a respeito do *teor-coisal* da obra e o *teor-de-verdade*, vocabulário que irá acompanhá-lo até o fim de sua vida.

¹⁷ BUCK-MORSS, Susan. *Estética e anestésica: uma reconsideração de A obra de arte* de Walter Benjamin. In: BENJAMIN, Walter. **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção**. Trad. Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. pp. 155-204.

civilizatório, e nestes mesmos “bens” culturais, assim como em sua transmissão. O materialista histórico deveria se distanciar desta concepção que antagoniza a cultura e a barbárie:

Pois todos os bens culturais que ele vê têm uma origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror. Devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que os criaram, como à corvéia anônima dos seus contemporâneos. Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura¹⁸.

Não foi a primeira vez que Benjamin propôs outro significado para a relação entre cultura e barbárie. Em seu ensaio “Experiência e pobreza”, datado do início dos anos 1930, o filósofo já havia chamado a atenção para os efeitos destrutores da cultura capitalista. O “monstruoso” desenvolvimento da técnica teria trazido ao mundo uma miséria de igual proporção. O resultado do progresso poderia ser definido como uma generalizada pobreza de experiência, radicalizada nos anos da Grande Guerra, com a guerra de trincheiras, a guerra econômica e o desabrigo transcendental moderno. Surgiria, neste contexto, uma postura por parte de algumas das “melhores cabeças” do século um novo e positivo conceito de barbárie. Pois o que resulta para o bárbaro dessa pobreza de experiência? “Ela o impele a partir para a frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda. Entre os grandes criadores sempre existiram homens implacáveis que operaram a partir de uma tábula rasa.”¹⁹

Também no ensaio sobre Fuchs, Benjamin irá tratar da relação entre cultura e barbárie. Este ensaio antecipou a sétima tese sobre a história. Ao criticar a ideia de uma “história da cultura”, Benjamin chama atenção para tudo que é escamoteado na exibição deste espólio. A similaridade com a sétima tese é notável. Está escrito:

Para o materialista histórico, a distância a partir da qual a história da cultura apresenta os seus conteúdos é ilusória e fundada numa falsa consciência. Por isso ele a olha com reservas. Essas reservas seriam legitimadas por um simples olhar para o passado: o que ele aí descobre de arte e ciência tem uma proveniência que não pode deixar de horrorizá-lo. Tudo isso deve a sua existência não apenas ao esforço dos gênios seus criadores, mas também, em maior ou menor grau, à escravidão anônima dos seus contemporâneos. Não há documento de cultura que não seja também documento de barbárie. Nenhuma história da cultura fez ainda justiça ao que de essencial há nesse fato, e dificilmente pode esperar fazê-lo.²⁰

Há uma concepção acerca da escrita da história que recomenda ao historiador que busque uma imagem una do passado, tal qual ele teria de fato ocorrido. Esta concepção ignora que toda

¹⁸ BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de história*. IN: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 225.

¹⁹ BENJAMIN, Walter. *Experiência e pobreza*. IN: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 116.

²⁰ BENJAMIN, Walter. **Eduard Fuchs, colecionador e historiador**. IN: *O anjo da história*. Organização e Tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012. p. 137.

época ilumina as épocas anteriores, e é iluminada por elas. O historiador materialista, para Benjamin, reconhece este caráter fluido do passado, que deve ser capturado por cada época que o indaga. O método criticado por Benjamin é o do historicismo, que estabelece uma empatia com os vencedores. O historicismo concebe o tempo como “homogêneo”, e, portanto, vazio. O materialista histórico deveria fazer ver toda a saturação de “agoras” que há no tempo. Pois todo o presente ilumina o passado com a chance de uma redenção, assim como todo passado dirige ao presente este apelo – a história é o objeto de uma construção em função daquele que a produz. A história dos vencedores garantiu a produção e a sobrevivência dos “bens culturais”; a escrita da história redentora deveria fazer ver este outro tempo possível.

A história do entrelaçamento entre cultura e barbárie está também inclusa na obra de arte. Com o materialismo histórico, a história deixa de ser um objeto de uma construção constituído por um tempo vazio, e passa a ser assentada sobre uma época, uma vida, uma obra determinada. A época precisa ser arrancada à sua “continuidade histórica” reificada, assim como a vida tem de ser arrancada à sua época, e uma obra ao conjunto de uma *œuvre*. Esta construção terá como resultado que “na obra se contém e se supera a *œuvre*, nesta a época e na época toda a evolução histórica.”²¹

Uma obra particular é, deste ponto de vista, uma mônada de uma *œuvre*, e esta, contida na obra, de uma época – e esta época uma mônada de toda a evolução histórica, a partir da explosão do continuum temporal da história antes reificada. Apenas a construção dialética, a partir de um ponto de vista duplo, a partir da pré e pós-história dos fatos, pode distinguir da massa factual crua e indiscriminada as origens do que nos afeta.

O historicismo constrói uma imagem eterna do passado; o materialismo histórico deve construir a imagem do passado acompanhado de uma experiência única. Ele deve renunciar ao elemento épico da história em favor do construtivo. O objeto de compreensão é entendido por ele como um pulsar de pós-vida que se faz sentir no presente. Na décima sétima tese “Sobre o conceito de história”, Benjamin diz:

O historicismo culmina legitimamente na história universal. Em seu método, a historiografia materialista se distancia dela talvez mais radicalmente que de qualquer outra. A história universal não tem qualquer armação teórica. Seu procedimento é aditivo. Ela utiliza a massa dos fatos, para com eles preencher o tempo homogêneo e vazio. Ao contrário, a historiografia marxista tem em sua base um princípio construtivo. Pensar não inclui apenas o movimento das idéias, mas também sua imobilização. Quando o pensamento pára, bruscamente, numa configuração saturada de tensões, ele lhes comunica um choque, através do qual essa configuração se cristaliza enquanto mônada. O materialista histórico só se aproxima de um objeto histórico quando o confronta enquanto mônada. Nessa estrutura, ele reconhece o sinal de uma imobilização messiânica dos acontecimentos, ou, dito de outro modo, de uma oportunidade revolucionária de lutar por um passado oprimido.²²

²¹ Ibidem, pp. 128-129.

²² BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de história*. IN: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 231.

O materialista histórico deve olhar para o passado como o lugar de uma disputa viva, ao contrário do passado morto que o historicismo crê existir. Neste sentido a própria história deste embate é uma história ainda em disputa. No caso da obra de arte, isto pode ser verificado na história de sua recepção.

Essa compreensão está em Fuchs, embora existam pontos a serem criticados. Nele coexistem uma forma nova e crítica com uma ideia antiga, dogmática e ingênua de recepção. A ideia antiga pode ser resumida no fato de que, para Fuchs, a recepção determinante de uma obra deve ser aquela que ela teve entre seus contemporâneos (correspondente ao mote do historicismo de Ranke: “tal como foi realmente”, sendo “o único” que importa). Mas ao lado desta forma, sem mediação, convive o ponto de vista dialético que exige um reconhecimento da importância de uma *história da recepção*. Do ponto de vista de Fuchs, é imperdoável que a fortuna crítica não tenha sido considerada em uma história da arte – ou seja, as condições em que determinados autores encontram ou não êxito, e o tempo de vida das obras, a partir de sua recepção. Tudo isto amplia a obra. A sua pós-vida é integrada pela crítica materialista.

Consideração final: a obra é mônada

As convulsões sociais estão impressas na obra. Assim deve parecer ao materialista histórico Walter Benjamin. Por um lado, a ampliação da obra faz ver todo um território sobre o qual a obra exerce o seu poder, e ao qual está também submetida a sua interpretação. A filologia é a ciência capaz de fornecer a correta interpretação dos textos. Mas apenas a história fornece chaves decifratórias.

A obra é mônada. Ela encerra em concentração sintética as tensões históricas de que é testemunha. No plano material, isto transparece tanto naquilo que comumente se compreende como seus materiais constitutivos, como nos registros que cada época imprime a uma estátua (a história material de uma estátua grega, por exemplo, denuncia as relações de propriedade em que a obra ingressou, marcando-a definitivamente). No plano ideal, a história da recepção e os debates que dela emergem expõem estas tensões na exposição de visões de mundo significativas de determinadas formas de percepção.

Para o materialista histórico, a obra deverá ser capaz de revelar tudo o que há de regressivo em uma época, e tudo que haverá de positivo. Pois se não há épocas de progresso, também não há épocas de decadência. No “caderno N” de seu trabalho das *Passagens*, Benjamin propõe um método dialético para uma “história cultural”. Adverte o filósofo que é fácil estabelecer para cada época uma dicotomia segundo a qual qualquer uma delas possui uma parte viva e positiva, e outra morta e

inútil. Toda parte positiva só pode assim ser definida frente uma parte negativa, e vice-versa, o que gera por sua vez novamente a sua contraparte que lhe dá corpo e relevo. A parte negativa será, assim, sempre dividida, e a mudança de ângulo fará surgir um elemento positivo sempre.

Este procedimento deveria ser infinito, até que todo o passado fosse recolhido no presente em uma “apocatástase histórica”. A apocatástase, tal como desenvolvida por Orígenes de Alexandria, era uma doutrina herética que previa um Juízo Final que admitiria todas as almas no paraíso, inclusive as infernais²³. Esta afirmação teológica de Benjamin faz pressupor que a Revolução, para o filósofo, não trará um mundo totalmente novo, mas redimirá um mundo que já convive conosco. Deste ponto de vista, talvez o crítico materialista seja um intérprete apropriado para os sonhos de redenção impressos em todas as obras humanas.

BIBLIOGRAFIA:

BENJAMIN, Walter; SCHOLEM, Gershom. **Correspondência**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Organização e Tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

_____. **Obras escolhidas. Vol I. Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **Obras Escolhidas III. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. Trad. José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense. 1989.

_____. **Origem do drama trágico alemão**. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

_____. **Passagens**. Organizador da tradução brasileira Willi Bolle. São Paulo: UFMG, 2009.

BUCK-MORSS, Susan. *Estética e anestética: uma reconsideração de A obra de arte* de Walter Benjamin. In: BENJAMIN, Walter. **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção**. Trad. Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. pp. 155-204

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e Narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

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

²³ Para mais detalhes acerca da doutrina de Orígenes e de sua relação com a concepção de história de Walter Benjamin, cf. o livro de Jeanne Marie Gagnebin, **História e Narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2009.