

UFF – UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
ICHF – INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA
PFI – PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

LEONARDO NASCIMENTO LACERDA

**Entre Walter Benjamin e Giorgio Agamben:
uma reflexão sobre o estatuto da obra de arte na contemporaneidade**

**Dissertação apresentada ao Programa de Pós-
graduação em Filosofia da Universidade
Federal Fluminense como requisito para
obtenção de título de Mestre em Filosofia.**

**Professora-orientadora: Dr^a Tereza Cristina
B. Calomeni.**

Niterói

2018

LEONARDO NASCIMENTO LACERDA

**Entre Walter Benjamin e Giorgio Agamben:
uma reflexão sobre o estatuto da obra de arte na contemporaneidade**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Filosofia da Universidade Federal Fluminense como requisito para obtenção de título de Mestre em Filosofia.

Professora-orientadora: Dr^a Tereza Cristina B. Calomeni.

Aprovada em _____

Banca examinadora:

Prof. Dra. Tereza Cristina B. Calomeni (Orientadora)
Instituto de Ciências Humanas e Filosofia - UFF

Prof. Dr. Alexandre Costa
Instituto de Ciências Humanas e Filosofia - UFF

Prof. Dra. Patrícia Gissoni de Santiago Lavelle
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-RJ

Niterói
2018

Catlográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá.

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG

L131e Lacerda, Leonardo Nascimento

Entre Walter Benjamin e Giorgio Agamben: uma reflexão sobre a obra de arte na contemporaneidade / Leonardo Nascimento Lacerda; Tereza Cristina B. Calomeni, orientadora. Niterói, 2018.
91 f.: il.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018.

DOI: <http://dx.doi.org/10.22409/PFI.2018.m.09330175708>

1. Filosofia. 2. Estética. 3. Walter Benjamin. 4. Giorgio Agamben. 5. Produção intelectual. I. Título II. Cristina B. Calomeni, Tereza, orientadora. III. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Ciências Humanas e Filosofia.

CDD -

Bibliotecária responsável: Angela Albuquerque de Insfrán - CRB7/2318

A Theodora, minha filha querida, que mesmo tão pequena, transmitiu-me o vigor necessário para resistir às dificuldades enfrentadas até aqui.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer, em primeiro lugar, à minha orientadora Tereza Cristina B. Calomeni, por ter aceitado me orientar nessa etapa da minha formação; agradecer pela sua companhia inestimável desde os anos de graduação na Universidade Federal Fluminense. Também pela sua paciência inesgotável, pelo seu carinho e dedicação durante o trabalho de orientação. Tereza, você foi a pessoa “sem a qual não...”. Obrigado!

Sou grato também ao Professor Dr. Alexandre Costa que com suas aulas inesquecíveis injetava ânimo nos alunos audientes. Professor, sua presença me deu forças para resistir às dificuldades que se entremearam durante o percurso do mestrado. Você é daqueles professores inesquecíveis!

Obrigado também à Professora Dra. Patrícia Lavelle, do Departamento de Letras da PUC-RJ, por ter aceitado o convite para composição da banca.

Agradeço a Carolina, uma companheira que sempre esteve disposta a dividir as dificuldades durante esse período.

Por fim, agradeço aos meus pais, que me deram condições objetivas e subjetivas que me permitiram ver a Filosofia como um lugar de reflexão sobre as questões que me atravessam.

RESUMO

A presente dissertação pretende pensar, a partir da obra *O homem sem conteúdo*, do filósofo italiano Giorgio Agamben, e das chamadas obras estéticas do filósofo alemão Walter Benjamin, em que medida, com a reconfiguração radical nos modos de produção da vida material ocasionadas pelo capitalismo, a obra de arte preserva, no processo de *objetivação*, sua condição de *poíesis*. Enfatizando as noções banjaminianas de *Erfahrung* e *chockerlebnis*, busca articulá-las à categoria marxiana de *estranhamento* (*Entfremdung*), cuja primeira formulação se encontra nos *Manuscritos econômico-filosóficos*, escrito em 1844.

PALAVRAS-CHAVE: Benjamin, Agamben, Marx, obra de arte, experiência, choque, estranhamento.

ABSTRACT

The present dissertation intends to think, from the work *The man without content*, of the Italian philosopher Giorgio Agamben, and from the aesthetic works of the German philosopher Walter Benjamin, to what extent, with the radical reconfiguration in the modes of production of the material life occasioned by the capitalism, the work of art preserves, in the process of *objectification*, its condition of *poiesis*. Emphasizing the Benjaminian notions of *Erfahrung* and *Chockerlebnis*, he tries to articulate them to the Marxian category of *estrangement* (*Entfremdung*), whose first formulation is found in the *Economic and Philosophic Manuscripts*, written in 1844.

Keywords: Benjamin, Agamben, Marx, work of art, experience, shock, estrangement.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO I - O percurso da noção de experiência (<i>Erfahrung</i>) na obra de Walter Benjamin	19
1.1 - Primeira formulação: 1913, em “ <i>Erfahrung</i> ”	19
1.2 - A noção de <i>Erfahrung</i> a partir da crítica a Kant	21
1.3- A noção de <i>Erfahrung</i> no ensaio “Experiência e pobreza”	26
1.4 - A noção de <i>Erfahrung</i> em “O narrador”	28
1.5 - <i>Erfahrung</i> e sua articulação com a noção de <i>Erlebnis</i> em <i>Sobre alguns temas em Baudelaire</i>	31
CAPÍTULO II - A obra de arte: do estatuto pro-ductivo ao estatuto estético na modernidade.....	42
2.1 - A mudança de estatuto do fazer artístico.....	42
2.2 - Modernidade e perda de comunicabilidade.....	47
2.3 - A herança moderna da arte contemporânea.....	55
CAPÍTULO III - A potência genérica da obra de arte na arte contemporânea.....	64
3.1 - Modernidade e o duplo estatuto do trabalho: <i>trabalho estranhado</i> e <i>trabalho não estranhado</i>	64
3.2 - A obra de arte como trabalho não estranhado.....	75
CONCLUSÃO.....	86
REFERÊNCIAS BLIOGRÁFICAS.....	89

INTRODUÇÃO

Contemplai-os, minh'alma; que são pavorosos!
 Parecem manequins, vagamente risíveis;
 Singular e sonâmbulos são, e terríveis;
 Lançando onde não sei os globos tenebrosos.

Seus olhos, donde a chispa divina é falhada,
 Como se ao longo vissem, rumo ao firmamento
 Se elevam; nunca os vemos para o calçamento
 Inclinar sonhadora a cabeça pesada.

Atravessam assim a infinita escuridade,
 Essa irmã do silêncio eterno. Ah, cidade!
 Enquanto a nossa volta cantas, ris aos berros,

Até a atrocidade de prazer tomado,
 Vês, deixo-me levar! mas, mais que eles pasmado,
 Eu digo: que procuram no céu, esses cegos?¹

O filósofo alemão Walter Benjamin, em um ensaio datado de 1940, intitulado *Sobre alguns temas em Baudelaire*², apresenta uma elaborada teoria estética³ baseada tanto nos poemas do poeta francês quanto nas obras de Bergson, Proust e Freud. No ensaio, Benjamin pensa a noção de experiência (*Erfahrung*), já trabalhada em escritos precedentes, de maneira radicalmente nova. Nele, a experiência não mais se refere à experiência autoritária dos adultos, como no ensaio *Experiência*, de 1913⁴, e também não expressa a crítica dos limites da noção kantiana, desenvolvida no ensaio *Sobre o programa da filosofia futura*⁵, de 1918. A nova abordagem incorpora a concepção que

¹ BAUDELAIRE, Charles. *Os cegos*. In: *Quadros parisienses e poemas do vinho*. Tradução, notas e posfácio Fernando Fagundes Ribeiro. Rio de Janeiro: Hexis, 2013, p. 46.

² BENJAMIN, Walter. *Sobre alguns temas em Baudelaire*. In: *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo*. 3ª ed. Tradução José Martins Barbosa e Emerson Alves Batista. São Paulo: Brasiliense, 1994.

³ Como pontua Jeanne Marie Gagnebin: “Trata-se de uma interrogação que diz respeito à estética no sentido etimológico do termo, pois Benjamin liga indissociavelmente as mudanças da produção e a compreensão artística a profundas mutações da percepção (*aisthêsis*) coletiva e individual”. Cf. GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 55.

⁴ Cf. BENJAMIN, *Experiência*. In: *A criança, o brinquedo, a educação*. São Paulo: Summus Editorial, 1984, p. 23-26.

⁵ BENJAMIN, *Sur le programme de la philosophie qui vien*. In: *Walter Benjamin, oeuvres I*. Tradução GANDILLAC, Maurice, ROCHLITZ, Rainer e RUSCH, Pierre. Paris: Éditions Gallimard, 2000.

aparece poucos anos antes em outros dois ensaios, a saber, *Experiência e pobreza*, publicado em 1933⁶, e *O narrador*, em 1936⁷, mas, ainda assim, com uma diferença bastante significativa: em 1940, Benjamin articula a noção de experiência presente nesses dois ensaios à noção de vivência (*Erlebnis*) e, a partir daí, tomando com o ponto de partida a obra de Baudelaire, desenvolve sua teoria do choque.

Em *Sobre alguns temas em Baudelaire*, Benjamin pensa a noção de experiência como um conjunto de saberes que, derivados de uma tradição, é transmitido às gerações por aquelas que as precedem. Nesse momento, a noção de *Erfahrung* se assemelha àquela presente em *Experiência e pobreza* e em *O narrador*. Em seguida, a partir dos conceitos proustianos de *mémoire volontaire* e *mémoire involontaire*⁸ e da noção freudiana de *inconsciente* delineada em *Além do princípio do prazer*⁹, experiência significará “conteúdo mnêmico da memória”, que só emerge à consciência por acaso, ou seja, como algo que não pode ser lembrado pela ação da consciência. Aqui, a noção de *mémoire involontaire*, que Benjamin toma de empréstimo de Proust, refere-se a uma dimensão da memória que não reside na consciência. Ao contrário, como ilustra o caso narrado por Proust no episódio da *madelaine*, tal lembrança só pode emergir à consciência de modo casual, contingente, involuntariamente.

Depois, em um terceiro momento, a partir da combinação entre as noções de *mémoire volontaire* e *mémoire involontaire*, de Proust, e de choque concebida por Freud, Benjamin expõe uma teoria da recepção, elevando a noção de choque a um patamar ausente no texto freudiano. O núcleo da tese produzida por Benjamin a partir das obras de Freud e Proust é a experiência da vivência do choque, *Chokerlebnis*. Para Benjamin, a partir da modernidade, o choque torna-se norma, toda fruição estética passa a ser mediada por ele.

Para Benjamin, como veremos no Capítulo I, Baudelaire foi um dos poucos poetas que se deram conta das mudanças dos padrões de receptividade que ocorreram na modernidade, conseguindo, por isto, inserir no âmago do seu trabalho poético a vivência,

⁶BENJAMIN, *Experiência e pobreza*. In: *Walter Benjamin. Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

⁷BENJAMIN, *O narrador: considerações sobre a obra de Nikilay Leskov*, in: *Walter Benjamin, obras escolhidas I*, Editora Brasiliense, São Paulo, 2012.

⁸PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. Tradução Fernando Py. 3ª Edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

⁹FREUD, Sigmund. *Além do princípio do prazer*. In: *Obras psicológicas completas*. Edição Standard Brasileira, Volume XVIII. Traduzido do alemão e do inglês, sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

Erlebnis, ou o choque. Vivência do choque, *Chokerlebnis*, e experiência, *Erfahrung*, formam um binômio conceitual fundamental para se entender a crítica benjaminiana das condições de receptividade da modernidade. Apesar de *As flores do mal*, de 1857¹⁰, ser o ponto de ancoragem sobre o qual Benjamin produz sua crítica, sua intenção é explicitamente maior, pois não parece estar interessado somente em fazer uma crítica da produção poética de Baudelaire, mas também em pensar as causas das mudanças das condições de receptividade ou o que ele chama de *crise da percepção*.

O fato de privilegiar as obras de arte para sua teoria da crise da transmissibilidade -- no caso, as obras de alguns escritores modernos, como Leskov e Rimbaud¹¹, ou de pintores, como James Ensor¹² -- se justifica porque, para ele, é na esfera da arte -- que outrora fora o lugar ou o meio para a transmissão dos conteúdos de uma determinada tradição -- que se instala, de modo inaugural, a crise por ele diagnosticada na comunicabilidade da experiência. Benjamin parece estar atento às modificações dos modos de percepção de seu tempo e, mais do que isto, parece perceber que a esfera da arte antecipa, de modo muito particular, o que chama de crise da comunicabilidade ou ainda, crise da transmissibilidade da experiência.

É importante destacar que no ensaio *O narrador*, Benjamin dá à figurado narrador o estatuto de artista, de artesão. O narrador-artesão da tradição era aquele que, na sua matéria, a linguagem, dava forma aos conteúdos transmitidos por seu gesto narrativo. Tal narrador, apesar de incorporar à sua narrativa suas experiências pregressas, só fazia isto para endossar, com a autoridade que a idade lhe outorgava, os conteúdos das gerações que o precederam, justamente porque entre uma geração e outra havia uma continuidade total. Neste sentido, a experiência da narrativa tradicional se vinculava, por ser uma arte, à *τέχνη*¹³, a uma *poiesis* que, como veremos no Capítulo II, significava, para os gregos, fazer aparecer, *ποίησις*, pro-dução na presença, o que faz com que algo passe do não ser para o ser, *a-léteia*.¹⁴

¹⁰ Obra do poeta francês Charles-Pierre Baudelaire (1821 - 1867), publicada em 1857.

¹¹ Jean-Nicolas Arthur Rimbaud (1854-1891) foi um dos poetas franceses mais importantes do século XIX.

¹² James Ensor (1860-1949) foi um pintor belga dos séculos XIX e XX.

¹³ *Téchne* (“arte” / “técnica”), *physis* (“natureza”) e *poiesis* (“poesia”/pro-dução) são conceitos que se relacionam mutuamente, como veremos no Capítulo II desta dissertação, onde trataremos do deslocamento, apresentado por Agamben em seu primeiro livro “O homem sem conteúdo”, do estatuto poético da obra de arte para o estatuto estético.

¹⁴ *A-léteia* significava, para os gregos, verdade como desvelamento: a partícula “a” do α privativo significa negação e *lethe*, esquecimento. Segundo Agamben, “os gregos se serviram, para caracterizar a *ποίησις*, produção humana na sua integridade, da palavra *τέχνη*, e designavam com um único nome, *τεχνητης*, tanto o artesão quanto o artista. (...) o que eles chamavam de *τέχνη* não era nem a realização de uma vontade, nem simplesmente um fabricar, mas um modo da verdade, do *ἀλήθευειν*, do desvelamento que produz as coisas,

Ao tratar do que considera declínio da transmissibilidade da experiência, Benjamin não se refere somente à obra poética de Baudelaire, à escrita de Leskov ou a Rimbaud. No ensaio *Experiência e pobreza*, por exemplo, faz referência a outros artistas, como os pintores modernos Paul Klee e, como dissemos acima, James Ensor. Sobre os quadros de Ensor, ele comenta:

Pensemos nos esplêndidos quadros de Ensor, nos quais uma fantasmagoria preenche as ruas das metrópoles: pequeno-burgueses com fantasias carnavalescas, máscaras disformes brancas de farinha, coroas de folha de estanho sobre as cabeças, rodopiam imprevisivelmente pelas vielas. Esses quadros são talvez o retrato da Renascença terrível e caótica na qual tantos depositam suas esperanças.¹⁵

As pinturas de Ensor mostram que “uma forma completamente nova de miséria recaiu sobre os homens com esse monstruoso desenvolvimento da técnica.”¹⁶As obras do pintor belga revelam, 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”¹⁷e que, como Benjamin procura evidenciar, é efeito dos avanços dos modos de produção industrial que o capitalismo consolida no século XIX quando se estabelece como modo de produção hegemônico.

Se recorrermos agora ao filósofo italiano Giorgio Agamben, mais especificamente ao seu primeiro livro *O homem sem conteúdo*, de 1970¹⁸, veremos que ele considera Benjamin um dos primeiros filósofos a perceber as mudanças dos modos de transmissibilidade da cultura ocidental a partir do progresso técnico e econômico produzido pelo capitalismo. Em seu primeiro livro, Agamben faz uma espécie de análise do “período estético das obras de arte” que vai da Idade Clássica -- aproximadamente do Século VIII a.C --, até a modernidade – final do século XVI, início do século XVII -- quando a obra de arte entra no regime chamado por ele de estético, perdendo, definitivamente, seu estatuto pro-dutivo, ou seja, seu estatuto *poiético*. Para Agamben,

do ocultamento à presença”. cf. AGAMBEN, Giorgio. *O homem sem conteúdo*. Tradução Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2012, p. 123.

¹⁵ Cf. BENJAMIN, *Experiência e pobreza*, p.124.

¹⁶ *Idem*.

¹⁷ *Idem*.

¹⁸ AGAMBEN, Giorgio. *O homem sem conteúdo*. Tradução Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

“O ingresso da arte na dimensão estética é (...) possível somente enquanto a arte mesma já saiu da esfera da produção, da *ποίησις*, para entrar naquela das práxis.”¹⁹

O ponto de intersecção entre a análise de Benjamin e a de Agamben -- objeto desta dissertação -- é a vivência do choque na esfera da arte. Em uma passagem do décimo e último capítulo de “O homem sem conteúdo”, intitulado “O anjo melancólico”, na esteira do que Benjamin trata em seu ensaio sobre Baudelaire, Agamben parte de uma análise dos fenômenos ocorridos na esfera da arte para mostrar que é nesse mesmo mundo da arte, outrora privilegiado como lugar de transmissão dos conteúdos de uma tradição, portanto, lugar onde “a experiência se inscreve numa temporalidade comum a várias gerações”²⁰, que a transmissibilidade de uma cultura começa a perder sua força e declinar: “A crise que (...) se delineia na reprodução artística pode ser vista como integrante de uma crise na própria percepção”.²¹

Citemos Agamben:

A obra de arte perde (...) a autoridade e as garantias que derivavam da sua inserção em uma tradição, para a qual ela construía os lugares e os objetos em que incessantemente se realizava o elo entre o passado e presente; mas, longe de abandonar a sua autenticidade para se tornar reproduzível, ela se torna, ao invés disso, o espaço em que se cumpre o mais inefável dos mistérios: a epifania da beleza estética.²²

O que o filósofo italiano chama de “epifania da beleza estética” é a experiência ocasionada pela fruição estética de uma obra de arte que incorpora o choque à sua fundação, à sua própria condição de objeto estético. Se, com a chamada crise na transmissibilidade, a obra de arte perde a capacidade, como meio, de vincular os conteúdos que outrora vinculava, o que resta, no momento em que a obra vem à presença, ou é produzida, já que não há nada mais a ser comunicado, é o epifânico e efêmero efeito estético da obra, que parece passar a ter, nesse cenário, não mais um estatuto produtivo, mas um estatuto estético que a coloca, necessariamente, em uma condição: a de ser fruída mediada pelo choque.

Para Benjamin, a obra de Baudelaire carrega esse traço, pois, ao levar para o centro da sua arte a experiência da vivência do choque, eleva seus poemas à categoria de obra

¹⁹ AGAMBEN, Op. cit., p. 124.

²⁰Cf. GAGNEBIN, Op. cit., p. 57.

²¹ BENJAMIN, *Sobre alguns temas em Baudelaire*, p. 139.

²² AGAMBEN, Op. cit., p. 172.

capaz de realizar uma nova experiência estética que, situada no contexto moderno, fornece as condições de estabelecer, na fruição -- apesar da decadência do que Benjamin chama de *aura*²³ --, uma nova maneira de se incorporar, como uma experiência poética legítima, à vida. Esse traço -- típico da modernidade e que, pelo seu desenlace com a tradição ou “perda da experiência” em termos benjaminianos, pode ser pensado, resumidamente, como um efeito produzido na vida do homem ocidental-- está presente na obra do poeta francês, não artificialmente, mas porque ele é um sujeito tipicamente moderno. Baudelaire, ao fazer do cotidiano da metrópole matéria de seus poemas, cotidiano esse que, segundo Benjamin, está impregnado do que ele chama de choque, dá à sua obra uma originalidade que permite denunciar seu tempo, estabelecendo com ele uma relação crítica.

Como Benjamin explica,

Baudelaire inseriu a experiência do choque no âmago do seu trabalho artístico. Este depoimento sobre si mesmo, confirmado por declarações de muitos contemporâneos, é da maior importância. Tomado pelo susto, Baudelaire não está longe de suscitar-lo ele próprio. Valle fala de seus gestos excêntricos; baseado em um retrato feito por Nargeot, Portmartin afirma ser sua fisionomia [a de Baudelaire] confiscada; Claudel enfatiza o tom de voz cortante que utilizava em conversa; Gautier fala das “cesuras” e de como Baudelaire gostava de utilizá-las ao declamar; Nadar descreve seu andar abrupto.²⁴

O que se presentifica, então, na obra do poeta francês é, não uma experiência que remete à tradição, impossível de ser reeditada, mas uma experiência que, apesar de mediada pelo choque, pode ser incorporada à vida e rememorada, como fora a experiência

²³A autenticidade, para Benjamin, se define pelo “aqui e agora da obra de arte”, ou seja, pela sua localização espaço-temporal em uma determinada tradição. Assim, a *aura* não se limita pela materialidade da obra, pela sua dimensão concreta, mas por sua história, por suas transformações físicas, que incluem, por exemplo, seus desgastes ao longo do tempo desde a sua produção, desde a sua entrada no mundo dos objetos. Transformações que dão, às obras, sua singularidade, sua identidade. Portanto, a originalidade (autenticidade) é a qualidade da obra que nos permite identificá-la sempre idêntica a ela mesma. Para Benjamin, tais qualidades pertencem às obras ligadas a contextos, sobretudo, religiosos, de culto, pois a arte surgiu para serviço dos rituais religiosos em um contexto histórico onde o sagrado mediava as relações sociais. A perda de aura, então, só se torna possível no mundo eminentemente técnico inaugurado pelo capitalismo, quando a tradição perde o sentido de existir. Nesse contexto, grosso modo, seu valor de culto se esvazia, pois não há nada mais que possa, a partir da modernidade, ser por ela comunicado. Cf. ARAÚJO, Bráulio S. R., *O conceito de aura, de Walter Benjamin, e a indústria cultural*. Revista FAUUSP, São Paulo, V. 17., nº 28, Dezembro 2010. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/posfau/issue/view/3589>. Cf. também: BENJAMIN, *A obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica*, in: *Walter Benjamin. Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 181.

²⁴ BENJAMINI, *Sobre alguns temas em Baudelaire*, p.111.

com a *madeleine*, no relato de Proust; uma experiência, para Benjamin, que pode unir passado individual e coletivo pela lembrança, *Eingendenken*.

Ao final de *Sobre alguns temas em Baudelaire*, Benjamin escreve:

Tal é a natureza da vivência em que Baudelaire pretendeu elevar à categoria de verdadeira experiência. Ele determinou o preço que é preciso pagar para adquirir a sensação do moderno: a desintegração da aura na vivência do choque. A convivência com esta destruição lhe saiu cara. Mas é a lei de sua poesia que paira no céu do Segundo Império como “um astro sem atmosfera”.²⁵

No capítulo décimo de *O homem sem conteúdo*, Agambem comenta:

O fenômeno [do choque] é particularmente evidente em Baudelaire, que Benjamin considerava, no entanto, o poeta no qual a decadência da aura encontrava sua expressão mais típica. Baudelaire é o poeta que tem que enfrentar a dissolução da autoridade da tradição na nova civilização industrial e se encontra, por isso, na situação de ter que inventar uma nova autoridade: ele cumpriu essa tarefa fazendo da própria intransmissibilidade da cultura um novo valor e colocando a experiência do *choc* no centro do próprio trabalho artístico (...). Baudelaire compreendeu que, se a arte queria sobreviver à ruína da tradição, o artista tinha que tentar reproduzir na sua obra aquela mesma destruição da transmissibilidade que estava na origem da experiência do *choc*: desse modo ele conseguiria fazer da sua obra o veículo do intransmissível.²⁶

Um outro aspecto interessante no ensaio de Benjamin é a referência frequente à literatura que, em sua época, descreve o cotidiano dos passantes nas multidões, dos trabalhadores e dos jogadores. Benjamin recorre a ela, por exemplo, quando faz referência ao conto *O homem da multidão*, do poeta americano Edgar Allan Poe, ou ao pequeno conto de E. T. A. Hoffmann, *A janela de esquina do primo*²⁷, para buscar os relatos sobre como tais multidões se locomovem nas ruas das cidades e, com isto, fazer uma crítica das condições dos trabalhadores nas fábricas submetidos aos processos altamente mecanizados de trabalho. Também recorre à literatura para analisar como os jogos de azar se inserem em um contexto onde há uma desvinculação total entre uma ação e aquela que

²⁵ BENJAMINI, *Sobre alguns temas em Baudelaire*, p.145.

²⁶ AGAMBEN, Op. cit., p. 172.

²⁷ HOFFMANN, E. T. A. *A janela da esquina de meu primo*. Tradução: Maria Aparecida Barbosa, Ilustrações: Daniela Bueno; Posfácio: Marcus Mazzari. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

a antecede, pois no ato do jogo, cada lance deixa de ter qualquer relação com o precedente.

Como explica Michael Löwy:

Os gestos repetitivos, vazios de sentido e mecânicos dos trabalhadores diante da máquina são semelhantes aos gestos autômatos dos passantes da multidão descritos por Poe e por Hoffman. Tanto uns como outros, vítimas da civilização urbana e industrial, não mais conhecem a experiência autêntica (*Erfahrung*), baseada na memória de uma tradição cultural e histórica, mas somente a vivência imediata (*Erlebnis*) e, particularmente, *Chockerlebnis*[experiência do choque] que neles provoca um comportamento reativo de autômatos que liquidaram completamente sua memória.²⁸

Segundo Benjamin, como veremos no Capítulo I, no jogo, assim como no trabalho fabril, cada ação se esgota na sua realização, estando o jogador ou o trabalhador enredado em uma ação interminável, incapaz de incorporar à sua vida uma experiência que tenha alguma consistência. Esses são exemplos da vivência do choque: se o choque pode se caracterizar pela ausência de relação de uma ação com outra imediatamente anterior, ou seja, se o estatuto do choque é o de meio sem fim, de mediador esvaziado de conteúdo, o jogo, o trabalho nas fábricas e também as narrativas jornalísticas são os lugares em que o fenômeno da vivência do choque, *Chockerlebnis*, e não da *Erfahrung*, é mais patente.

Na tradição ocorre o oposto. Não que não haja jogo, não que não haja trabalho. Mas, em um sistema onde os conhecimentos são transmitidos entre gerações, não há distinção entre o velho e o novo, entre passado e presente, pois “todo objeto transmite em cada instante sem resíduo o sistema de crenças e de noções que nele encontrou expressão.”²⁹ Uma ruptura com a tradição só é possível quando o passado perde sua transmissibilidade, sua força vital. E na medida em que esse passado, impossibilitado de ser transmitido, passa a ser considerado como bem acumulável, todos os meios de transmissão dos conteúdos perdem a razão de existir como tais. A obra de arte, que tinha certo privilégio no contexto tradicional, já não funciona mais como outrora, já que o que há para ser transmitido, a partir da modernidade, é o simples saber técnico que se atualiza vertiginosamente, sendo a condição para sua atualização infinita justamente a desvinculação radical do processo técnico industrial que, imediatamente anterior, o

²⁸ LÖWY, Michel. *Aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito da história”*. Tradução: Wanda Nogueira Caldeira Brant, [tradução das teses] Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005, p.28.

²⁹ AGAMBEN, Op. cit., p. 174.

possibilitou. Isto é, a condição própria do capitalismo é a atualização infinita da técnica que reverbera, necessariamente, na vida do trabalhador, sempre submetido às demandas de consumo que esse mesmo capitalismo produz para o funcionamento de sua engrenagem.

Agamben, em *O homem sem conteúdo*, vai pensar o deslocamento do estatuto ou caráter *poiético* para o estatuto estético e seus efeitos na esfera da arte. Para ele, a mudança do estatuto pro-dutivo para o produtivo é um dos efeitos das mudanças dos modos de produção iniciadas no século XVII, a partir da primeira revolução industrial. Agamben procura mostrar que as consequências na esfera pro-dutiva da vida humana incidem diretamente na esfera da arte, que participa da dimensão da *poíesis*. A esfera da arte é, portanto, um dos primeiros lugares a sentir as mudanças ocorridas na modernidade com o estabelecimento de novos modos de produção da mercadoria.

São três as nossas questões: 1) quais são as mudanças de estatuto na obra de arte da antiguidade à modernidade, ou, como pensa Agamben, do pro-dutivo ao estético? 2) como se pode relacionar esse deslocamento de estatuto, do pro-dutivo ao estético, com a teoria do choque de Walter Benjamin, apresentada em “Sobre alguns temas em Baudelaire”? Ou, em outros termos: em que medida a obra de arte, na modernidade, é mediada pelo fenômeno, nomeado por Benjamin a partir do texto de Freud, do choque ou vivência do choque? 3) Como essa mudança de estatuto na obra de arte tem como núcleo as transformações estruturais produzidas pelo capital, sendo a crise na transmissibilidade e o choque efeitos secundários da alienação e do estranhamento? Esses dois últimos, fenômenos abordados por Marx em seu texto *Manuscritos econômico-filosóficos*, de 1844, e atribuídos às novas determinações históricas que inauguram o capitalismo como modo de produção hegemônico.

Para alcançarmos nosso objetivo, no Capítulo I, faremos uma breve incursão nos ensaios *Experiência*, de 1913, e *Sobre o programa da filosofia futura*, de 1918. Ainda que a noção de *Erfahrung* presente nesses dois ensaios esteja um pouco distante daquela que encontramos nos ensaios dos anos 1930, tal incursão será importante para a compreensão de como a noção de experiência vai se desdobrando ao longo da obra do filósofo alemão. No mesmo capítulo, abordaremos os ensaios dos anos 1930, *Experiência e pobreza*, publicado em 1933, e *O narrador*, publicado em 1936, onde a noção de experiência já tem contornos semelhantes aos que se encontram em *Sobre alguns temas em Baudelaire*, apesar das inovações aí introduzidas, como, por exemplo, a articulação do tema experiência, elaborado nesses dois ensaios dos anos 1930, com a noção de

vivência (*Erlebnis*) e o desenvolvimento de sua teoria do choque, que tem como referência fundamental a obra de Baudelaire. Nossa pretensão é fazer, inicialmente, um breve percurso na obra de Benjamin, desde os escritos de juventude até os dos anos 1930 e 1940, apresentando os ensaios e os modos de abordagem da *Erfahrung* para, a partir de *Sobre alguns temas em Baudelaire*, de 1940, investigar como a noção de choque pode ser inserida em uma reflexão sobre o estatuto da obra de arte na contemporaneidade.

No Capítulo II, trataremos da tese de Agamben sobre o deslocamento do estatuto da obra de arte do estatuto *poiético* para o estatuto estético e, com as mudanças nas relações de produção, do estético para o técnico. Para Agamben, se antes da modernidade a arte tem um estatuto *poiético*, ou seja, pertence ao gênero da *poíesis*, com as mudanças ocorridas nos modos de produção e com sua entrada na dimensão da superestrutura, passa a pertencer ao gênero da *práxis*.

Finalmente, no último capítulo, indagaremos se a mudança de estatuto da arte -- o que corresponde ao que Agamben chama de “passagem do estatuto *poiético* ao técnico” -- não teria, na verdade, raízes nas mudanças nos modos de produção inaugurados pelo capitalismo. Nesse momento, a partir das reflexões de Marx sobre *trabalho não estranhado*, expostas no texto *Manuscritos econômico-filosóficos*, pensaremos a arte como uma esfera da produção humana em que a dimensão positiva do trabalho se realiza -- o que para nós, parece ser condição para uma experiência mais universal --, capaz de rememorar, ao ser humano, a sua condição de *ser genérico*.

CAPÍTULO I - O PERCURSO DA NOÇÃO DE EXPERIÊNCIA (*ERFAHRUNG*) NA OBRA DE WALTER BENJAMIN

1. Primeira formulação: 1913, em “*Erfahrung*”

Ao longo da obra de Walter Benjamin, a noção de experiência, *Erfahrung*, sofre modificações importantes e vai sendo reconfigurada, desde sua aparição, no texto intitulado *Experiência*, de 1913, até 1940, quando é escrito o ensaio *Sobre alguns temas em Baudelaire*. De 1913 a 1940, o tema da experiência aparece, especialmente, em cinco ensaios: “Experiência”, de 1913; *Sobre o programa da filosofia futura*, de 1918; *Experiência e pobreza*, de 1933; *O narrador*, de 1936; e, finalmente, em 1940, em *Sobre alguns temas em Baudelaire*, lugar em que, a partir da crítica da obra poética de Baudelaire, Benjamin trata a noção de experiência não mais como nos ensaios anteriores, mas como vivência, *Erlebnis*, introduzindo, com a leitura de *Além do princípio do prazer*, de Freud, a noção de choque.

No artigo de 1913, publicado na revista “O começo” (*Der Anfang*)³⁰, Benjamin, então com vinte e um anos, trata da noção de experiência como acúmulo de vivências individuais que, próprias dos adultos (*Erwachsene*), a eles dá uma certa autoridade diante da juventude. Essa forma de conceber a experiência é criticada nesse pequeno texto de Benjamin, porque, em sua opinião, os adultos, invocando uma suposta autoridade, oprimem os jovens, impossibilitando-os de buscar novos limites, deixando-os viver sempre à sombra de sua figura. Mais ainda, os adultos representam a “sociedade dos mais velhos”, pais, moral, escola e a cultura moderna, ou seja, a sociedade burguesa. Benjamin considera o mundo adulto como esvaziado, desprovido da potência, própria da juventude, de criar o novo. A crítica de Benjamin é, assim, a crítica de uma cultura cristalizada, que impede o exercício da livre atividade do espírito crítico. A imagem condensada na figura do “adulto” moderno, cético, individualista e amargo, é também a expressão de uma temporalidade eminentemente vinculada à modernidade e que, por isso, já está sob o efeito da impossibilidade do diálogo, ou melhor, da comunicação entre as gerações.

A experiência adulta é uma máscara cuja expressão não se modifica, que representa desilusão, desesperança, que, por sua fixidez – constituída pelos dogmas

³⁰ Benjamin começa a publicar na Revista *Der Anfang*, dirigida pelo Movimento da Juventude e sob a tutela de Gustav Wynecken, em 1910, sob o pseudônimo de Ardor. Cf. MURICY, Op. cit., p.37.

característicos da fase adulta, supostamente testados e atestados pelo tempo –, pretende servir-se da autoridade que suas vivências lhes dão para desmobilizar o ímpeto juvenil pelo novo, como se a experiência juvenil, por ser passageira, não pudesse contribuir para emersão do novo.

Essa formulação da *Erfahrung* está ligada à atmosfera em que Benjamin está inserido em sua juventude: o filósofo pertencia ao grupo de jovens berlinenses *Berliner freie Studentschaft*³¹, por ele presidido em 1914, que buscava protagonizar uma mudança radical na cultura alemã. Esses jovens viam o acúmulo da experiência adulta como um fator negativo, privativo, ligado às exigências autoritárias que -- sem sentido, constringiam o ímpeto juvenil à experiências que os impossibilitariam de, através de suas próprias escolhas, de seus próprios equívocos --, ampliar o horizonte empírico de suas existências. Benjamin atribui à experiência adulta uma ausência de sentido e vê o adulto como um mascarado, comparando-o à figura do filisteu³², “sério e sombrio”.

O renascimento da cultura alemã deveria ser protagonizado pela juventude esclarecida, não mais sujeita a constrangimentos e assujeitamentos pelos adultos. Os jovens berlinenses propunham uma ampla reforma pedagógica e criam que a via decisiva para a radical transformação da cultura alemã era uma profunda mudança na mentalidade da juventude.

Sobre os adultos, Benjamin escreve:

Sim! Na verdade, o absurdo e a brutalidade da vida é a única coisa que experimentaram. Alguma vez nos encorajaram a algo grande, novo ou virado para o futuro? Oh, não! Pois isto não se pode experimentar. Todo o sentido – a verdade, o bem, a beleza – é baseado dentro de si. O que, então, a experiência significa? E aqui está o segredo: uma vez que ele jamais levantou seus olhos ao grande e ao cheio de sentido, o filisteu tomou a experiência como seu evangelho. Ele se tornou para ele uma mensagem sobre a banalidade da vida. (...) que a vida é sem sentido ou confortável para o filisteu? Porque ele sabe o que é a experiência e nada mais.³³

³¹ *Idem.*

³² “Na sua acepção primitiva, dada por Lutero, filisteu era o inimigo da fé verdadeira. Com Goethe – e este foi o sentido que se popularizou entre os estudantes –, filisteu era o indivíduo adulto, de mentalidade estreita, o burguês utilitarista.” Cf. *Ibidem.*, p.45.

³³ Nossa tradução. Texto da edição traduzida: “Yes, that is their experience, this one thing, never anything different. The meaninglessness of life. Its Brutality. Have they ever encouraged us to anything great or new or forward-looking? Oh, no precisely because these are things one cannot experience. All meaning – the true, the good, the beautiful – is grounded within itself. What then, does experience signify? And herein lies the secret: because he never raises his eyes to the great and meaningful, the philistine has taken experience as his gospel. It has become for him a message about life’s commonness. But he has never grasped that there exists something other than experience, that there are values – inexperienceable -which

O modo como Benjamin concebe a *Erfahrung* nesse pequeno e panfletário³⁴ texto juvenil vai se modificando ao longo do amadurecimento de sua obra, como veremos a seguir, na pequena análise dos outros textos onde aborda o tema, antes de chegarmos ao trabalho mais importante para esta dissertação, o ensaio *Sobre alguns temas em Baudelaire* em que, finalmente, ele apresenta seu conceito de choque.

1.2. A noção de *Erfahrung* a partir da crítica a Kant

A leitura de Kant parece ter sido decisiva na formação de Benjamin, a ponto de fazê-lo buscar, na obra do filósofo, a inspiração para realização de seu trabalho de doutorado,³⁵ projeto rapidamente por ele abandonado depois de perceber que não encontraria, na obra de Kant, as possibilidades de desdobrar os temas que lhe pareciam fundamentais para elaboração de sua filosofia.

Em 22 de outubro de 1917, em carta endereçada a Scholem³⁶, Benjamin escreve:

Sem dispor até o presente da menor prova, acredito muito firmemente que não se trata de maneira nenhuma – no espírito da filosofia e logo da doutrina da qual surge, se é que ela não a constitui – de solapar ou inverter o sistema kantiano, é preciso, ao contrário, afirmá-lo na sua solidez granítica e lhe dar uma extensão universal.³⁷

Em 1918, no texto *Sobre o programa da filosofia futura*, publicado postumamente³⁸, a temática é o caráter da experiência e do conhecimento contido na primeira crítica de Kant, *Crítica da razão pura*, de 1781. Benjamin, influenciado pela escola neo-kantiana de Marburg, pelo neo-kantiano Heinrich Rickert e, especialmente, pela obra *A teoria da experiência de Kant*, do kantiano Hermann Cohen, além, obviamente, da obra do próprio Kant, defende a tese de que a concepção kantiana de

we serve. Why is life without meaning or solace for the philistine: Because he knows experience and nothing else” cf. *Walter Benjamin: Selected Writings*, Volume I: 1913-1926, Eiland, Howard.

³⁴ Apesar do tom panfletário do texto, é importante destacar que as preocupações de Benjamin gravitam, já em sua juventude, mais em torno de uma crítica da cultura do que de movimentos políticos. Mais do que isto, ele rejeita esses movimentos por considerá-los ideologias burguesas do progresso.

³⁵ Tal trabalho de doutorado, baseado na obra de Kant, não foi realizado por Benjamin.

³⁶ Gershom Gerhard Scholem foi um historiador, filólogo e teólogo alemão de origem judaica.

³⁷ Benjamin, citado por MURICY, Op. cit., p. 67.

³⁸ Segundo as correspondências da época, Benjamin não pretendia publicar o ensaio “Sobre o programa da filosofia futura”, produto das conversas entre o filósofo e seu amigo Gershom Scholem.

experiência presente na primeira Crítica é limitada.³⁹ Em sua busca pela fundação de um sistema --o que, aliás, interessa a Benjamin --que respondesse às exigências científicas da época, Kant, como também outros filósofos, retira a experiência mais ordinária das suas elaborações teóricas, buscando estabelecer, como caminho do conhecimento, um método que possuísse um estatuto científico. Na obra de Kant --para quem as condições de possibilidade do conhecimento são as “formas *a priori* da intuição”, espaço e tempo, e os “conceitos puros” ou “categorias do entendimento” --, Benjamin vê limitações e entende que ela não dá conta do amplo espectro de experiências que extrapolam a esfera matemático-cientificista que Kant pretendia fundar como base para estabelecer as condições de possibilidade do conhecimento com o rigor exigido pela ciência moderna. Benjamin percebe em Kant um grande abismo na relação entre filosofia e história e também no que concerne à religião; diante desse abismo, pretende fundar um conceito superior de experiência. Para ele, a tentativa de estabelecer os fundamentos epistemológicos que dessem conta desse vasto espectro de experiências que fogem ao objetivismo matemático é frustrada, inclusive pela própria condição histórica de Kant.⁴⁰

Para Benjamin, o enfoque dado por Kant às questões éticas sob uma orientação fundamentalmente matemático-cientificista, de caráter universal, a-histórico, impede que o filósofo prussiano sirva como ponto de partida para se pensar a partir de um princípio que, já nessa época, orientava a produção teórica de Benjamin, a saber: a historicidade da filosofia.

Em outra correspondência, também enviada a Scholem em 23 de dezembro de 1917, Benjamin escreve:

No que concerne à filosofia da história de Kant, a leitura de dois dos principais textos que elas tratam especificamente (ideia de uma história universal do ponto de vista cosmopolita – Ideia de uma paz perpétua) decepcionou minhas esperanças muito vivas. Isto é muito desagradável, sobretudo por causa de meus projetos para o tema do doutorado; mas não encontro nada nestes trabalhos de Kant que os ligue aos textos que nos interessam mais em matéria de filosofia da história e eu afasto tudo que se

³⁹ Como esclarece MURICY: “A importância de Kant é decisiva nesse período. Na primeira década do século, as universidades alemãs assistiam a um retorno a Kant, marcado pela influência da interpretação de Hermann Cohen e de outro neo-kantiano famoso, Heinrich Rickert”. Cf. MURICY, Op. cit, p. 70.

⁴⁰ Pode-se dizer que se Benjamin elege Kant e sua *Crítica da razão pura* como objeto de crítica é porque a obra kantiana ganhara uma importância singular entre os círculos que ele frequentava. Mas não seria exagero pensar que a crítica direcionada a Kant pode ser endereçada a muitos filósofos modernos, pois o caminho da filosofia e da ciência modernas aponta para o experimento e não para a experiência como meio de autorização de um conhecimento que decididamente se desvincula da história.

limitaria a um simples julgamento crítico. Em Kant trata-se menos da história que de certas constelações históricas que apresentam um interesse ético. Mesmo a vertente ética da história, como objeto de uma atenção específica, está insuficientemente estabelecida e o postulado proposto é de tomar de empréstimo às ciências da natureza métodos e modos de observação (introdução de Ideia de uma história). Acho as reflexões de Kant totalmente inaptas para fornecer o ponto de partida ou para, por si mesmas, constituir um objeto próprio de estudo.⁴¹

Para Benjamin, a concepção kantiana de experiência é definida em torno da relação sujeito-objeto. Portanto, em Kant, não há experiência em sentido extenso, como experiência cotidiana, mas experiência como experimento. A filosofia kantiana seria devedora das ciências naturais e estaria presa às exigências da matemática e das ciências naturais, que fazem, não da experiência cotidiana, mas do experimento científico, o lugar controlado, previsível e necessário para produção dos dados preconizados para o desenvolvimento da técnica da produção industrial capitalista. Por isto, a filosofia kantiana seria incapaz de servir a uma filosofia da história que, com pretensões críticas, estaria a serviço da vida, saindo da oposição científicista que, submetida à técnica, reduz a relação entre o homem e mundo a critérios mensuráveis e dedutíveis. A intenção de Benjamin, nesse momento, é elaborar uma noção de experiência que extrapole o binômio sujeito-objeto e supere os limites opressivos impostos pela técnica e pelo método científico, critério de validação do experimento.

Benjamin considera que

a tarefa da futura teoria do conhecimento é a de achar, para o conhecimento, uma esfera de total neutralidade em relação aos conceitos de sujeito e de objeto; dito de outra maneira, de descobrir a esfera autônoma e originária do conhecimento na qual esse conceito não define mais, de maneira alguma, a relação entre duas entidades metafísicas.⁴²

A experiência a que ele se refere em 1918, no texto *Sobre o programa da filosofia futura*, com a expressão “experiência que virá”, é de outra ordem: trata-se de tentar

⁴¹ Benjamin citado por MURICY, Op. cit., p. 71-72.

⁴² Nossa tradução. Texto da edição traduzida: “La tâche de la future théorie de la connaissance est trouver pour la connaissance une sphère de totale neutralité par rapport aux concepts de sjet et d’objet; autrement dit, de découvrir la sphère autonome et originaire de la connaissance où ce concept ne définit plus d’aucune manière la relation entre deux entités métaphysiques” cf. “, *Walter Benjamin, oeuvres 1. Trad. GANDILLAC, Maurice, ROCHLITZ, Rainer e RUSCH, Pierre. Paris : Éditions Gallimard, 2000, p.184.*

superar o subjetivismo transcendental kantiano comprometido com as aspirações da ciência moderna. A filosofia de Kant, do modo como era lida pelos neokantianos, sobretudo por Hermann Cohen, ex-professor de Benjamin e de Scholem, reduz o mundo das experiências ao dos experimentos de caráter científico, atestados pelos novos métodos de verificabilidade inaugurados pela ciência moderna. Na filosofia kantiana não há lugar para pensar a história, a religião, o cotidiano ou a linguagem: a filosofia kantiana não possibilita a reflexão sobre a experiência no seu sentido mais cotidiano, pois sua obra é eminentemente marcada pelas pretensões científicas de seu tempo:

As insuficiências relativas à experiência e à metafísica aparecem, no interior mesmo da teoria do conhecimento, como os elementos de uma metafísica especulativa (ou seja, que se tornou rudimentar). Os mais importantes desses elementos são, em primeiro lugar, a incapacidade de Kant, a despeito de todas as suas tentativas, de ultrapassar definitivamente uma concepção que faça do conhecimento uma relação entre sujeitos e os objetos quaisquer; em segundo lugar, seu esforço, igualmente insuficiente, de pôr em questão a relação do conhecimento e da experiência com a consciência empírica do homem. Esses dois problemas são estreitamente ligados, e, mesmo que Kant e os neokantianos tenham em certa medida ultrapassado a natureza do objeto da coisa em si como causa de sensações, resta ainda eliminar a natureza subjetiva da consciência cognoscente.⁴³

Agamben, de quem falaremos mais detalhadamente no Capítulo II, em uma passagem de seu texto *Infância e história*⁴⁴, nos auxilia na compreensão do que estava em jogo nesse novo cenário de pretensões científicas a serviço da técnica e, inclusive, da inevitável separação entre conhecimento e um dos modos da experiência:

Em sua busca pela certeza, a ciência moderna abole esta separação e faz da experiência o lugar – o <<método>>, isto é, o caminho – do conhecimento. Mas para fazer isso, deve proceder a uma refundição da experiência e a uma reforma da inteligência,

⁴³Nossa tradução. Texto da edição traduzida: Les insuffisances relativement à l'expérience et à la métaphysique apparaissent, à l'intérieur même de la théorie de la connaissance, comme les éléments d'une métaphysique spéculative (c'est-à-dire devenue rudimentaire). Les plus importants de ces éléments sont, premièrement, l'incapacité de Kant, malgré toutes ses tentatives, à surmonter déficence une relation entre sujets et des objets quelconques, ou entre un sujet quelconque et un objet quelconque; deuxièmement, sont effort tout aussi insuffisant pour remettre en question la relation de la connaissance et de l'expérience avec la conscience empirique de l'homme. Ces deux problèmes sont étroitement liés, et, même si Kant et les néo-kantiens ont dans une certaine mesure dépassé la nature d'objet de la chose en soi comme cause de sensations, il reste toujours à éliminer la nature subjective de la conscience connaissante" cf. BENJAMIN, BENJAMIN, "Sur le programme de la philosophie qui vient", Walter Benjamin, *oeuvres I. Trad. GANDILLAC, Maurice, ROCHLITZ, Rainer e RUSCH, Pierre*. Paris: Éditions Gallimard, 2000, p.184.

⁴⁴ AGAMBEN, *Infância e história: a destruição da experiência e a origem da história*. Tradução Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

desapropriando-a primeiramente dos sujeitos e colocando em seu lugar um único novo sujeito. Pois a grande revolução da ciência moderna não constitui tanto em uma alegação da experiência contra a autoridade (do *argumentum ex re* contra o *argumentum ex verbo*, que são na realidade, inconciliáveis) quanto em referir o conhecimento e a experiência a um sujeito único, que nada mais é que a sua coincidência em um ponto arquimediano abstrato: o *ego cogito* cartesiano, a consciência.⁴⁵

Importante notar que, em 1916, dois anos antes da publicação de *Sobre o programa da filosofia futura*, Benjamin já havia escrito o texto *Sobre a linguagem geral e sobre a linguagem humana*⁴⁶ e que a saída por ele proposta aos problemas encontrados na obra de Kant apontavam para sua concepção de linguagem. Para Benjamin-- que concebe a linguagem como elemento estruturante tanto do conhecimento como da experiência --, Kant desconsiderou a dimensão essencial de toda experiência, a dimensão linguística. Apesar da influência de Kant, já no texto de 1916, não são, como escrito na *Crítica da razão pura*, as categorias do entendimento as condições de possibilidade da experiência, mas a linguagem.⁴⁷ Benjamin está, então, ciente da urgência de fazer uma reflexão sobre a linguagem e postula que, na articulação entre linguagem e experiência, abre-se o caminho em que se expressa a dimensão histórica da existência humana.

Nesse momento de sua produção filosófica, Benjamin pretende superar a “crítica kantiana”, de bases matemático-mecânicas, presas na relação sujeito-objeto e de caráter a-histórico, partindo de uma concepção de linguagem que possibilite pensar a experiência fora dos limites científicos.

⁴⁵ AGAMBEN, Op. cit., p. 28.

⁴⁶ BENJAMIN, *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem, Escritos sobre mito linguagem*. Tradução LAGES, Susana Kampff. São Paulo: Editora 34, 2009.

⁴⁷ Essa é uma versão bastante resumida do problema kantiano da experiência tal como é concebido por Benjamin. Nosso objetivo não é trabalhar essa questão, mas fazer um percurso breve pelas obras onde Benjamin trata do tema da experiência para entendermos o contexto do aparecimento da noção de vivência, *Erlebnis*, importante para nosso trabalho.

1.3. A noção de *Erfahrung* no ensaio “Experiência e pobreza”

Em 1933, quinze anos depois de ter escrito o ensaio *Sobre o programa da filosofia futura*, Benjamin retoma suas reflexões sobre o tema da experiência. No ensaio *Experiência e pobreza* há uma reconfiguração da noção de *Erfahrung*. Se nos ensaios anteriores pode-se perceber um otimismo em relação ao que chamara de experiência -- primeiro, no escrito de 1913, que apostara em novos modos de os jovens afirmarem a vida, desvinculando-se do jugo da figura do adulto, que possui a experiência como máscara e chancela sua autoridade sem fundamento; segundo, na revisão da filosofia kantiana, em 1918 --, agora, a experiência é vista como uma impossibilidade. Nesse pequeno ensaio, o termo experiência refere-se a um tipo de saber que é transmitido entre gerações, um saber acumulado que, através de histórias, fábulas, parábolas ou provérbios, é entregue ao outro através daquele que o narra. Benjamin constata que, na modernidade, esse tipo de experiência parece se inviabilizar, o que é resultado da nova dinâmica social inaugurada pelo capitalismo, que dispensa as formas de conhecimento tradicionais substituindo-as por novos conhecimentos produzidos pelo avanço técnico-científico.

O ensaio inicia com a seguinte parábola:

Em nossos livros de leitura havia a parábola de um velho que no momento da morte revela a seus filhos a existência de um tesouro enterrado em seus vinhedos. Os filhos cavam, mas não descobrem qualquer vestígio do tesouro. Com a chegada do outono, as vinhas produzem mais que qualquer outra na região. Só então compreenderam que o pai lhes havia transmitido uma certa experiência: a felicidade não está no ouro, mas no trabalho.⁴⁸

Seguindo, Benjamin questiona:

Que foi feito de tudo isso? Quem encontra ainda pessoas que saibam contar histórias como elas devem ser contadas? Que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis que possam ser transmitidas como um anel, de geração em geração? Quem é ajudado, hoje, por um provérbio oportuno? Quem tentará, sequer, lidar com a juventude invocando sua experiência?⁴⁹

⁴⁸ BENJAMIN, *Experiência e pobreza*, p. 123.

⁴⁹ *Idem*.

A resposta às perguntas é que esses conhecimentos, que faziam parte da história dos homens e eram transmitidos naturalmente entre as gerações, se perdem com a modernidade. O homem moderno, submetido à técnica e, sobretudo, transformado pelas guerras, é incapaz de dar continuidade aos modos de transmissão que o vinculavam à tradição. Para Benjamin, a Primeira Guerra e suas consequências, a saber, a “experiência do corpo pela fome”, a “experiência econômica pela inflação”, a “experiência moral pelos governantes” foram os golpes finais que inviabilizaram, definitivamente, as “experiências transmissíveis de boca em boca.”⁵⁰ Os soldados voltavam silenciados, incapazes de narrar os acontecimentos da guerra. A guerra de trincheiras, dotada de um enorme aparato técnico -- diferentemente das guerras do passado --, com suas terríveis consequências sociais, aniquilou a experiência e a reduziu a uma miséria. A herança dos campos de batalha não é narrável, comunicável; por sua inevitável potência traumática, não pode ser incorporada à vida como uma *Erfahrung* e é, então, silenciada. A herança da guerra de trincheiras é a fome, a miséria, a inflação, o horror, a destruição das cidades e, finalmente, o silêncio. Silêncio que é, para Benjamin, uma das expressões mais eminentes da impotência de comunicar, do esvaziamento que acomete o homem moderno inserido em um mundo onde o desenvolvimento da técnica, aplicada aos objetivos econômicos e políticos do capitalismo, culminou na primeira grande guerra; silêncio que revela a ruptura do elo com o passado na ausência de experiências comunicáveis.

Mas Benjamin aponta, também nesse texto, para uma saída:

qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós? A horrível mixórdia de estilos e concepções do mundo do século passado mostrou-nos com tanta clareza aonde esses valores culturais podem nos conduzir, quando a experiência nos é subtraída, hipócrita ou sorrateiramente, que é hoje em dia uma prova de honradez confessar nossa pobreza. Sim, é preferível confessar que essa pobreza de experiência não é mais privada, mas de toda a humanidade. Surge assim uma nova barbárie.

Barbárie? Sim. Respondemos afirmativamente para introduzir um conceito novo e positivo 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.⁵¹

⁵⁰*Ibidem*, p.124.

⁵¹*Ibidem*, p. 124-125.

Para Benjamin, é fundamental que o homem assuma a sua condição de desamparo. A partir do reconhecimento desta necessidade, propõe a noção de “barbárie positiva”, ou seja, sugere que, diante da condição na qual se encontra, o homem moderno assuma sua pobreza de experiência, coloque-se em uma nova condição de bárbaro e, partindo do nada, construa novos fundamentos que permitam experiências que possam novamente ser incorporadas à vida. Para ele, o problema do homem moderno não é só a sua pobreza de experiência, mas também a sua incapacidade de assumir essa condição. Assumir essa condição é abrir o horizonte para a fundamentação de novas experiências que superem, minimamente, os efeitos nocivos que o crescente avanço da técnica traz para a vida do homem. Livrar-se do “homem tradicional, solene, nobre, adornado com as oferendas do passado”⁵² e fazer emergir o “contemporâneo nu, deitado como um recém-nascido nas fraudas sujas de nossa época”⁵³, essa é uma das tarefas de sua filosofia. O que chama de “conceito novo e positivo de barbárie” supõe uma ruptura com o passado cultural e “uma desilusão radical com o século”⁵⁴ presente e, ao mesmo tempo, uma fidelidade total a ele como condição essencial para, a partir da precária atualidade, se construir o novo.

1.4. A noção de *Erfahrung* em “O narrador”

Em 1936, Benjamin publica o ensaio *O narrador; considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. Este ensaio é fruto da encomenda de seu amigo Fritz Lieb, coeditor da revista suíça *Orient und Occident*⁵⁵, de um artigo sobre o escritor russo. Mais uma vez, Benjamin disserta sobre o tema da experiência. No entanto, se em “Experiência e pobreza”, pensara na figura do bárbaro que, assumindo sua pobreza, deveria partir do nada e criar os fundamentos para a constituição de um sólido edifício que permitisse a elaboração de experiências que pudessem ser incorporadas à vida, em 1936 -- considerando os textos de Leskov como aqueles que ainda preservam um certo conteúdo com potencial narrativo --, defende a importância de se construírem novos modos de narrar que possibilitem, não uma reedição da experiência narrativa nos moldes arcaicos, mas que, inseridos em seu tempo, suportem experiências comunicáveis.

⁵²*Idem.*

⁵³*Idem.*

⁵⁴*Idem.*

⁵⁵ Cf. STEINER, Uwe. *Walter Benjamin: An introduction to his work and thought*. Chicago: University of Chicago Press, 2010, p. 128.

Benjamin constata que “a arte de narrar está em vias de extinção.”⁵⁶ Para ele, o gesto de narrar está no campo da arte e, por isto mesmo, a narrativa está, como o vasto campo da arte, submetida às mudanças produzidas na modernidade. Aprofundando a reflexão presente no ensaio “Experiência e pobreza”, de 1933, Benjamin faz referência a duas figuras, dois grupos ou tipos arcaicos de contadores de histórias “que se interpenetram de múltiplas maneiras”: o narrador (*Erähler*) sedentário, fixado em sua comunidade, em seu vilarejo, e o narrador viajante, estrangeiro.

Essas duas figuras combinadas, que no ato de narrar suas estórias transmitem saberes geracionais, formam o que Benjamin nomeia “extensão real do reino narrativo.”⁵⁷ Esses narradores inseriam em suas histórias ensinamentos morais ou práticos de enorme importância para os que os ouviam, isto é, para o filósofo, a narrativa tinha sempre uma dimensão utilitária. A capacidade de transmitir uma informação potencialmente útil através de uma história, sobretudo em sua forma mais elaborada, o conselho, é um importante atributo de um narrador tradicional. Além disto, o contador de histórias, como no caso de Leskov, pode até ter seus contos publicados em um livro, mas não se vincula, de modo essencial, ao objeto livro: a matéria de sua obra é comunicada oralmente.

Citemos Benjamin:

O senso prático é uma das características de muitos narradores natos. Mais persistente que em Leskov, pode-se reconhecer esse atributo num Gotthelf, que dava conselhos de agronomia a seus camponeses; num Nodier, que se preocupava com os perigos da iluminação a gás; e num Hebel, que transmitiu a seus leitores pequenas informações científicas em seu *Schatzkästlein* (caixinha de tesouros). Tudo isso aponta para o parentesco entre o senso prático e a natureza da verdadeira narrativa. Ela traz sempre consigo, de forma aberta ou latente, uma utilidade. Essa utilidade pode consistir por vezes num ensinamento moral ou numa sugestão prática ou também num provérbio ou norma de vida – de qualquer maneira o narrador é um homem que sabe dar conselhos ao ouvinte. Mas, se “dar conselhos” soa hoje como algo antiquado, isto se deve ao fato de as experiências estarem perdendo sua comunicabilidade.⁵⁸

Benjamin aponta, como primeiro indício do declínio da narrativa, o surgimento do romance moderno. Não que considere o romance um fenômeno moderno -- os romances, segundo ele, remontam à Antiguidade --, mas a profusão do romance na

⁵⁶ BENJAMIN, *O narrador*, p. 213.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 215.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 216.

modernidade é sintomática. Ao contrário do narrador, o escritor de romance, que encerra sua narrativa necessariamente em um livro, faz da sua escrita uma descrição solitária, sem potência para o aconselhamento ou uso prático da sua história pelo leitor, também solitário na sua leitura. “O romance (...)”, escreve Benjamin, “não pode dar um único passo além daquele limite em que, escrevendo na parte inferior da página a palavra *fim*, convida o leitor a refletir sobre o sentido da vida”.⁵⁹

É importante notar que se Benjamin localiza no período moderno o que poderíamos chamar de obsolescência da figura do narrador, é porque, nesse período, as mudanças produzidas pela emergência do capitalismo como modo hegemônico de produção se consolidam.

Como explica Michael Löwy: “Ele é um crítico revolucionário da filosofia do progresso, um adversário marxista do ‘progressismo’, um nostálgico do passado que sonha com o futuro, um romântico partidário do materialismo.”⁶⁰ No entanto, a “ameaça” à narrativa que Benjamin atribui à profusão do romance na modernidade não se compara a um outro modo de comunicação que o filósofo chama, neste ensaio, de *informação*, que nada mais é do que as notícias veiculadas pela imprensa:

verificamos que com a consolidação da burguesia – da qual a imprensa, no alto capitalismo, é um dos instrumentos mais importantes – destacou-se uma forma de comunicação que, por mais antigas que fossem suas origens, nunca havia influenciado decisivamente a forma épica. Agora ela exerce essa influência. Ela é tão estranha à narrativa como o romance, mas é mais ameaçadora que ele, e, de resto, provoca uma crise no próprio romance. Essa nova forma de comunicação é a informação.⁶¹

A “verificabilidade imediata”⁶² que a informação carrega, impossibilitando o recurso ao miraculoso, ao fantástico, como era próprio das narrativas arcaicas, torna a notícia incompatível com o espírito da narração. “Se a arte da narrativa é hoje rara, a difusão da informação tem uma participação decisiva nesse declínio”⁶³, diz Benjamin, porque ela, por sua natureza, inviabiliza a possibilidade de uma experiência que é

⁵⁹*Ibidem*, p. 230.

⁶⁰ Michael Löwy, em seu livro defende que a obra de Benjamin é orientada por três eixos fundamentais: o Romantismo Alemão, o Messianismo e Marxismo. Cf. LÖWY, Op. cit., p.14.

⁶¹ BENJAMIN, *O narrador*, p. 218.

⁶²*Ibidem*, p. 219.

⁶³*Idem*.

privilégio da narrativa tradicional. Diariamente, recebemos notícias de toda ordem, mas tais notícias são incapazes de realizar os efeitos da narrativa:

A cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão para tal é que todos os fatos já nos chegam impregnados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece é favorável à narrativa, e quase tudo beneficia a informação. Metade da arte narrativa está em, ao comunicar uma história, evitar explicações.⁶⁴

A narrativa, com potencial para permitir uma experiência comunicável, pode explicar, mas não é essencial que explique; já a notícia jornalística é essencialmente explicativa. A experiência da leitura se esgota no ato mesmo de ler, pois a efemeridade é sua qualidade essencial. Na essência da narrativa está sua atemporalidade ou ainda uma temporalidade que se inscreve em gerações. O narrador, como veículo ou meio de transmissão de uma história, performa e atualiza o que começou nas gerações que o antecederam. A experiência é transmitida, não pelo contador de histórias, mas através da história que narra, pelo conteúdo da narrativa.

1.5. *Erfahrung* e sua articulação com a noção de *Erlebnis* em *Sobre alguns temas em Baudelaire*

Como vimos, o tema da experiência está presente na obra de Benjamin desde seus primeiros escritos. No entanto, tal noção vai se reformulando até chegar, nos textos dos anos 1930 -- *Experiência e pobreza* e *O narrador* -- e, sobretudo, em “Sobre alguns temas em Baudelaire”, de 1940, à sua forma mais acabada, vinculada, necessariamente, à crítica da modernidade. A grande novidade é que no texto de 1940, o termo *Erfahrung* é associado a *Erlebnis*, vivência, que, traduzindo uma modalidade de experiência completamente distinta, é vista como fenômeno próprio da modernidade.

O ensaio sobre *As flores do mal*⁶⁵, de Baudelaire, é um momento singular no tratamento da questão da experiência, porque é nele que Benjamin introduz o termo *Erlebnis*, que leva a crítica da modernidade, sobretudo no que tange ao terreno da estética

⁶⁴*Idem.*

⁶⁵ Obra do poeta francês Charles Baudelaire, é objeto da crítica de Benjamin em uma série de ensaios por ele escritos.

a um outro patamar. A pergunta a que Benjamin tenta responder é a seguinte: “de que modo a poesia lírica poderia estar fundamentada em uma experiência, para a qual o choque se tornou norma?”⁶⁶Sua ambição é pensar o sucesso da obra baudelaireana como uma obra equacionada às condições de receptividade modernas.

Nas palavras de Katia Muricy:

A tarefa poética a que se propõe Baudelaire é a de articular as vivências desgarradas da modernidade em uma autêntica experiência. Para isto, irá construir uma estratégia poética muito precisa em *As flores do mal*. Os temas aí não serão mais os da lírica tradicional: seus poemas demonstram como Baudelaire tinha plena consciência das profundas transformações da produção artística que iriam determinar a decadência da poesia lírica. Baudelaire não ignorava a realidade do mercado. (...) *As flores do mal* é a sua resposta à manifestação da arte como mercadoria e do público como massa.⁶⁷

Para Benjamin, Baudelaire estava ciente do público ao qual endereçava suas poesias:

Baudelaire teve em mira leitores que se veem em dificuldade ante a poesia lírica. O poema introdutório de *As flores do mal* se dirige a esses leitores. Com sua força de vontade e, conseqüentemente com seu poder de concentração, não se vai longe. (...) O leitor, para quem se havia preparado, ser-lhe-ia oferecido pelo período seguinte. Que seja assim, que em outras palavras, as condições de receptividade da poesia lírica se tenham tornado mais desfavoráveis, é demonstrado por três fatos, entre outros. Primeiro porque o lírico deixou de ser considerado poeta em si. Não é mais “o aedo”, como Lamartine ainda fora; adotou um gênero; (Veriane nos dá um exemplo concreto dessa especialização; Rimbaud, já exotérico, mantém o público, *ex officio*, afastado de sua obra). Segundo, depois de Baudelaire, nunca mais houve um êxito em massa da poesia lírica. (A lírica de Victor Hugo encontrou ainda forte ressonância, por ocasião de sua publicação. Na Alemanha é o *Buch der Lieder* que estabelece a linha divisória). Uma terceira circunstância decorrente das duas primeiras: o público se tornava mais esquivo em relação à poesia lírica que lhe fora transmitida do passado. O período em questão pode ser fixado a partir do meio do século dezenove. Nesta mesma época se propagou, sem cessar, a fama de *As Flores do Mal*. O livro, que contara com leitores sem mínima inclinação e que, inicialmente, encontrara bem poucos

⁶⁶ BENJAMIN, *Sobre alguns temas em Baudelaire*, p.110.

⁶⁷MURICY, *Op.cit.*, p. 208.

propensos a compreendê-lo, transformou-se, no decorrer das décadas, em um clássico, e foi também um dos mais editados.⁶⁸

Na passagem acima, Benjamin chama atenção para as mudanças das condições de receptividade da época moderna. Para ele, “só excepcionalmente” a poesia lírica “mantém contato com a experiência do leitor.”⁶⁹ Essas mudanças das condições de receptividade da poesia Benjamin atribui a uma modificação na estrutura da experiência, o que significa dizer, resumidamente, que os leitores tinham cada vez menos interesse pelas produções que os remetiam a um passado cultural que iam esvaziado; para esses mesmos leitores, não fazia sentido o remetimento de qualquer ordem ao passado; a leitura tornara-se um ato de “prazer dos sentidos” e Baudelaire tinha se dado conta dessas novas condições de recepção próprias de seu tempo.

Benjamin recorre às obras de Bergson e de Proust e posteriormente a um texto de Freud, para refletir sobre o que chama de “mudança das condições de receptividade”.

A obra de Henri Bergson⁷⁰ citada por Benjamin é *Matière et mémoire (Matéria e memória)*, de 1896. A leitura que Benjamin faz de Bergson é negativa: para ele, nesse texto, com uma orientação notadamente cientificista, Bergson define o caráter da experiência na duração (*durée*). Além disto, também se orienta pela biologia e, portanto, descarta a dimensão histórica da experiência. Nas palavras de Benjamin: “Bergson não tem, por certo, qualquer intenção de especificar historicamente a memória. Ao contrário, rejeita qualquer determinação histórica da experiência da qual se originou sua própria filosofia, ou melhor, contra a qual ela foi remetida.”⁷¹ Essa limitação da obra de Bergson leva Benjamin à obra de Proust onde se encontra uma nova concepção de memória que Benjamin incorpora à sua reflexão sobre a obra de Baudelaire.

A partir da obra proustiana *Em busca do tempo perdido*⁷², Benjamin privilegia as noções de *mémoire involontaire* e *mémoire volontaire*. Sobre Proust, comenta:

As primeiras páginas de sua grande obra se incumbem de esclarecer esta relação. Nas reflexões que introduzem o termo, Proust fala de forma precária como se apresentou em sua lembrança, durante muitos anos, a cidade de Combray, onde,

⁶⁸ BENJAMIN, Op. cit., p. 103-104.

⁶⁹ *Idem*.

⁷⁰ Henri Bergson (1859-1941) foi um filósofo francês. Nasceu em Paris, a 18 de outubro de 1859 e morreu na mesma cidade, em 4 de janeiro de 1941.

⁷¹ BENJAMIN, *Sobre alguns temas em Baudelaire*, p. 105.

⁷² PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Porto Alegre: Globo, 1948.

afinal, havia transcorrido uma parte de sua infância. Até aquela tarde, em que o sabor da *Madeleine* (espécie de bolo pequeno), o houvesse transportado de volta aos velhos tempos – sabor que se reportará, então, frequentemente --, Proust estaria limitado àquilo que lhe proporcionava uma memória sujeita aos apelos da atenção. Esta seria a *mémoire volontaire*, a memória voluntária; e as informações sobre o passado, por ela transmitidas, não guardam nenhum traço dele.⁷³

Para Benjamin, a lembrança, causada pelo mergulho da *madaleine* no chá, evidencia uma experiência de outra ordem. Proust relaciona tal lembrança à *memória involuntária*, uma memória que, por não estar tutelada pelo intelecto, está submersa no inconsciente (*Gedächtnis*) e só vem à consciência ao acaso. A noção, presente na obra proustiana, de *mémoire involuntaire* faz referência a uma dimensão da memória que quase se aproxima na noção de *inconsciente* da obra freudiana, pois se trata de uma lembrança que, por estar adormecida, só pode ser rememorada casualmente. Como fica claro na passagem onde Proust cita a *madeleine*, cujo sabor traz ao autor lembranças perdidas na memória, inatingíveis por qualquer esforço consciente de acessá-las, e que só nessas condições, muito específicas e contingentes, podem emergir à consciência.

A noção proustiana de *memória involuntária* remete, então, a uma modalidade de experiência diferente daquela que Benjamin trabalhou nos ensaios *O narrador e Experiência e pobreza*, uma experiência não mais vinculada à tradição acumulada e comunicável pelas narrativas tradicionais das sociedades mais arcaicas, mas a experiência singular, do próprio escritor:

Os oito volumes da obra de Proust nos dão ideia das medidas necessárias à restauração da figura do narrador para atualidade. Proust empreendeu a missão com extraordinária coerência, deparando-se, desde o início, com uma tarefa elementar: fazer a narração da sua própria infância (...). No contexto dessas reflexões forja o termo *mémoire involuntaire*. Esse conceito traz as marcas da situação em que foi criado e pertence ao inventário do indivíduo multifariamente isolado. Onde há experiência no sentido estrito do termo, entram em conjunção, na memória, certos conteúdos do passado individual com outros do passado coletivo.⁷⁴

⁷³ BENJAMIN, Op. cit., p. 106.

⁷⁴ BENJAMIN, *Sobre alguns temas em Baudelaire*, p.107.

Segundo Benjamin, em Proust, nosso passado encontra-se “em um material qualquer, fora do âmbito da inteligência e de seu campo de ação. Em qual objeto não sabemos. E é questão de sorte se nos depararmos com ele antes de morrermos ou se jamais o encontramos.”⁷⁵ Esse passado possui um estatuto diferente do passado histórico acumulado pela tradição, pois se refere, como dissemos antes, às experiências, no sentido de *Erfahrung*, da vida de Proust, às imagens acumuladas em sua memória inconsciente; não quaisquer experiências, como podemos notar, mas aquelas rememoradas pelo ato de mergulhar o pequeno bolo, a *madeleine*, no chá. Essa emergência casual das imagens do passado na memória – imagens que Benjamin chama de *aura*⁷⁶--constitui a rememoração (*Eingedenken*). É nessa modalidade de experiência que ele encontra a saída para superação da experiência produzida pelo *choque*. Superação possível pelo trabalho do crítico bárbaro, já citado em *Experiência e pobreza*, que, ciente da impossibilidade histórica de reeditar, repetir, nos mesmos modelos, uma relação com a arte anterior à modernidade, faz do esvaziamento estrutural a condição mesma da produção de uma outra experiência, menos insignificante que a vivência do choque.

A leitura da obra de Proust leva Benjamin a Freud, mais precisamente ao ensaio *Além do princípio do prazer*, de 1921. Benjamin parece fazer coincidir a noção de *memória involuntária*, de Proust, com o inconsciente freudiano. A partir da leitura desse texto de Freud, desenvolve melhor sua noção de choque.

Benjamin parte da afirmação de Freud de que “a *consciência surge em vez de um traço de memória*”⁷⁷, o que significa que, para Freud, tornar-se consciente e fazer parte da memória--que, neste caso, se refere ao inconsciente-- são incompatíveis no que ele chama de “sistema psíquico”:

A consciência não é o único caráter distintivo que atribuímos aos processos desse sistema. Com base em impressões derivadas de nossa experiência psicanalítica, supomos que todos os processos excitatórios que ocorrem nos *outros* sistemas deixam atrás de si traços permanentes, os quais formam os fundamentos da memória. Tais traços de memória, então, nada têm a ver com o fato de se tornarem conscientes; na verdade, com frequência são mais poderosos e permanentes quando o processo que os deixou atrás de si foi um processo que nunca penetrou na consciência. Achamos difícil acreditar, contudo, que traços permanentes de

⁷⁵ Proust, citado por Benjamin em *Sobre alguns temas em Baudelaire*, p.106.

⁷⁶ Cf. BENJAMIN, *Sobre Alguns temas em Baudelaire*, p.137.

⁷⁷ FREUD, *Além do princípio do prazer*, p.36. Na edição por nós usada do ensaio de Benjamin, a tradução é a seguinte: “o consciente surge no lugar de uma impressão mnemônica”. Adotamos a tradução da edição *standart* brasileira da obra de Freud. Cf. BENJAMIN, *Sobre alguns temas em Baudelaire*, p.108.

excitação como esses sejam também deixados no sistema *Pcpt.-Cs.*(...) Embora essa consideração de modo algum seja conclusiva, leva-nos não obstante a suspeitar de que tornar-se consciente e deixar atrás de si um traço de memória, são processos incompatíveis um com o outro dentro de um só e mesmo sistema.⁷⁸

Para Freud, o aparelho psíquico se serve do sistema que ele denomina *Pcpt.-Cs* ou, simplesmente, sistema percepção-consciência, contra estímulos externos na tentativa de evitar do trauma psíquico. O consciente desperto é, então, um lugar de amortecimento das excitações traumáticas e o trauma ocorre justamente quando essa proteção é vencida por algum estímulo que ultrapassa essa barreira protetora. Nas palavras de Freud: “Podemos, acredito, atrever-nos experimentalmente a considerar a neurose traumática comum como consequência de uma grande ruptura que foi causada no escudo protetor contra os estímulos.”⁷⁹ Ou seja, o trauma, elemento, para Freud, fundamental da neurose, se instaura a partir de uma certa ineficiência dos mecanismos protetores do aparelho psíquico diante de um estímulo que, por ele, não consegue ser aparado.

Benjamin reflete sobre a diferença entre choque e choque traumático, sendo este último, como dissemos antes, o que ultrapassa a barreira protetora da consciência, produzindo um traço permanente no aparelho psíquico. O choque seria o conjunto de estímulos excitatórios na consciência que não provoca uma modificação permanente no aparelho psíquico, a instalação de um trauma inconsciente. É essa segunda noção de choque que Benjamin toma emprestada do texto freudiano para a criação de uma teoria da recepção bastante original.

Como esclarece Katia Muricy:

Benjamin constrói a sua interpretação: sendo as impressões mnêmicas tanto mais fortes quanto menos conscientes, pode-se inferir que o funcionamento do aparelho psíquico se serve do sistema perceptivo consciente como de um protetor contra as excitações externas. Este dispositivo de defesa funcionaria como um bloqueio para o excesso de excitações: o estímulo que ultrapassasse transformar-se-ia em choque traumático. Assim, quanto maior a possibilidade de choques, mais alerta estará a consciência, o que significa também que armazenará uma menor quantidade de traços mnêmicos.⁸⁰

⁷⁸ FREUD, Op. cit., p. 35

⁷⁹ *Idem.*

⁸⁰ MURICY, Op.cit., p. 205.

A partir daí, Benjamin relaciona, de maneira nova, as noções de choque, vivência e experiência, considerando, a partir do texto freudiano, que

quanto maior é a participação do fator choque em cada uma das impressões, tanto mais constante deve ser a presença consciente no interesse em proteger contra estímulos; quanto maior for o êxito com que ele operar, tanto menos essas impressões serão incorporadas à experiência, e tanto mais corresponderão ao conceito de vivência.⁸¹

É nesse sentido que vê como singularidade característica de Baudelaire o fato de ter inserido a experiência do choque no centro do seu trabalho poético. Baudelaire percebe a superficialidade dos seus leitores, uma superficialidade própria do tempo histórico em que estavam inseridos, determinada pelas novas relações econômicas, políticas e sociais em vias de consolidação após o advento do capitalismo e as modificações nos modos de produção da vida material. A experiência, como conhecimento acumulado por uma tradição que tinha como traço fundamental a sua transmissibilidade inequívoca, perde sua operacionalidade em razão do estabelecimento de outras relações que vão se constituindo na medida em que as cidades engendram sua dinâmica perversa, orientadas pelo que Benjamin chama, em *O Narrador*, de “alto capitalismo”.

O choque, experiência generalizada na nova configuração urbana, torna-se norma e, fragilizando a *Erfahrung*, estabelece a vivência, *Erlebnis*, como modalidade de experiência generalizada, próprio do estilo de vida moderno. Baudelaire, como o poeta que incorporou à sua escrita poética a experiência do choque, encontra, nas massas urbanas, na “multidão amorfa de passantes”⁸² -- por fazer parte dela, como relata Benjamin -- o lugar onde o choque se torna norma. “A massa”, diz Benjamin, “era o véu agitado através do qual Baudelaire via Paris.”⁸³ Aliás, a experiência do choque, nos moldes como Benjamin a interpreta, permanece. A vida humana contemporânea, sobretudo nas grandes cidades, está impregnada de experiência que aprendemos a negligenciar; nossa consciência, com seus mecanismos de dispersão, impede que as atenções se concentrem, por exemplo, nos ruídos dos automóveis, de obras intermináveis, em imagens de propagandas de produtos diversos estampadas em ônibus, vitrines, etc.. Enfim, estímulos quase onipresentes na vida cotidiana contemporânea.

⁸¹ BENJAMIN, *Sobre alguns temas em Baudelaire*, p. 111.

⁸² *Idem*.

⁸³ *Ibidem*, p. 117

Nas palavras de Katia Muricy:

Os exemplos da realidade dos choques encontram-se na vida cotidiana das grandes cidades; o transeunte em meio às massas anônimas que enchem as ruas, sobressaltado, esbarrando aos troncos, agudamente atento à sinalização, aos movimentos de outros homens que o seu olhar não pode, no entanto, individualizar.⁸⁴

Ao analisar o comportamento do homem moderno diluído na massa, Benjamin cita um conto de Edgar Allan Poe, *O homem na multidão*.

Escreve Poe:

A maioria dos que passavam parecia gente satisfeita consigo mesma, e bem instalada na vida. Franziam o cenho e lançavam olhares para todos os lados. Se recebiam um encontrão de outros transeuntes, não se mostravam mais irritados; ajeitavam a roupa e seguiam apressados. Outros – e também esse grupo era numeroso – tinham movimentos desordenados, rostos rubicundos, e gesticulavam como se sentissem sozinhos exatamente por causa da incontável multidão ao seu redor. Se tivessem de parar no meio do caminho, repentinamente essas pessoas paravam de murmurar, mas sua gesticulação ficava mais veemente, e esperavam – um sorriso forçado – até que as pessoas em seus caminhos se desviassem. Se eram empurradas, cumprimentavam graves aqueles que as tinham empurrado e pareciam muito embaraçadas. Poder-se-ia pensar que se está falando de indivíduos empobrecidos ou semiembriagados. Na verdade, trata-se de “gente de boa posição, negociantes, bacharéis e especuladores da Bolsa.”⁸⁵

Para Benjamin, o texto de Poe, apesar de ser uma ficção, torna inteligíveis os choques a que a multidão estava submetida nesses novos aglomerados urbanos chamados cidades: “Seus transeuntes se comportam como se, adaptados à automatização”⁸⁶, só conseguissem se expressar de forma automática. Em outros termos, o comportamento da multidão é uma reação aos choques.⁸⁷

⁸⁴ MURICY, Op. cit., p. 206.

⁸⁵ Cf. POE, Edgar Allan. *Os melhores contos de Edgar Allan Poe*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado 3ª Ed. São Paulo: Globo, 1999.

⁸⁶ BENJAMIN, *Sobre alguns temas em Baudelaire*, p.107.

⁸⁷ Benjamin recorre muitas vezes, nos seus ensaios sobre Baudelaire, à imagem da multidão por enxergar nelas a presença do automatismo cotidiano -- que se vincula à experiência do choque -- que acomete o homem moderno.

A vida nas grandes cidades está cheia de exemplos dessa expropriação da experiência que Benjamin chama de choque. Além das massas amorfas das grandes cidades, Benjamin também julga esvaziada a experiência do operário em seu cotidiano fabril. Os operários, sobretudo os trabalhadores menos qualificados, com seus gestos acionados pelo trabalho automatizado, tornam-se, como os transeuntes na multidão, autômatos. Nesse automatismo, seu gesto não possui nenhuma relação com o gesto imediatamente anterior; seu gesto escandido, que não incorpora nenhum conteúdo do gesto precedente, em sua repetição rigorosa, remete a uma ocupação isenta de conteúdo. Para Benjamin, essa vivência do operário na indústria, sem conteúdos que possam ser incorporados à experiência, corresponde à do homem na multidão: “a vivência do choque, sentida pelo transeunte na multidão, corresponde à ‘vivência’ do operário com a máquina.”⁸⁸

Além das muitas descrições sobre a multidão e sobre o operário, Benjamin pensa também, a partir do poema *O jogo*, de Baudelaire, a prática do jogo de azar como reflexo desse esvaziamento da experiência. O jogador parte do princípio do ganho; na obsessão por ganhar, investe seu desejo no jogo. Mas esse desejo, Benjamin não considera verdadeiro, pois, na sua realização, esgota-se a possibilidade de um sentido para além dele. A lógica do jogo é remeter-se a si mesmo, em uma repetição tautológica, que não produz nada que o exceda. O desejo capaz de produzir experiência deve ser projetado, ter sua potência de realização adiada numa relação não pragmática com o tempo. No jogo, o recomeçar é sempre regulativo, como o do trabalhador da fábrica e, por isto, pode-se considerar o jogo como situação metafórica que representa o homem espoliado de sua experiência. O jogo é “o entorpecente com que os jogadores procuram embotar o consciente, que os tornou vulneráveis à marcha do ponteiro dos segundos”.⁸⁹

Após analisar o fenômeno da multidão, as condições do trabalhador da indústria e o jogo como fenômenos que incorporam, no seu âmago, a experiência do choque, Benjamin vai tratar a técnica fotográfica como outro sinal da crise da *aura*. Como já dissemos anteriormente, o inconsciente, pensado como *memória involuntária* é, segundo Benjamin, o lugar das imagens que, na modernidade, possuem *aura*. E se ele privilegia a *memória involuntária* como lugar que guarda tais imagens, sugere o daguerreotipo como produtor de um efeito radicalmente inverso. Tal dispositivo, o daguerreotipo que captura

⁸⁸*Idem*, p.126.

⁸⁹*Ibidem*, p. 130.

a imagem e serve à *memória voluntária*, está ligado à experiência do choque. Segundo Benjamin, tais

dispositivos [os daguerreotipos] com que as câmeras e as aparelhagens análogas posteriores foram equipadas, ampliaram o alcance da *mémoire volontaire*; por meio dessa aparelhagem, eles possibilitam fixar um acontecimento a qualquer momento, em som e imagem, e se transformam assim em uma importante conquista para a sociedade, na qual o exercício se atrofia.⁹⁰

A daguerreotipia, que passa a possibilitar a produção excessiva das imagens, atrofia a *memória involuntária*, pois retira dela o privilégio do armazenamento das imagens que guardam algum sentido para o indivíduo moderno: “A constante disponibilidade da lembrança voluntária, discursiva, favorecida pelas técnicas de reprodução, reduz o âmbito da imaginação.”⁹¹ Mais adiante, Benjamin continua:

A crise que assim se delineia na reprodução artística pode ser vista como integrante de uma crise na própria percepção(...). Se considerarmos que as imagens emergentes da *mémoire involontaire* se distinguem pela aura que possuem, então a fotografia tem um papel decisivo no fenômeno do “declínio da aura.”⁹²

A modalidade de experiência nomeada de *vivência* é, portanto, fundamental para compreensão da modernidade. Nas análises benjaminianas da multidão, do trabalhador da fábrica e do jogador, a partir da obra de Baudelaire, é a experiência como vivência do choque que está em questão. Tal noção, como vimos, se refere a um tipo de fruição estética que o filósofo, baseado na obra de Freud, *Além do princípio do prazer*, e nas noções de *memória voluntária* e *memória involuntária* desenvolvidas por Proust em seu livro *Em busca do tempo perdido*, chama de *Chockerlebnis* no ensaio sobre Baudelaire. Assim, o conceito de *Chockerlebnis*, que é central na original teoria da percepção presente nesse ensaio sobre Baudelaire, será fundamental para o desenvolvimento de nossa questão.

No próximo capítulo, realizaremos o percurso feito por Agamben em seu primeiro livro, *O homem sem conteúdo*, de 1970, para entender como a experiência do choque pode ser contextualizada na análise do regime estético da obra de arte. A partir daí, tentaremos

⁹⁰*Ibidem*, p. 137.

⁹¹*Ibidem*, p.138.

⁹²*Ibidem*, p.139.

compreender como o deslocamento do estatuto poético para o estatuto estético das obras de arte pode ser articulado com as reflexões benjaminianas sobre a modernidade e como esses dois eixos teóricos se ancoram nas mudanças produzidas a partir do estabelecimento do capitalismo como modo de produção universal.

CAPÍTULO II – A OBRA DE ARTE: DO ESTATUTO PRO-DUTIVO⁹³ AO ESTATUTO ESTÉTICO NA MODERNIDADE

Frente a um espectador que, quanto mais refina o seu gosto, tanto mais se torna para ele semelhante a um espectro evanescente, o artista se move em uma esfera sempre mais livre e rarefeita, e começa a migração que, do tecido vivo da sociedade, o empurrará para a hiperbórea terra de ninguém da esteticidade, em cujo deserto buscará em vão o seu alimento e onde acabará por se assemelhar ao Catoblepas da *Tentação de S, Antônio*, que devora, sem se dar conta disso, as suas próprias extremidades.⁹⁴

2.1. A mudança de estatuto da obra de arte

No prefácio à introdução do primeiro livro de Agamben, “O homem sem conteúdo”, Gilson Ianini comenta: “Um dos eixos fundamentais do livro é a crítica do paradigma estético, ou melhor, a ‘crítica’ do regime estético da obra de arte, ou, se quisermos ser mais precisos, uma analítica da época estética da obra de arte”.⁹⁵

Em seu livro de estreia, Agamben parece partir de um método⁹⁶ que pode ser considerado uma crítica do regime estético, ou ainda, um método arqueológico, buscando, depois de uma análise do lugar da obra de arte que cobre um arco histórico que vai da Antiguidade até a Renascença, pensar o lugar da obra de arte na modernidade e, portanto, a partir do aparecimento da estética, como um lugar esvaziado. Esvaziamento que

⁹³ Como veremos mais detalhadamente, Agamben parece partir, implicitamente, dos textos fundamentais sobre arte de Martin Heidegger. Implicitamente, porque tais textos não são citados ao longo do livro, mas servem de acessório para introduzir o conceito de *poiesis* como pro-dução e sua relação com a ideia de verdade (*a-letéia*) como desvelamento do ser. Agamben usa os termos pro-dução e pro-duto para referir-se à *poiesis* como desvelamento de uma presença e produto ou produção quando quer fazer referência à *práxis* ou às obras de arte que, a partir da modernidade, como crescente desenvolvimento da técnica, entram na presença em outra relação com as formas tradicionais e criam as condições de reprodutibilidade dos produtos sem precedentes na história humana, dando a eles outro estatuto.

⁹⁴ AGAMBEN, *O homem sem conteúdo*, p. 41.

⁹⁵ IANINI, Gilson. Prefácio. In: AGAMBEN, Op. cit., p. 9.

⁹⁶ Em Agamben, uma análise – que não está explicitada como método -- que consiste em buscar as relações da gênese e consolidação de um modo de concepção de obra de arte, seu desenvolvimento e sua crise com as mudanças ocorridas nos modos de produção, a partir da análise filológica dos termos concernentes às reflexões sobre a estética. Por exemplo, as análises filológicas dos termos “obra”, “arte”, “técnica”, etc.

evidencia que a vivacidade e a presença radical do fazer artístico como aquele que ultrapassava, na Antiguidade, os limites da simples fruição estética, tornaram-se para nós estranhas a ponto de fazer da obra de arte uma questão. Tal questão, expressa na pergunta “O que é arte?” e em suas variações -- se uma obra é ou não obra de arte, por exemplo -- só pode ser respondida, segundo Agamben, se fizermos um exercício de compreensão sobre o que foi, no passado, a obra de arte. Mais ainda: se, para o filósofo italiano, os problemas filosóficos devem ser colocados como perguntas sobre o significado das palavras⁹⁷, o problema fundamental sugere -- o que não é uma simplificação -- a questão: o que significa a palavra a arte? Arte é a tradução latina para a palavra grega *techné*. *Téchne*⁹⁸, ou simplesmente *techné*, significava para os gregos fazer aparecer, *ποίησις*, *poíesis*, pro-dução na presença, o que faz com que algo passe do não ser para o ser, ou seja, é algo ligado à noção de desvelamento, *a-léteia*. *Poíesis* não denomina, como mostra Agamben, um saber específico entre outros saberes ou, em suas palavras, “uma arte entre outras”, mas o “nome do fazer mesmo do homem, daquele operar produtivo do qual o *fazer* artístico é apenas um exemplo eminente e que parece hoje estender, em uma dimensão planetária, sua potência no fazer da técnica e da produção industrial.”⁹⁹

Em uma passagem do diálogo platônico *O banquete*, Sócrates, reproduzindo a fala de Diotima, afirma: “sabes que ‘poesia’ é algo de múltiplo; pois toda causa de qualquer coisa passar do não-ser ao ser é ‘poesia’, de modo que todas as confecções de todas as artes são ‘poesias’, e todos os seus artesãos são poetas”.¹⁰⁰ Todos os que possuem a *techné* são *τεχνίτης*, isto é, técnicos, artesãos responsáveis por uma transição, na matéria, de uma condição à outra. O gênero da *poíesis* abrangeria, então, tanto o trabalho do artesão, que produz um vaso a partir do barro, quanto o trabalho do médico ou do arqueiro; também o trabalho do tragediógrafo, do adivinhador ou do escultor de uma estátua de Apolo ou de Laocoonte, pois todos trazem algo do não-ser ao ser.

Assim também ocorre com a *φύσις*, *phýsis*, que traduzimos por Natureza. Mas a diferença entre aquilo que vem à presença segundo o estatuto da *phýsis* e o que vem à presença sob a ação humana está nas causas: aquilo que vem à presença na natureza tem em si mesmo seu próprio princípio, sua própria *arché*, e neste sentido, prescinde de uma

⁹⁷ Cf. Conferência de Giorgio Agamben proferida em 6 de agosto de 2008, em Scicli, Sicília; traduzida por Vinicius Nicastro Honesko. Disponível em: <<http://flanagens.blogspot.com.br/2012/11/arqueologia-daobra-de-arte.html>>

⁹⁸ *Téchne* (“arte”/“técnica”), *phýsis* (“natureza”) e *poíesis* (“poesia”/ pro-dução) são conceitos que se relacionam mutuamente.

⁹⁹ AGAMBEN, Giorgio. Op. cit., p. 103.

¹⁰⁰ PLATÃO. *Banquete*, 205 b.

techné, pois apesar de ser *poíesis*, por vir a ser segundo suas próprias causas, independe da ação¹⁰¹ do homem, da mediação de um *τεχνίτη*, para vir à presença.

Tal distinção aparece no segundo livro da *Física* de Aristóteles¹⁰². Para Aristóteles, ambos os modos de entrar na presença remetem à *poíesis*, ou seja, são seus gêneros; porém, aquilo que vem à presença segundo a natureza, *φύσει*, tem, como dissemos antes, a sua própria *arché*. Assim, o que podemos nomear de segundo gênero da *poiésis*, daquilo cujo modo de entrada na presença depende da ação humana, da *techné*, tem um caráter de instalação em uma forma, *μορφή*. Passar, então, do não-ser ao ser pela ação do artesão ou do *technités* é assumir uma forma “porque é precisamente na forma e a partir de uma forma que o que é produzido entra na presença”.¹⁰³

A tese de Agamben é que a partir da primeira revolução industrial o modo de entrada das coisas na presença se modifica: a produção técnica dos produtos que antes entravam na presença exclusivamente pela atividade direta do artesão muda radicalmente com o surgimento dos processos máquino-faturados. O capitalismo, que começa a se consolidar como modo de produção hegemônico a partir do século XVI, introduz uma quebra nos regimes de produção manufaturados, inaugurando uma nova relação com o trabalho, que transforma estruturalmente a forma de ingresso das coisas na presença: de um lado, as coisas que entram na presença segundo o estatuto da técnica industrial e do outro, as coisas que entram na presença a partir do estatuto da estética.

Aquilo que entra na presença segundo o estatuto da técnica tem uma relação não coincidente com sua forma, com seu *eídos*¹⁰⁴, pois o produto que vem à presença com a técnica moderna é infinitamente reproduzível. A reproduzibilidade técnica das obras de arte remove um dos traços essenciais de uma obra: sua autenticidade ou originalidade, a relação com sua origem, com sua forma. O contrário acontece com as coisas que entram na presença segundo o estatuto da estética: seu traço essencial é a coincidência necessária com sua forma, o que significa dizer que sua originalidade está preservada. Dito de outro modo:

¹⁰¹ Aqui, ação diz respeito a um fazer bastante específico, ligado à *poíesis*, que pode ser entendida também como uma atividade transitiva do homem sobre as coisas, diferente das *práxis*, que pode ser considerada como ação oposta à atividade fabricadora, ou seja, à *poíesis*. Um exemplo das *práxis* seria comer, falar, etc. Cf. GOBRY, Yvan. *Vocabulário grego de filosofia*. Trad. Ivone C Bedette. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

¹⁰² ARISTÓTELES. *Física*, 192b.

¹⁰³ AGAMBEN, Giorgio. Op. cit., p. 105.

¹⁰⁴ A palavra grega *eídos* possui um sentido bastante vasto; no entanto, em Aristóteles, aparece frequentemente como sinônimo de forma, *morphé*. Cf. GOBRY, Yvan. Op. cit., p.49.

significa que a obra de arte – que na medida em que tem o caráter de poíesis, é pro-duzida na presença em uma forma e a partir de uma forma – mantém com seu princípio formal uma relação de proximidade tal que exclui a possibilidade de que seu ingresso na presença seja de algum modo reproduzível, quase como se a forma se pro-duzisse a partir de si mesma na presença, no ato não passível de ser repetido da criação estética.¹⁰⁵

Essas duas novidades inauguram uma nova relação com o fazer artístico e produzem o aparecimento de uma nova disciplina que nos habituamos a chamar de Estética, sem muitas vezes nos darmos conta de que ela é contemporânea desses novos modos de produção que aparecem a partir do período que nomeamos modernidade. E não é difícil perceber que o que se instaura, a partir dessa nova configuração dos modos de produção da vida material, é uma ruptura tão radical com um passado que aquilo que para os antigos era tão habitual e natural como a arte, torna-se uma questão premente a ponto de muitos considerarem que, com a modernidade, a atividade artística do homem – pelo menos nos moldes do passado – tem seu fim.

Nas palavras de Agamben:

A existência de um duplice estatuto da atividade poética do homem nos parece doravante tão natural que esquecemos que o ingresso da obra de arte na dimensão estética é um evento relativamente recente e que, no seu tempo, ele introduz uma dilaceração radical na vida espiritual do artista, depois da qual a pro-dução cultural da humanidade mudou seu aspecto de modo substancial.¹⁰⁶

A ideia implícita nessa questão sobre o duplice estatuto do fazer do homem é a da “morte da arte”¹⁰⁷ ou “fim da arte”, que tem a sua primeira formulação teórica realizada

¹⁰⁵ AGAMBEN, “O homem sem conteúdo”, p. 106.

¹⁰⁶ *Idem*.

¹⁰⁷ A noção de “morte da arte”, na obra de Hegel, diz respeito não à impossibilidade de realizar uma obra artística, mas à importante redução da dimensão artística na cultura a partir da modernidade. Segundo Marco Aurélio Werle, “A questão do fim da arte surge em Hegel basicamente como decorrência de uma questão categorial ligada ao conceito de arte, ao limite da intuição [*Auschauung*], lembrando que o absoluto ou o divino se exprime, segundo a articulação do início da primeira parte dos *Cursos de estética*, pela arte, pela religião e pela filosofia. Arte, religião e filosofia manifestam, cada uma à sua maneira, a totalidade ou o absoluto, ou seja, aquela esfera da vida humana que ultrapassa os interesses subjetivos e objetivos. São dimensões totalizantes que permitem ao homem encontrar uma satisfação última e elevar-se acima das restrições impostas pela vida prática e teórica. Na arte essa elevação ocorre pelo *médium* da sensibilidade ou da intuição. Todas as formas artísticas são obrigadas a recorrer a um suporte sensível, seja ele imagético (arquitetura, escultura e pintura), sonoro (música) ou representativo-linguístico (poesia). Já a religião opera exclusivamente no domínio da representação, pois a fé se realiza na esfera da interioridade e na intimidade do culto religioso. E, por último, surge a filosofia, como pensamento puro, que possui tanto um elemento de exterioridade quanto de interioridade. A filosofia pertence a um tempo ou época (em si), mas traduz essa época em categorias lógicas (para si), sendo, portanto, a síntese da religião e da arte, da interioridade e da exterioridade” cf. Cf. WERLE, Op. cit., p. 29-30.

por Hegel em seus *Cursos de Estética*, ministrados em 1820, na Universidade de Berlim. O que Hegel considera “a morte da arte” ganha, em Agamben, outra formulação: significa a incapacidade da pro-dução, a perda da unidade entre artista, espectador, obra e mundo; ou o desaparecimento do que considera o estatuto original da arte, no qual, em suas palavras, “o ‘fazer’ do homem e o mundo encontravam ambos a sua realidade na imagem do divino, e a habitação do homem sobre a terra ganhava a cada vez a sua medida diametral.”¹⁰⁸

Em uma passagem presente na introdução da obra *Vorlesungen über die Ästhetik*¹⁰⁹, Hegel descreve o que chama de “morte da arte”:

A tudo isto podemos acrescentar as razões que nossa época nos traz para justificar a aplicação à arte do ponto de vista do pensamento. Tais razões provêm das relações estabelecidas entre a arte e nós, do nível e da forma da nossa cultura, já que para nós a arte não possui o alto destino que outrora teve. Já que, para nós apenas objeto de representação, a arte não possui aquela imediatidade, aquela plenitude vital, aquela realidade que teve entre os gregos na época do seu florescimento.

É justamente essa perda da imediatidade – que Hegel considera a “morte da Arte”- do caráter de verdade e continuidade que se revela quando a obra de arte se torna o puro objeto para os pensadores da modernidade, inaugurando sua entrada na dimensão estética a partir da *aísthesis* (sensibilidade) do espectador e ensejando o aparecimento, em meados do século XVII, do “homem de gosto”.

Citemos Agamben:

Em torno da metade do século XVII aparece na sociedade europeia a figura do *homem de gosto*, isto é, do homem que é dotado de uma particular faculdade, quase de um *sexto sentido* - como se começou a dizer então – que lhe permite colher o *point de perfection* que é característico de toda a obra de arte.¹¹⁰

2.2. Modernidade e a perda de comunicabilidade da obra de arte

¹⁰⁸ AGAMBEN, “O homem sem conteúdo”, p.99.

¹⁰⁹*Idem.*

¹¹⁰*Ibidem.*, p.37.

No século imediatamente anterior, século XVI, pensar em uma figura que fosse capaz de avaliar se uma obra possuía ou não o estatuto de arte era, segundo Agamben, inconcebível: “A sensibilidade daquele tempo não fazia grande diferença entre as obras de arte sacra e os bonecos mecânicos”.¹¹¹ E os mesmos artistas que produziram as obras que hoje nós admiramos dedicavam-se à produção de peças de todo gênero. Como explica o historiador Huizinga, em uma breve passagem de seu livro “O declínio da idade média”:

Entre os homens daquela época artística o gosto estava ainda misturado com a paixão do que é raro ou brilhante. Na sua simplicidade eles podiam tomar o bizarro como belo. Os objetos de pura arte e os artigos de luxo eram igualmente apreciados. Muito depois da Idade Média ainda as colecções dos príncipes continham obras de arte indiscriminadamente misturadas com bugigangas feitas de conchas e cabelo, estátuas de cera de anões célebres e coisas do gênero. No castelo de Hesdin encontravam-se em abundância, lado a lado, tesouras de arte e *engins d'esba-tement* (inventos para divertir), como era usual nos lugares de diversão dos príncipes. Caxton viu lá um quarto ornamentado com pinturas representando a história de Jasão, o herói do Velo de Ouro. O artista é desconhecido, mas tratava-se provavelmente de um mestre. Para realçar o efeito havia uma *machinerie* que podia imitar os relâmpagos, os trovões, a neve e a chuva, e as artes mágicas de Medeia.¹¹²

A entrada, no mundo da arte, da figura do “homem de gosto” é mais um traço que revela a perda de imediatidade que a obra de arte possuía em outros momentos da história. A ideia, que passa a se difundir na Europa seiscentista, de que havia um gosto mais adequado e outro menos adequado já presume, também, uma obra, mais ou menos adequada, pois o homem dotado das faculdades de julgar se uma obra é ou não obra de arte só o faz segundo os critérios necessários que se estabelecem para produção da obra. Esse é o momento no qual a obra de arte perde a sua importância comunitária, deixa de ser o meio pelo qual se transmitiam seus conteúdos, ligados à moral e ao sagrado. Artesão e espectador já não se relacionam mais contiguamente. Em questão está o próprio estatuto da obra de arte.

Hölderlin, em seu livro *Observações sobre o Édipo*, afirma:

A fim de assegurar aos poetas, também entre nós, uma existência de cidadão, seria bom elevar a poesia, também entre nós, levando em conta a diferença das épocas e das condições, à altura da

¹¹¹*Idem*, p.38.

¹¹²Huizinga p.191.

mêchanê dos antigos. Comparadas às gregas, também falta confiabilidade a outras obras de arte; ou pelo menos elas foram avaliadas até hoje mais pelas impressões que provocam do que pelo cálculo das suas leis e outros procedimentos graças aos quais o belo é produzido. O que faz falta à poesia moderna é especialmente escola e ofício: que o seu modo de proceder possa ser calculado e ensinado e, uma vez aprendido, ser repetido sempre com confiança na sua execução. Entre os homens, a respeito de qualquer coisa, temos de observar sobretudo que ela é algo, isto é, que é reconhecível por meio (*moyen*) de sua manifestação, que a maneira como ela é condicionada pode ser determinada e ensinada. Por isso, e por motivos mais elevados, a poesia carece particularmente de princípios e limites seguros e característicos. Inclui-se aí justamente o cálculo das leis.

A passagem acima é importante porque, com ela, temos a noção de que mesmo Hölderlin não havia se dado conta dessa modificação radical do estatuto da arte atribuindo à já germinada crise no fazer artístico uma causa exclusivamente técnica. Para o poeta, o problema no âmbito da arte podia ser resolvido com uma transmissão mais rigorosa dos métodos de produção das composições. Hölderlin parece não ter se dado conta, como Hegel, de que o problema da arte passa pela problemática da técnica, mas não se exaure nela.

A questão sobre o “fim da arte”, introduzida por Hegel em suas *Lições de estética* e abordada por Agamben em *O homem sem conteúdo*, teria uma dupla dimensão. Uma diz respeito à técnica, ao modo de vir-a-ser da obra, à sua instauração em uma forma, em um *eidos* e, portanto, à sua dimensão material; a outra diz respeito ao aspecto espiritual daquilo que se pro-duz. Essa segunda dimensão seria, digamos, uma dimensão mais crítica, pois o modo de se produzir uma obra, o trabalho do artesão na matéria é mais facilmente transmissível e reproduzível, diferente da relação com a obra como mediadora do espírito, como elo geracional, produtora de vínculo com a tradição. Essa dimensão espiritual da obra, pelo menos a partir da modernidade, não é reconstituível. E, neste sentido, ela nos é interditada pelo próprio movimento da história.

Pensemos, por exemplo, na imagem seguinte:



A escultura representada pela imagem acima, refere-se ao castigo sofrido pelo sacerdote troiano Laocoonte e seus filhos, atacados por duas grandes serpentes no altar, provavelmente como consequência da advertência à cidade a respeito da introdução do cavalo de madeira em Tróia. A estátua foi encontrada em Roma em 1506 e é considerada uma das grandes obras da Antiguidade. Nela, notamos a presença de todas as qualidades que definem a obra de arte antiga a partir do olhar moderno. Primeiro, o trabalho do escultor que, do mármore bruto, pro-duz, ou seja, leva a matéria da condição de não-ser ao ser, que se realiza na escultura acabada, através de uma *techné*. Segundo o conteúdo moral veiculado pela obra é a inexorável justiça divina que cai sobre o sacerdote de Apolo e seus filhos em consequência de sua desobediência ao deus. Esse segundo aspecto, o aspecto moral da obra, coincidia com sua dimensão material, isto é, a escultura grega estava a serviço da transmissão de um valor que deveria ser o de todos. Ela, a escultura, na sua materialidade, servia como um *médiu*m, um meio concreto, objetivo de efetivação do laço social comunitário. Dito de outra maneira, a obra, nesse caso a escultura, era a síntese material de um traço espiritual de uma determinada cultura. Isso se perde com a modernidade, mesmo que, como pretendia Hölderlin, nossas escolas transmitissem a técnica. A técnica, nela mesma, não realiza mais o que outrora realizava.

Se a potência do comunicar coletivamente da obra de arte se perde com o moderno juízo estético entrando em cena, o artista fica entregue à sua própria subjetividade “sem conteúdo”, desvinculado da tradição cultural, e ao juízo do “homem de gosto”, personagem dotado das faculdades de julgar a obra como arte ou não arte. A verdade da obra de arte passa a ser o princípio criativo-formal onde o artista deve precipitar sua subjetividade segundo paradigmas de produção pré-determinados. Para Agamben:

À medida que a ideia de gosto se torna mais precisa e, com ela, o particular gênero da reação psíquica que levará ao nascimento daquele mistério da sensibilidade moderna que é o juízo estético, começa-se, de fato, a olhar a obra de arte (ao menos até que não esteja terminada), como um assunto de competência exclusiva do artista cuja fantasia criativa não tolera nem limites nem imposições, ao passo que ao não artista resta *espectare*, isto é, transformar-se em um *partner* sempre menos necessário e sempre mais passivo, ao qual a obra de arte se limita a fornecer a ocasião para o exercício do bom gosto.¹¹³

Mais adiante, no capítulo cinco, *Les jugements sur la poésie ont plus de valeur que la poésie*, Agamben escreve:

A verdade suprema da obra de arte é, agora, o puro princípio criativo-formal que explica, nela, a sua potência, independentemente de todo conteúdo; o que significa que, para o espectador, aquilo que, na obra de arte, é essencial é exatamente aquilo que para ele é, na realidade, estranho e privado de essência, ao passo que aquilo que ele encontra de si mesmo na obra, isto é, o conteúdo que ele pode enxergar nela, não lhe aparece mais como uma verdade que encontra na obra mesma a sua expressão necessária, mas é algo de que ele já está plenamente consciente por sua própria conta, como sujeito pensante, e que ele pode, portanto, crer, legitimamente, ser capaz, ele mesmo, de expressar. Assim, a condição de Rafael sem mãos é hoje, em certo sentido, a condição espiritual normal de um espectador que de fato se importa com a obra de arte, e a experiência da arte não pode ser doravante a experiência de uma dilaceração absoluta.¹¹⁴

A entrada da arte no âmbito da estética é, como dissemos antes, coetânea de uma série de transformações ocorridas no período chamado de modernidade e uma dessas mudanças é o comprometimento da manifestação essencial da produção artística como advento da verdade (*a-léteia*). Isso significa que as mudanças na recepção ou a concepção do que vem a ser ou não arte, as mudanças de estatuto da arte na modernidade estão inseridas em um contexto mais complexo e que diz respeito, também, às mudanças nos modos de produção. Ou ainda, que todos os acontecimentos que culminaram na consolidação do capitalismo como modo de produção hegemônico a partir da modernidade participaram, como forças, da mudança do estatuto do modo de fazer do

¹¹³*Ibidem*, p. 39-40.

¹¹⁴ AGAMBEN, “O homem sem conteúdo”, p.85.

homem. Nas palavras de Marco Aurélio Werle: “A ‘ação humana’, com suas instituições, na medida em que perfaz uma determinada *techné*, teve de ser repensada naquele momento, desde suas bases, o que acarretou uma reflexão radical sobre os pilares da *poíesis* artística”.¹¹⁵

Diante dessa crise que, para Agamben, se torna fundamentalmente uma crise da *poíesis*, pro-dução, o que está em jogo é menos o realizar do simples fazer artístico e mais a edificação do mundo para a habitação do homem na terra. O homem passa a ter sobre a terra um estatuto produtivo, prático e não mais pro-dutivo, poiético. É o momento em que a coincidência entre *poíesis* e *práxis* se realiza originando, no ocidente, um ofuscamento da distinção tradicional do fazer pro-dutivo, que começa a se confundir com aquele ligado eminentemente às condições modernas do trabalho. Na medida em que a *práxis*, e não mais a *poíesis*, impõe-se como modo hegemônico de produzir a vida material, mais os homens, submetidos forçosamente a aderir às novas relações de trabalho que vão se estabelecendo ao longo do processo de universalização do modo de produção capitalista, têm suas vidas precarizadas. Quanto mais o capitalismo, na sua sede desenfreada pela produção e acúmulo, captura os corpos, modifica a paisagem urbana – criando grandes centros ou pólos de produção industriais --, mais se intensifica o ofuscamento da *poíesis*.

Na Grécia, por exemplo, o trabalho relacionado à manutenção da vida orgânica, do corpo -- produção de alimentos, por exemplo --, era realizado por escravos. Talvez por isso os gregos não tivessem problematizado essa condição do fazer prático. Assim, o trabalho, que na Antiguidade era ligado à ideia de *práxis* e ocupava o posto mais baixo na hierarquia da vida humana, passa a ter, na modernidade, com o surgimento do capitalismo industrial, uma posição central. Segundo Agamben, esse deslocamento começa com Locke, continua com Adam Smith e é elevado ao estatuto de tarefa definidora da existência humana por Marx, que, como veremos adiante, entende os processos de produção da vida material como expressão da humanidade mesma do homem.

O estatuto do homem sobre a terra é, então, hoje, determinado pelo seu agir produtivo e a oposição fundamental não é mais, para Agamben, aquela entre *poíesis* e *práxis*, mas entre teoria e *práxis*. Teoria como produção intelectual ou estética ou produção da superestrutura e *práxis* que, como dissemos antes, é parte do agir produtivo para o atendimento das necessidades vitais e se reflete, por razões óbvias, na relação do

¹¹⁵ WERLE, Marco Aurélio, “A questão do fim da arte em Hegel”. São Paulo: Hedra, 2011, p.11.

homem moderno com o trabalho. Após a Revolução industrial, que instaura uma modificação radical nos processos de produção que de artesanais passam a ser manufaturados, estabelece-se uma nova divisão social do trabalho que modifica o estatuto da habitação do homem sobre a terra de modo radical.

Segundo Agamben:

A dilaceração da atividade produtiva do homem, a “degradante divisão do trabalho manual e trabalho intelectual” não é aqui superada, mas é antes levada a seu extremo: e, todavia, é também a partir dessa autossupressão do estatuto privilegiado do “trabalho” artístico, o qual reúne, agora, na sua inconciliável oposição, as duas metades da produção humana, que será um dia possível sair do pântano da estética e da técnica para restituir a sua dimensão original ao estatuto poético do homem sobre a terra.¹¹⁶

A obra de arte não está mais vinculada à produção da verdade (α -λήθεια), mas a uma manifestação do Nada que parece irremediável. Ilimitada e privada de conteúdo, é impossibilitada de fundar novas certezas e se torna pura potência de negação. É na experiência da arte que o homem percebe seu próprio desamparo:

No puro sustentar-se a si mesmo do princípio criativo-formal, a esfera do divino se ofusca e se retrai: é na experiência da arte que o homem toma consciência, do modo mais radical, do evento no qual Hegel via o traço essencial da consciência infeliz e que Nietzsche colocou nos lábios do seu insano: “Deus está morto”.¹¹⁷

Apontando para aquilo que Hegel já tinha explicitado nas *Lições de estética*, Agamben parece ter orientado sua reflexão em um sentido muito particular: a crise da arte, essa que reflete a modificação do estatuto do fazer humano no mundo, pode ser traduzida, também, como uma crise da transmissão de um certo tipo de experiência.

Se voltarmos agora a Benjamin, verificamos que seu ensaio escrito em torno de 1935 e 1936, *A obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica*, propõe um novo elemento que pode auxiliar a entender as modificações ocorridas no mundo da arte na modernidade. Benjamin chama atenção para um fenômeno semelhante, em alguma medida, ao que Hegel chama de “fim da arte”. A partir do termo “aura” ou do sintagma

¹¹⁶ AGAMBEN, “O homem sem conteúdo”, p.113.

¹¹⁷*Ibidem.*, p. 99.

“perda de aura”, pensa como, no mundo da reprodutibilidade técnica, a originalidade e a autenticidade – qualidades essenciais à obra de arte -- perdem sentido.

A aura, “o aqui e agora da obra de arte” -- uma das definições de Benjamin -- seria, então, a qualidade de pertencimento da obra à história de seu tempo: “nessa existência única, porém, e em nada mais, realiza-se a história à qual foi submetida no decorrer do seu existir.”¹¹⁸ No entanto, trata-se não de uma existência qualquer da obra de arte, mas de uma presença da obra que carrega o que Benjamin chama de *Vorstellung* em oposição a *Darstellung*. A primeira significa representação intelectual e a segunda, apresentação, encenação. A existência da obra de arte se fundamenta em uma relação histórica com o presente que a localiza em uma posição de necessário vínculo com determinada tradição e isso a mantém autêntica. A autenticidade de uma obra é, então, “tudo aquilo que nela é transmissível desde sua origem, de sua duração material até seu testemunho histórico”¹¹⁹, considerando que esteja inserida em um contexto necessariamente cultural e que opere como *medium* de estabelecimento de relação com o que determinada cultura considera como sagrado. O que significa dizer que o papel da obra de arte que Benjamin chama de autêntica, que carrega em si sua aura, é de realizar laço social, vincular as pessoas de uma determinada época ou cultura às normas, morais ou religiosas; fazê-las, através da experiência -- nesse caso *Erfahrung* -- mediada pela obra, ter acesso às suas tradições.

A tese de Benjamin é que a reprodução em série de objetos contribui diretamente para a destruição do caráter único da obra de arte, ao mesmo tempo em que permite a sua massificação, ampliando enormemente o universo de receptores dos bens culturais. Assim, as tecnologias modernas de reprodução artística seriam incapazes de preservar o valor de culto. Mais do que isto, elas emancipam a obra de arte desse valor ritualístico.

Emancipação, ou perda do valor de culto da obra de arte, e sua reprodutibilidade técnica coincidem, em alguma medida, com o eclipse moderno do estatuto *poiético* das obras de arte. A emancipação da obra de arte e com ela a emancipação também do artista e do espectador, que perdem a contiguidade mediada pela obra, só foram possíveis pelas mudanças dos meios de produção que levaram o homem moderno a uma radical atualização da sua forma de vida e, portanto, a uma modificação igualmente radical dos seus fundamentos culturais.

¹¹⁸ BENJAMIN, Walter. Op. Cit. p.181.

¹¹⁹ *Idem*, p.182.

Causa estranheza supor que as obras que compõem o estatuário grego não signifiquem para nós o que significava para os antigos. Elas eram, de fato, representações das divindades ou dos mitos e, por estarem investidas do que Benjamin chamou de aura, operavam naquela cultura de uma maneira que, para nós, é impossível experimentar. Se, para nós, Laocoonte é um valioso achado com importância inestimável a ponto de nos fazer lembrar a excelência do padrão da arte Clássica, para os gregos ou para os cristãos medievais, não se tratava disso. Só porque a arte perdeu sua aura, ou seja, só porque passamos de um regime ao outro, é que, para nós, a arte, a partir da modernidade, se tornou algo tão estranho.

Quando o capitalismo se estabelece como modo de produção hegemônico, comprometendo os modos de produção da vida material, inaugurando novas formas de organização social e levando os trabalhadores das oficinas de trabalho manual para as fábricas -- novos redutos da produção industrial em larga escala --, todo saber, religioso ou técnico, torna-se descartável por não atender mais às exigências de uma produção que, cada vez mais crescente, marginaliza modos de vida mais agrários e mina --, na medida em que a técnica, com o auxílio da ciência moderna se desenvolve -- as maneiras mais arcaicas de produção dos artigos indispensáveis à vida.

O ingresso da arte na dimensão da estética só é possível, como dissemos anteriormente, na medida que ela deixa a dimensão da *poíesis*, da pro-dução, e entra da dimensão da *práxis*. Segundo Agamben¹²⁰, etimologicamente a palavra *práxis* vem do grego *πείρω*, significando “eu atravesso”, ligada também a *πέρα*, ir além, a *πέρος*, “passagem, porta” e ainda a *πέρας*, *péras*, “fim, limite, fronteira”. E esse término, esse fim é, também segundo Agamben, um fim que se dá no plano do agir. *Práxis* é a palavra que os gregos usavam para definir um modo de agir que remete a um fim que se esgota em si mesmo a partir de um desejo, apetite, vontade, volição; já a *poíesis* tem seu limite, seu *πέρας*, fora de si; portanto, para os gregos, havia uma distinção clara entre os termos *poíesis* e *práxis*. Como assinala Agamben: “que o homem seja capaz de *práxis* significa que o homem quer a sua ação e, querendo-a, atravessa-a até o limite; *práxis* é o ir através até o limite da ação, movido pela vontade, ação desejada”.¹²¹ Ou seja, se a *poíesis* é uma ação que instaura, em uma forma, a verdade dessa obra, realizada pelo ato poético, a *práxis* se encerra no seu ato mesmo de se realizar. *Práxis*, então, se aproxima muito mais do ato do trabalhador fabril, que na sua ação repetida, nada revela para si e para o outro.

¹²⁰ AGAMBEN, “O homem sem conteúdo”, p.124.

¹²¹ AGAMBEN, “O homem sem conteúdo”, p.127.

O que produz o trabalhador moderno é a mercadoria, sendo seu próprio trabalho também uma mercadoria. Talvez a mais fundamental nesse novo processo de produção.

Considerar que a partir da modernidade o agir do homem se submete, quase que exclusivamente, ao gênero da práxis, significa dizer que as coisas que são produzidas possuem uma finalidade que se esgota na sua utilidade corriqueira, pois são em sua maioria utensílios para o uso cotidiano. O produto da técnica seria, então, aquele que não se remete a um fora de si, a um para além de si, mas sempre e necessariamente à sua condição de objeto, de utensílio, cuja importância se esgota no seu uso mais imediato e instrumental.

No entanto, nem toda atividade, a partir da modernidade, passa a ser regida pela lógica das *práxis*, assim como nem toda atividade no mundo arcaico era *poiésis*. Apesar de todos os problemas que herdamos no campo da arte e do período que chamamos de modernidade ter nos lançado em uma certa crise, pensar que a arte tenha perdido sua potência parece-nos um pouco ingênuo. Se considerarmos, por exemplo, a profusão do romance a partir do século XVI, notaremos que todos os elementos elencados acima estão presentes na transição para essa nova modalidade de escrita e fruição estética.

2.3. A herança moderna na arte contemporânea

Desde a migração da poesia oral, que tinha um alcance maciço, que enodava uma comunidade a uma tradição e transmitia uma série de valores ligados a essas mesmas culturas, com seus paradigmas morais, éticos e religiosos até a prática de uma escrita completamente solitária -- que produzia uma leitura também solitária, mediada pela subjetividade do leitor, apontando para o que Benjamin chama de perda da experiência --, o que podemos extrair desse arco de fenômenos que vai da poesia arcaica ao romance moderno é uma imagem que bem representa as complexas vicissitudes ocorridas no vasto gênero da arte. Há, nesse percurso, também a reprodutibilidade técnica, que foi essencial para a profusão do romance enquanto gênero literário moderno.

Mais ainda, o romance guarda um paradoxo irremediável: ao mesmo tempo em que é um produto essencialmente reprodutível e essa sua condição se aliena, é esquecida na relação do leitor com a obra, é também um produto do gênero literário e, portanto, participa do gênero do que convencionamos ser o da arte. Desse modo, ao mesmo tempo em que o romance, que é veiculado pelo livro, é produzido por um trabalhador e uma

indústria gráfica com seu maquinário específico, sob a lógica de uma *práxis*, ao chegar ao leitor, que se interessa por aquilo que é o conteúdo que o produto contém, a sua parcela estética, a dimensão de sua condição de produto da técnica possibilitada pela potência produtiva de larga escala da indústria permanece esquecida.

Um paradoxo similar ocorre, segundo Agamben, com dois movimentos importantes no mundo da arte no início do século XX: o dadaísmo e a *pop art*. Na verdade, as reflexões de Agamben, quando se trata do dadaísmo, giram em torno dos *ready-mades* de Marcel Duchamps (1887 - 1968). Sobre a *pop art* Agamben não chega a citar nenhum artista explicitamente, mas não é pouco razoável considerar que sua reflexão sobre esse movimento enquadraria a obra de Roy Lichtenstein, por exemplo.

É importante lembrar que os artistas dos movimentos dos séculos que coincidem com o que chamamos de modernidade, assim como os filósofos da arte, estavam às voltas, também, devido à influência kantiana, com a questão sobre o Belo e o Sublime na arte. No final do século XIX até os primeiros anos do séc. XX, mesmo com os movimentos chamados de vanguarda com o realismo, o expressionismo, o construtivismo russo, o fauvismo, o pós-impressionismo, por exemplo, o que notamos é que havia uma fixação pela ideia de beleza que a modernidade, apesar de toda a revisão que ocorreu desde a arte renascentista, ainda não tinha superado. Essa revisão ou esforço da superação dos paradigmas estéticos que tinham a noção de belo como referência só se dará a partir do século XX – quando a ideia de belo começa a ser abandonada radicalmente.

O pintor e crítico de arte inglês Roger Fry que, em 1910 e 1912, organizou uma exposição de arte pós-impressionista na galeria Grafton em Londres, produziu constrangimento no público que recepcionou mal as obras expostas justamente por sua falta de similitude em relação ao real e por sua “falta de beleza”. Segundo Arthur Danto, em seu livro *O abuso da beleza*, em que consta o relato desse episódio, Fry argumentou dizendo que “a nova arte seria vista como feia até que fosse vista como bela.”¹²² Ou seja, o pressuposto de que a arte deveria possuir beleza já não permeava os movimentos estéticos do século XX. A ironia de Fry é reveladora em muitos aspectos. Ela aponta primeiro para uma ideia de atualização histórica do olhar; segundo, relativiza o belo e o condiciona a esse olhar atualizado historicamente – o que Benjamin chama de “novo modo de percepção” -- e, é claro, evidencia que os paradigmas de composição que eram

¹²² Cf. DANTO, Arthur. *O Abuso da Beleza: a estética e o conceito de arte*; Tradução Pedro Sussekind. - São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2015, p.15

as referências nos séculos anteriores, quando o regime estético estava mais evidente, já não operam mais no novo regime estético que vai se afirmando a partir do século XX.

Pensemos em um dos artistas mais influentes do século XX, Marcel Duchamp. Não seria exagero considerar que o pintor francês operou uma espécie de revolução copernicana no campo da arte. Isso porque, resumidamente, suas obras são a própria negação da noção moderna de obra que, invariavelmente, ainda estavam ligadas a um certo ideal de beleza que, no século XX, como podemos constatar, tem um total eclipse. O Belo como ideal, as noções clássicas de equilíbrio, proporção e ordem que, mesmo que de forma atenuada, estavam orientando o trabalho de muitos artistas no início desse mesmo século – por exemplo, o construtivismo e outros movimentos de vanguarda do início desse período – se tornam paradigmas esvaziados, de modo que a beleza deixa de ser o critério daquilo que é ou não arte (como se esses critérios fossem possíveis de serem estabelecidos). Mais do que isso, a partir da Segunda-Guerra, os modos de composição ou as linguagens artísticas outrora hegemônicas, a saber, pintura e escultura, entram em decadência como expressões artísticas e dão cada vez mais espaço a outras linguagens que surgem na esteira da evolução dos meios de comunicação e do aparecimento de novas tecnologias. O que nos parece ser um outro momento de expressão do que ocorrera nos séculos anteriores, quando o capitalismo se firma como modo de produção. A noção de que o campo da arte é, em certa medida, expressão, derivação, do mundo produtivo, vai ficando mais patente.

Em 1964, Andy Warhol exhibe um grande volume de caixas de madeira pintadas que reproduziam produtos industriais conhecidos à época. Warhol simulou cinco embalagens diferentes: cereais Kellogg's, pêssegos em calda Delmonte, Ketchup Heinz, sopa de tomate Campbell, além da famosa caixa da esponja de aço Brillo.¹²³ O mais desconcertante é que Warhol, criando um objeto que não é nem uma escultura tradicional nem uma pintura -- Warhol usou a técnica *silkscreen* --, tampouco um produto industrial estrito, eleva a representação de um produto comercial ao patamar de arte. A composição de Warhol simplesmente mimetiza o produto da indústria. E nessa mimetização lança sua obra em um lugar de difícil apreensão, de difícil enquadramento.

Esse deslocamento ou elevação de um produto da indústria -- no caso de Warhol, uma mimetização de produtos da indústria de limpeza doméstica e alimentícia, -- à dimensão de arte havia acontecido, como dissemos antes, há algumas décadas com a obra

¹²³ Uma das mais famosas caixas de Warhol, que representava a embalagem do produto Brillo, uma caixa de esponjas de aço com sabão, na verdade, foi criada pelo artista plástico James Harvey (1929-1965).

de Marcel Duchamps nomeada *Fonte*, primeiro *ready-made* do artista, em 1913, mas com uma ligeira diferença: Duchamp simplesmente submete um produto manufaturado, um urinol produzido pela empresa Mott Iron Works, onde assina R. Mutt, ao juízo da Sociedade de Artistas Independentes. Houve, obviamente, a rejeição pelo comitê responsável com a alegação de que aquilo não era obra de arte. Como comenta Danto: “Havia setores do mundo da arte de 1917 receptivos aos *ready-mades* de Duchamp, mas o comitê da Sociedade de Artistas Independentes, que patrocinava a exposição, claramente não pertencia a tais setores.”¹²⁴

A virada operada por Duchamps é a fixação de um produto que possuía um estatuto técnico, de origem industrial, portanto reproduzível e aparentemente desprovido do caráter estético, no âmbito da arte. Em outras palavras, a obra de Duchamps vai da técnica -- e não de qualquer técnica, mas daquela que é privilégio da indústria -- à arte. E é justamente nesse deslocamento que se produz um estranhamento, uma presença negativa que não serve nem à fruição estética nem à produção técnica. São os primeiros indícios da infiltração da lógica de produção do capitalismo em um campo que parecia ter conquistado uma certa autonomia.

O binômio arte e tradição definitivamente se esvai na medida em que um outro vai se estabelecendo, a saber, arte e sociedade de consumo. Mais ainda, alguns artistas importantes do século XX vão incorporando e sendo incorporados pela estética do mercado a ponto de fazer dela o material para suas produções artísticas.

Roy Lichtenstein, por exemplo, um artista vinculado à *Pop Art*, amplia a parte interna de quadrinhos presentes em papel de bala e os apresenta como pinturas. Em outra obra, *As I Opened Fire, 1964*, mostra canhões e metralhadoras de guerra também com imagens que remetem aos quadrinhos. A preocupação de Lichtenstein com o aspecto político da guerra, apesar da representação dos canhões em sua obra e do envolvimento de seu país na guerra do Vietnã, por exemplo, era secundária. Sua preocupação mais elementar era talvez denunciar de modo irônico e facilitado como as imagens estavam a serviço da sociedade de consumo, o que, portanto, só se torna possível na medida em que ele incorpora, em sua arte, essa estética do capitalismo americano do pós-guerra.

Em suas palavras:

¹²⁴ Cf. DANTO, Arthur. *O Abuso da Beleza: a estética e o conceito de arte*; Tradução Pedro Sussekind. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2015, p.9.

Uma intenção menor das minhas pinturas de guerra é mostrar a agressividade militar sob uma exposição absurda. A minha opinião pessoal é que muito de nossa política internacional tem sido incrivelmente aterradora, mas este não é o tema do meu trabalho e eu não quero tirar dividendos desta posição popular. A minha obra diz mais a respeito à nossa noção americana das imagens e da comunicação visual¹²⁵.



A melodia persegue minha fantasia, 1965
Tela de seda em vermelho, azul, amarelo e preto
69,9 x 51,4 cm – Roy Lichtenstein

Obviamente, a arte contemporânea não se resume à *Pop Art* ou ao dadaísmo, movimento estético que contava com a adesão de Duchamp e que apesar de estar situado na segunda década do século XX, dentro do que se convencionou chamar arte moderna, já antecipava as questões que tomariam as reflexões sobre a arte durante todo o século XX. Apesar de a arte contemporânea ser formalmente situada na segunda metade do século XX, mais precisamente após a Segunda Guerra, o que podemos constatar é que grande parte das questões enfrentadas por uma filosofia contemporânea da arte transbordam com Duchamp¹²⁶ e com seu conjunto de *ready-mades*: uma roda de bicicleta sobre uma cadeira, uma pá de neve, um acessório hidráulico, uma capa de máquina de escrever, um pente para cães e outros objetos desprovidos, aparentemente, de qualquer

¹²⁵ HENDRICKSON, Janis. Lichtenstein. Tradução Portuguesa: Zita Morais. Taschen, 2001.

¹²⁶ O dadaísmo, movimento que surge em Zurique, em 1916, e que conta com a presença de Duchamp e de outros dois artistas de mesma estatura, o fotógrafo Man Ray e o também fotógrafo Alfred Stieglitz-- aliás, este último o primeiro fotógrafo a ter suas fotografias expostas em museus -- foi, talvez, o movimento mais importante na arte do século XX.

potencial para arte que, nas palavras de Octavio Paz, são “a própria negação da moderna noção de obra”.¹²⁷

A ambiguidade presente em um produto da literatura, que encarna no livro esse dúplice estatuto, porque é tanto um produto da indústria quanto um produto da arte, fica mais evidente, acentuado, nos *ready-mades*, na *pop-art*, nos movimentos artísticos dos anos 1960, os chamados movimentos de vanguarda. Duchamp, simplesmente através de um gesto, de uma ação, uma ação voluntária e, neste sentido, uma simples ação *práxis*, eleva um produto técnico à condição de obra de arte, causando assim um estranhamento que o senso estético da época não havia experimentado.

Abaixo a imagem do *ready-made* duchampiano. Obra criada em 1917 e rejeitada, como dissemos antes, quando submetida ao júri para ser exposta em uma exposição patrocinada pela Sociedade dos Artistas Independentes.



A fonte-mictório, 1917.

A *Pop Art* reitera esse binômio arte e sociedade de consumo tendo a sua estética apropriada pela indústria, objetivando a difusão dos seus produtos e a incrementação do consumo.

O surgimento de movimentos como Arte Conceitual, Arte Povera, Minimalismo, Tech Art colocou questões tão difíceis que a reprodutibilidade técnica das obras, apesar de não ter sido superada como uma questão, passa a ser um problema menor: como reproduzir a obra do artista conceitual americano Joseph Kosuth, por exemplo? Ou as

¹²⁷ PAZ, Octávio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. Tradução: Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2006.

obras da artista brasileira Lygia Clark, do escultor croata *Dušan Džamonja*¹²⁸, do artista plástico Jean Tinguely¹²⁹ ou do escultor, protagonista do movimento intitulado Nova Escultura Sérvia, Dobrivoje Bata Krgović?¹³⁰ Trabalhos de difícil reprodução e que ainda assim são considerados obras de arte.



Constante, 1964. Metal andeletricmotor. *Dušan Džamonja*



Escultura do teto ao chão, 1993. Dobrivoje Bata Krgović

Novas linguagens, novas tecnologias, a proximidade com a cultura popular, efemeridade, o aparecimento da figura recente do interator e o artista lançado à sua subjetividade são características muito marcantes na arte contemporânea. Nas palavras do filósofo e crítico de arte americano Arthur Danto:

É uma marca do período atual da história da arte o fato de o conceito de arte não implicar nenhuma restrição interna a respeito do que as obras de arte são, de modo que não se pode

¹²⁸ *Dušan Džamonja* foi um escultor croata de origem macedônia que criou uma técnica de produção de volume através de estruturas metálicas semelhantes a pregos.

¹²⁹ Jean Tinguely foi um escultor suíço. Um dos fundadores do movimento chamado Novo Realismo, que usava elementos descartados nas suas esculturas.

mais dizer se uma coisa é ou não é obra de arte. E o pior, uma coisa pode ser uma obra de arte, ao passo que outra coisa bastante semelhante à primeira pode não ser, já que nada que seja visível revela a diferença.¹³¹

Justamente essas características fazem parecer que hoje qualquer coisa pode ser elevada ao estatuto de obra de arte, o que torna o problema da arte no nosso tempo tão interessante.

Apesar de o livro *O homem sem conteúdo*, de Giorgio Agamben ter sido escrito e publicado nos anos setenta do século XX e de a obra não refletir sobre os acontecimentos no campo da arte do final desse mesmo século até os dias de hoje, salta aos nossos olhos sua atualidade. Aliás, as questões relacionadas à filosofia da arte a partir da segunda metade do século XX não são tão diferentes das do início do século XXI. Essas manifestações artísticas do século XX revelam uma fissura tão radical no campo da arte que tornaram os critérios de beleza e composição, ainda vigentes nos séculos precedentes, incapazes de definir o que é ou não arte.

Se, em um primeiro momento, considerando *O homem sem conteúdo*, o estatuto da arte na Antiguidade até o início da Modernidade se definia como *poiesis*, ou seja, por uma contiguidade entre artista, espectador, obra e mundo -- o que significa que através do trabalho do artesão se in-formava, na matéria, um aspecto da vida compartilhado comunitariamente, que incorporava à vida uma dimensão moral e de culto --, em um segundo momento, inaugurado com a modernidade, que se caracteriza pela queda do Antigo Regime e pela subsequente tomada do poder pela burguesia, esse estatuto se modifica e a produção no campo da arte passa a ser definida pela *práxis*, entendendo-se a *práxis* como expressão de uma vontade e de uma força criativa do artista que agora se encontra livre para produzir sua obra, desvinculado das tradições.¹³²

Tais mudanças ocorrem, como vimos, a partir da modernidade com a divisão radical do trabalho, com o advento da ciência, com a nova organização social imposta pelo mundo do capital, enfim, com as novas formas de vida engendradas pelo capitalismo. No entanto, ainda nesse momento, há critérios claros, critérios de composição que permitem aos “homens de gosto” – figura que só faz sentido na modernidade -- julgar algo como arte ou não arte. Os movimentos de vanguarda do século XX inauguram um novo momento do mundo da arte. As dificuldades de se avaliar se uma obra é ou não arte

¹³¹ Arthur Danto Op, Cit., p.17.

¹³² AGAMBEN, Op.cit. pg. 121.

dependem de critérios muito menos objetivos. Quais seriam os homens de gosto do nosso tempo?

Apesar das dificuldades que se colocam para nós, seguiremos a orientação de uma afirmação de Agamben para continuar a discussão: “O homem tem sobre a terra um estatuto poético, isto é, pro-dutivo”. A partir da afirmação de Agamben, aprofundaremos a reflexão e tentaremos responder a seguinte questão: em que medida é possível pensar a obra de arte na contemporaneidade como uma atualização da *poíesis*, que encarne todas as contradições do mundo contemporâneo e, ao mesmo tempo, enseje uma relação com a obra que, mesmo não sendo coletiva, por sua impossibilidade histórica, permita que nos aproximemos mais de uma experiência no sentido da *Erfahrung* do que da *Erlebnis*, mediada pelo choque, como postula Benjamin?

CAPÍTULO III – A POTÊNCIA GENÉRICA DA ARTE NA CONTEMPORANEIDADE

3.1. Modernidade e o duplo estatuto do trabalho: *trabalho estranhado* e *trabalho não estranhado*

A burguesia despojou de sua auréola todas as atividades até então reputadas como dignas e encaradas com impiedoso respeito. Fez do médico, do jurista, do sacerdote, do poeta, do sábio seus servidores assalariados. A burguesia rasgou o véu do sentimentalismo que envolvia as relações de família e reduziu-as a meras relações monetárias.

A burguesia revelou como a brutal manifestação de força na Idade Média, tão admirada pela reação, encontra seu elemento natural na ociosidade mais completa. Foi a primeira a provar que a atividade humana pode realizar: criou maravilhas maiores que as pirâmides do Egito, os aquedutos romanos, as catedrais góticas; conduziu expedições que empanaram as antigas invasões e Cruzadas.

A burguesia não pode existir sem revolucionar incessantemente os instrumentos de produção, por conseguinte as relações de produção e, com isso, todas as relações sociais. A conservação inalterada do antigo modo de produção era, pelo contrário, a primeira condição de existência de todas as classes industriais anteriores. Essa subversão contínua da produção, esse abalo constante de todo o sistema social, essa agitação permanente e essa falta de segurança distinguem a época burguesa de todas as precedentes. Dissolvem-se todas as relações sociais antigas e cristalizadas, com seu cortejo de concepções e de ideias secularmente veneradas; as relações que as substituem tornam-se antiquadas antes de se consolidarem. Tudo o que era sólido e estável se desmancha no ar, tudo o que era sagrado é profanado e os homens são finalmente obrigados a encarar sem ilusões a sua posição social e as suas relações com outros homens.¹³³

¹³³ MARX, K; ENGELS, F. *Manifesto Comunista*. Tradução Álvaro Pina e Ivana Jinkings. 1 ed. São Paulo: Boitempo, 2017.

A passagem acima foi retirada de um texto canônico. Trata-se do *Manifesto Comunista*, publicado pela primeira vez em 21 de fevereiro de 1848, de Marx e Engels. Nele já há parte daquilo que, posteriormente, será conhecido como uns dos fundamentos da teoria social marxiana: o materialismo histórico¹³⁴, que será apresentado em sua forma mais acabada na obra principal de Marx, *O capital*. Mas não só isso: também nesse texto, há uma crítica da sociedade burguesa, o que equivale, em alguma medida, à crítica da modernidade. Burguesia e modernidade são termos indissociáveis na medida em que a palavra modernidade tornou-se o signo que incorpora todas as transformações provocadas pela modificação nos modos de produção da vida material protagonizados pela burguesia.

Não à toa, Benjamin cita Marx no primeiro parágrafo de uma de suas obras fundamentais, *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Tal citação remete imediatamente à concepção marxiana do materialismo histórico-dialético. O texto se inicia com a seguinte afirmação:

Quando Marx empreendeu a análise do modo de produção capitalista, esse modo ainda estava em seus primórdios. Marx orientou suas investigações de forma a dar-lhes valor de prognóstico. Remontou às relações fundamentais da produção capitalista e, ao descrevê-las, previu o futuro do capitalismo. Concluiu que se podia esperar desse sistema não somente uma exploração crescente do proletariado, mas também, em última análise, a criação de condições para sua própria supressão.¹³⁵

A citação de Marx logo no primeiro parágrafo de um ensaio “estético” não deve ser negligenciada. Benjamin parece partir do princípio de que a *infraestrutura* – lugar onde as forças produtivas se manifestam mais concretamente, em relação dialética, de mútua determinação, com a *superestrutura* – engendra novos modos de organização social que têm seus efeitos manifestos também no campo da produção da arte.

No segundo parágrafo do mesmo ensaio, Benjamin continua: “Tendo em vista que a superestrutura se modifica mais lentamente que a base econômica, as mudanças ocorridas nas condições de produção precisaram de mais de meio século para refletir-se em todos os setores da cultura.”¹³⁶ Dito de outro modo, o que chamamos de cultura,

¹³⁴ Na verdade, há, entre os marxólogos, um consenso: o materialismo histórico, como formula Marx, aparece dois anos antes, em 1848, em um texto chamado *A ideologia alemã*, e é uma reelaboração do materialismo humanista-naturalista de Feuerbach e de outras formas de materialismo, por exemplo, o elaborado pelos enciclopedistas franceses. Cf. Marx, Karl. *A ideologia alemã*. Trad.: Luis de Castro e Costa. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

¹³⁵BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica*, in: *Walter Benjamin. Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 179.

¹³⁶*Idem*.

direito, religião, ideologia e arte refletem, para Benjamin, o fundamento da organização societal no regime de produção do capital que é, propriamente, o que Marx chama de *infraestrutura*.¹³⁷

Se a arte está ou não na esfera da *ideologia*¹³⁸ -- como consideram muitos estudiosos de Marx -- não discutiremos aqui. O que queremos destacar é a contribuição de Marx que, a partir da dialética hegeliana e do materialismo humanista-naturalista feuerbachiano¹³⁹, propõe uma categoria fundamental para se pensarem as transformações ocorridas na modernidade, um novo modo de abordar o materialismo que é, em sua obra, tão importante quanto outras categorias -- como, por exemplo, as de valor, mercadoria, gênero, etc -- e que dá solidez à reflexão sobre uma outra categoria de relevo: *trabalho*.

Em um texto escrito em 1884, *Manuscritos econômico-filosóficos*, também conhecido como *Manuscritos de Paris*, Marx esboça sua compreensão da dinâmica do capitalismo que será amadurecida em sua obra *O Capital, crítica da economia política*, escrita em 1867. Nesses escritos, Marx considera o trabalho como uma dimensão essencial do humano e que os modos de realização do trabalho possuem uma dupla determinação.

¹³⁷É importante ter em mente que não se trata de uma concepção de materialismo como aquela atribuída ao enciclopedismo francês do século XVIII, ou seja, a D'Holbach, D'Alembert etc, ou aos socialistas utópicos, como Robert Owen, Saint-Simon e Charles Fourier. Essa concepção, também chamada de materialismo vulgar, materialismo mecanicista ou materialismo mecânico significa, resumidamente, que as ideias, as concepções de mundo de cada sujeito, suas crenças, etc. resultam exclusivamente das circunstâncias materiais nas quais tais sujeitos estão inseridos e que só podem ser superadas por um fenômeno excepcional, que transcenda o funcionamento mecânico do organismo social que, por ser mecânico, no sentido estrito de mecanicismo, não possui, dentro de sua própria lógica de funcionamento, a possibilidade de superação, pois não é dialético, mas circular. Muito diferente da proposição marxiana que, por seu historicismo radical, vê, nas contradições geradas pelo próprio capital, as condições de sua superação a partir da ação revolucionária da classe do proletariado.

¹³⁸ O termo *ideologia* foi usado pela primeira vez pelo filósofo enciclopedista Desdout de Tracy, em 1801, no seu livro *Elément's d'idéologie*, que defendia que as ideias eram produtos da interação do organismo vivo, a natureza externa e seu meio ambiente. A partir daí, na história da filosofia, ganha muitos significados. Em Marx, o termo significa fundamentalmente ilusão, falsa consciência, incapacidade de os indivíduos perceberem com clareza como se inserem na dinâmica social. Outros autores, influenciados por Marx, como Lenin, por exemplo, expandem a noção de *ideologia*. Para ele, a *ideologia* pode vir tanto da classe burguesa como do proletariado. Portanto, não tem, necessariamente, um caráter negativo. Outro autor, Karl Mannheim, pensa a ideologia como um conjunto de representações que encarnam um caráter conservador, em oposição à *utopia*, que tem sempre um caráter subversivo, de superação do *statu quo*. Cf. LOWY, Michel. *Ideologias e ciência social: elementos para uma análise marxista*. São Paulo: Cortez, 2010.

¹³⁹Feuerbach foi um filósofo alemão, aluno de Hegel, mas crítico do idealismo hegeliano onde a Ideia ou Espírito, estando fora da matéria, a determina. Para Feuerbach, as determinações derivam da própria dinâmica da matéria. Segundo ele, conceber o Espírito fora da matéria, como propõe Hegel, equivale a destituir da ideia de Deus suas qualidades antropológicas e, neste caso, em nada a concepção hegeliana se difere do cristianismo. Pensa, portanto, Deus como criação humana e qualifica essa concepção como um modo de alienação humana. Dito de outro modo: a essência de Deus é a essência alienada do homem. Para ele, matéria e natureza existem em si, independentes da razão e consciência dos homens e não mais o contrário, como postula Hegel. O materialismo se apresenta, então, "como humanismo reintegrador do homem à sua verdadeira natureza genérica e realizador de suas potencialidades na comunidade do gênero natural". Cf. MARX, Karl. *A ideologia alemã*. Trad. Luis Cláudio Castro. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

De um lado, Marx vê o trabalho como autogênese humana, como mediador da relação homem-natureza, fazendo do homem não apenas um ser natural, objetivo, mas um ser natural humano, um ser-para-si, um ser universal, genérico, capaz de reconhecer a si e ao outro. O trabalho é caracterizado, também, como mediador social, para além da mediação homem-natureza, revelando uma dimensão positiva da atividade produtiva, que guarda uma certa vocação emancipatória contra uma outra dimensão dessa mesma atividade -- o trabalho estranhado --, pensada como negativa, como veremos a seguir, pois é, fundamentalmente, desumanizadora.

Nesses esboços de 1884, no capítulo cujo título é *Trabalho estranhado e propriedade privada*¹⁴⁰, procura mostrar como se dá o processo de *alienação* do trabalho no capitalismo. Marx postula que o trabalhador é rebaixado à condição de mercadoria, na medida em que produz, através do seu trabalho, um objeto (*Gegenstand*) -- este também uma mercadoria -- durante o processo que ele chama de *objetivação* (*Vergegenständlichung*). Ou seja, o objeto que o trabalho produz no modo de produção capitalista, na medida em que exige que o trabalhador invista mais do seu tempo para sua *efetivação* (*Verwirklichung*) -- modo como Marx nomeia o processo de entrada dos objetos no mundo coisal, que no caso do capital corresponde à passagem do objeto à condição de mercadoria -- produz também, a contrapelo, o que ele chama de “*desefetivação* (*Entwirklichung*) do trabalhador.”¹⁴¹

O produto do trabalho é o trabalho que se fixou num objeto, fez-se coisal (*sachlich*), é objetivação (*Vergegenständlichung*) do trabalho. A efetivação (*Verwirklichung*) do trabalho é a sua objetivação. Esta efetivação do trabalho aparece [...] como desefetivação (*Entwirklichung*) do trabalhador, a objetivação como perda do objeto e servidão ao objeto, a apropriação como estranhamento (*Entfremdung*), como alienação (*Entäusserung*). [...] A efetivação do trabalho tanto aparece como desefetivação que o trabalhador é desefetivado até morrer de fome.¹⁴²

O processo de objetivação da mercadoria é, paradoxalmente, o processo de perda do objeto e o que se estabelece aí é um certo estranhamento (*Entfremdung*) que se traduz

¹⁴⁰ MARX, Karl. *Manuscritos econômicos e filosóficos*. Tradução Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2010.

¹⁴¹ MARX, Karl. Trabalho estranhado e propriedade privada. In: *Manuscritos econômicos e filosóficos*. Tradução: Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2010, pg. 80.

¹⁴² *Idem*, p. 80.

comodesejetivação (*Entwirklichung*). Esse é, portanto, o aspecto negativo do trabalho verificado por Marx na sociedade capitalista moderna.

Em suas palavras:

Na determinação de que o trabalhador se relaciona com produto do seu trabalho como [com] um objeto estranho estão todas estas consequências. Com efeito, segundo este pressuposto está claro: quanto mais o trabalhador se desgasta trabalhando, tanto mais poderoso se torna o mundo objetivo, alheio que ele cria diante de si, tanto mais pobre se torna ele mesmo, seu mundo interior, [e] tanto menos o trabalhador pertence a si próprio.¹⁴³

Quanto mais o capital, com sua exigência incessante por produção e acúmulo das riquezas geradas pela classe trabalhadora, se apropria da capacidade humana de realizar trabalho para produzir os objetos que, durante o processo de *objetivação*, se tornam estranhos aos trabalhadores-- o que Marx chamou de *estranhamento*¹⁴⁴--, mais os trabalhadores se desefetivam (*Entwicklung*). Na medida em que a riqueza é produzida e, pela lógica do próprio sistema capitalista, que se funda, segundo Marx, na propriedade privada, torna-se alheia (*Fremd*), a vida dos trabalhadores se embrutece e se precariza. Ou seja, o trabalho humano, que deveria criar um mundo de bem-estar para os indivíduos, cria, na verdade, sob o regime da propriedade privada dos modos produção, um mundo de objetos que são estranhos a esses mesmos homens. Quanto mais o trabalhador põe de si nos objetos que cria sob esse regime, menos se reconhece nesse processo e, por conseguinte, menos tem seu trabalho como livre expressão da sua humanidade, o que corresponde à subordinação da vida genérica à vida empírica: o trabalho se torna unicamente meio para supressão das carências mais imediatas, resultando na desumanização do homem. O capital, cada vez mais, diz Marx, “substitui o trabalho por máquinas, mas lança uma parte dos trabalhadores de volta a um trabalho bárbaro e faz da outra parte máquinas. Produz espírito, mas produz imbecilidade, cretinismo para o trabalhador.”¹⁴⁵

¹⁴³ *Idem*, p.81.

¹⁴⁴ O estranhamento designa as insuficiências de realização do gênero humano decorrentes das formas históricas de apropriação do trabalho, incluindo a própria personalidade humana, assim como as condições objetivas engendradas pela produção e reprodução do homem. Cf RANIERI, Jesus. *Alienação e estranhamento: a atualidade de Marx na crítica contemporânea do capital*. In: Disponível em : <http://biblioteca.clacso.edu.ar/>. Acessado em fevereiro de 2018.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 82.

Um dos efeitos desse modo de apropriação, pelo capital, da capacidade de realizar trabalho pelo homem é, segundo Marx, a *alienação*¹⁴⁶ do homem do seu *gênero* (*Gattung*). “O homem”, afirma, é um “ser genérico (*Gattungswesen*)”¹⁴⁷, não somente no sentido biológico, como postulou Linnaeus¹⁴⁸ no seu esquema taxonômico, mas porque a sua consciência o remete ao reconhecimento do pertencimento a uma categoria mais universal que possibilita que os homens não sejam estranhos uns aos outros: “O animal - - escreve Marx -- é imediatamente um com sua atividade vital. Não se distingue dela. É ela. O homem faz da sua atividade vital mesma um objeto da sua vontade e consciência.”¹⁴⁹

Se a capacidade de realizar trabalho é o que define o homem como um ser pertencente a um *gênero*, na medida em que essa capacidade é apropriada para a produção de objetos que lhes são estranhos, as mercadorias, o reconhecimento do seu *gênero* se compromete. Um efeito imediato desse não reconhecimento em seu *gênero* é o estranhamento do homem pelo próprio homem: “a alienação do homem no trabalho, ou a alienação do trabalho, tem como consequência uma ruptura das relações ou das comunicações diretas entre os homens, pelo fato de se interpor entre eles um mundo de objetos estranhos.”¹⁵⁰

Para Marx, na efetivação das finalidades postas no processo de produção e reprodução da vida societal, é o trabalho o elemento responsável pela criação das condições de emancipação do homem. A ruptura com todas as formas que promovem a *desefetivação* do ser social passa, desse modo, pelo estabelecimento de outras formas de objetivação. Portanto, apesar da apropriação, pelo capital, de dimensões quase universais, da capacidade do homem de realizar trabalho, essa mesma apropriação é limitada, o que garante também, pela via do trabalho -- e nesse sentido o trabalho tem uma dimensão

¹⁴⁶ Em certo sentido, a alienação (*Entäusserung*) também traduzida como exteriorização, coincide com a condição mais essencial do homem, sua capacidade de realizar trabalho. Quando o trabalho é produzido, não importando o contexto histórico dessas objetivações, produz-se, necessariamente, uma espécie de “cota”, uma parte que lhe é expropriada. A questão é que, no caso do modo de produção capitalista, essa cota é alheada, privada do trabalhador em tal medida que o objeto do trabalho acaba se convertendo em objeto estranhado, pois aquilo que é produzido torna-se indisponível, o que, por sua vez, instaura as condições para o estranhamento genérico e todas as suas aviltantes consequências.

¹⁴⁷ *Ibidem*, p.83.

¹⁴⁸ Carolus Linnaeus foi um zoólogo, botânico e médico sueco que se notabilizou por criar, no século XVIII, um esquema de classificação científica que até hoje é parâmetro para o enquadramento de espécimes dentro do seu chamado esquema taxonômico.

¹⁴⁹ *Ibidem*, p.84.

¹⁵⁰ ARON, Raymond. *O marxismo de Marx*. Tradução: Jorge Bastos. São Paulo: Arx, 2005, pg.180.

positiva -- que os homens produzam as alternativas aos modos de objetivação no regime do capital.

Como explica Mézaros:

Em sua tentativa de enunciar as reais potencialidades históricas do “lado ativo” do envolvimento humano na complexa rede de determinações sociais – em seu caráter ativo definido como um movimento objetivo da “pré-história” para o “reino de uma nova forma histórica” – Marx teve que partir de uma posição diametralmente oposta àquela de Hegel em todas as questões centrais. Daí ele ter colocado em relevo *o trabalho* na forma pela qual realmente constituiu as fundações de ambas, determinação histórica e emancipação: como “atividade humana sensível”, e, portanto, também como a base de mesmo a mais complexa e mediada *produção intelectual*. De maneira similar, ele rejeita todas as formas de teleologia *teológica*, focando atenção ao mesmo tempo no *télos do trabalho* dinamicamente material/intelectual: como autoprodução humana e como a produção das condições da transformação social emancipatória na direção daquele “reino da liberdade”.¹⁵¹

Essa capacidade universal e de caráter socializador, agora mediada pelo capitalismo, gera para o homem as novas urgências instauradas por essas novas determinações econômicas -- o que significa que a maioria dos homens vive sempre e exclusivamente às voltas com a resolução de suas carências¹⁵², -- sendo que sua força de trabalho se rebaixa cada vez mais à condição de mercadoria. Logo, já nos *Manuscritos*, Marx mostra que o componente fundamental da atividade capitalista de produção é a apropriação daquilo que é mais essencial no gênero humano: sua capacidade de realizar trabalho. Como resume Jesus Ranieri no texto de apresentação dos *Manuscritos de Paris*, “precisamente, a marca maior dos *Manuscritos econômico-filosóficos* está na demonstração do estranhamento genérico do ser humano sob o pressuposto do trabalho subordinado ao capital”¹⁵³

¹⁵¹ MÉSZAROS, István. *Estrutura social e formas de consciência II: A dialética da estrutura e da história*. Tradução Rogério Bettoni; São Paulo: Boitempo, 2011, pg.31.

¹⁵² Marx faz, nesse texto, uma distinção entre necessidade, *Notwendigkeit*, e carência, *Bedürfnis*. Esta última remete à condição biológica do ser humano (comer, beber, dormir, etc.) e se vincula também a uma falta e, portanto, ao desejo. A carência é mais imediata, ligada às necessidades biológicas; uma vez atendida, passa a ter um caráter positivo, possibilitando que o homem entre em relação com outras novas carências de natureza mais sofisticada.

¹⁵³ RANIERI, Jesus, Prefácio IN: MARX, Karl. Trabalho estranhado e propriedade privada. In: *Manuscritos econômicos e filosóficos*. Tradução: Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2010.

Os *Manuscritos econômico-filosóficos*, então, ensejam uma reflexão bastante original: como o capital, subordinando o homem à condição de mercadoria, produz um estranhamento desse mesmo homem em relação ao seu gênero? Estranhamento este que se intensifica de tal modo que essa mesma atividade que define o homem como um ser genérico (*Gattungswesen*), na medida em que é apropriada pelo capital, paradoxalmente, compromete essa potência que o trabalho tem de remetê-lo a essa sua condição mais universal, de um ser pertencente a um *Gattung*.

Agamben, em seu livro *O homem sem conteúdo*, mais precisamente no capítulo oitavo, onde se encontra o ensaio intitulado *Poíesis e práxis*, discute o comprometimento, verificado por Marx nos “*Manuscritos*”, da relação homem-gênero. Nesse momento de sua escrita, o filósofo italiano está aprofundando a ideia expressa no capítulo imediatamente anterior que diz respeito à mudança de estatuto do fazer humano, o deslocamento da *poíesis* para a *práxis*. Se esse deslocamento, como nos mostra ele, coincide com a consolidação do modo de produção do capital, não é forçado considerar que também Agamben, assim como Benjamin, por influência de Marx, parte de uma das ideias mais elementares do pensamento marxiano, a saber: que os modos de produção de uma época se exprimem na cultura, nos arranjos da organização social com suas leis e instituições, isto é, que a *infraestrutura* se articula com a *superestrutura*; mais claramente, que a *superestrutura* e a *infraestrutura* se influenciam mútua e dialeticamente produzindo as condições da sua reprodução, mas também da sua superação pela via revolucionária, na medida em que as contradições produzidas por essa relação se aprofundam.

Se há, portanto, uma crise no fazer do homem que repercute no campo da arte, no campo da *poíesis*, essa crise só se realiza pela reorganização da produção da vida material, com essas novas relações de produção que se tornam hegemônicas.¹⁵⁴

Quando Benjamin considera, em um de seus ensaios sobre Baudelaire¹⁵⁵, que a crise da reprodução artística é parte de uma crise na percepção, aí está implícita a ideia de que a crise na percepção aponta para as mudanças no campo da produção. Isso fica patente já no ensaio *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, publicado pela primeira vez em 1936, quatro anos antes da publicação dos ensaios estéticos sobre

¹⁵⁴A existência humana não se determina exclusivamente pelas condições materiais. O fundamento das análises marxianas é o historicismo radical. Portanto, pensar que há uma relação biunívoca entre superestrutura e infraestrutura é empobrecer a obra marxiana. Os homens, para Marx, mesmo que as determinações concretas/materiais do presente sejam um importante vetor no conjunto das forças que encaminham a história, tem, fazendo uso da sua potência emancipatória, condições para modificá-la e nesse sentido mudar os rumos da história produzindo uma nova organização societal.

¹⁵⁵Cf BENJAMIN, *Sobre alguns temas sem Baudelaire*, p. 139.

Baudelaire, em 1940. Benjamin, nesse mesmo ensaio, ao comentar sobre os trabalhos realizados pelos intelectuais da escola de Viena, Riegl e Wickhoff, que tentaram pensar sobre os modos de percepção que estavam em vigor na época tardo-romana, diz que esses dois pensadores tiveram seu êxito comprometido por não considerarem as “mudanças na percepção” como produto das mudanças sociais nesses períodos:

Os grandes estudiosos da escola vienense, Riegl e Wickhoff, que se revoltaram contra o peso da tradição classicistas, sob o qual aquela arte tinha sido soterrada, foram os primeiros a tentar extrair dessa arte algumas conclusões sobre a organização da percepção nas épocas em que ela estava em vigor. Por mais penetrantes que fossem, essas conclusões estavam limitadas pelo fato de esses pesquisadores se contentarem em descrever as características formais que eram próprias da percepção do Baixo Império. Não tentaram, talvez não tivessem esperança de consegui-lo, mostrar as convulsões sociais que se exprimiam nessas metamorfoses da percepção. Em nossos dias, as perspectivas são mais favoráveis, e, se podemos compreender as transformações contemporâneas da faculdade perceptiva sob o signo do declínio da aura, as causas sociais dessas transformações também podem ser apontadas.¹⁵⁶

Se retomarmos agora a noção de *choque* em Benjamin verificamos que ele, o *choque*, parece só poder se realizar pela condição alienada do homem: é justamente no processo de *alienação* que se fundam as condições de possibilidade da experiência do *choque*. Desse modo, *choque*, *alienação*, *estranhamento* e mudança nos modos de produção -- que se expressam na passagem da *poiesis* para *práxis*, isto é, na passagem para a forma capitalista da atividade de produção -- se articulam, impossibilitando, a princípio, qualquer experiência que se vincule a um traço comunitário, universal ou, nos termos benjaminianos, a uma *Erfahrung*. Assim, se a experiência estética moderna é mediada pelo *choque*, se o *choque*, a partir da modernidade, passa a definir os novos modos de percepção, então, a experiência estética, em seu sentido originário, de *aísthesis*, sofre uma reconfiguração, efeito das transformações sociais ocorridas nesse mesmo período.

É possível considerar que a noção benjaminiana de *experiência do choque* (*Chockerlebnis*) e as categorias marxianas de *alienação* (*Entäusserung*) e *estranhamento* (*Entfremdung*) tenham as mesmas raízes: o deslocamento de um modo de produção ao outro. Ou ainda, é possível pensar *choque* enquanto manifestação -- no campo espiritual,

¹⁵⁶ BENJAMIN, p. 184-185.

no campo dos sentidos, enfim, no campo da arte -- desses dois fenômenos indissociáveis e produtos dos novos modos de *objetivação* mediados pelo capital.

Tais transformações, que determinam a passagem da *poiesis* para a *práxis* na esfera da arte, vêm ocorrendo, grosso modo, desde o século XI. Inicialmente, com a renovação das práticas agrícolas, com o uso de arado de ferro, foice, enxada, aproveitamento do vento e água como força motriz, que permitem a maior produção dos chamados víveres, possibilitando colheitas mais abundantes, menor mortalidade, crescimento demográfico etc.; posteriormente, no século XII, ocorrem os chamados arroteamentos -- preparação de terrenos não apropriados para agricultura --, aumento do domínio das técnicas de manejo dos produtos agricultáveis, o que causa aumento da demanda por mão de obra, também um certo excedente de produção que começa a aparecer e a tornar o comércio mais dinâmico que, por sua vez, cria as condições para o aparecimento de comerciantes de maior importância que irão, posteriormente constituir a burguesia; nesse momento, começam as transações comerciais nos feudos que darão origem aos burgos. Dos séculos XII ao XV, essas transformações continuam e se tornam mais complexas.

As rotas comerciais se diversificam, sobretudo com a influência das Cruzadas; os comerciantes, agora com mais poder, formando uma classe social mais robusta, a burguesia, influenciam diretamente a administração dos espaços que vão se urbanizando¹⁵⁷; a terra deixa de ser índice de riqueza, a cunhagem e acúmulo de moedas aumentam, novas leis fiscais vão sendo elaboradas, criam-se os Estados Nacionais ou regimes Absolutistas que precedem a chegada da burguesia ao poder. Muitas novas universidades são criadas e há, ainda, o surgimento da imprensa. A tensão entre os estamentos cresce; há guerras entre os Estados ou reinos; as disputas por novos espaços, pela conquista de novas áreas de domínio -- o que significa ampliação das áreas comerciais -- aumentam, dando origem à expansão marítima e, em consequência, a conflitos de toda ordem. Ao mesmo tempo, as cidades se tornam centros tão dinâmicos que os camponeses, buscando melhores condições de trabalho, migram em massa para essas regiões, já industrializadas.

¹⁵⁷Datam desse período as concessões das cartas de franquia, documentos garantidos pelos reis e aceitos pelos senhores feudais. Tais documentos davam às cidades autonomia administrativa, isentando-as de pagamentos de tributos e obrigações servis. Também ganhavam direito de ter milícias próprias e de cobrar impostos dos seus habitantes.

Em meados do século XVIII -- como síntese desse processo que se inicia no século XI --, a Inglaterra protagoniza a chamada Revolução Industrial. É a passagem definitiva de um modo de produção marcadamente agrário para outro de cunho industrial, que se traduz em transformações econômicas, políticas e sociais tão profundas que todos os aspectos da vida são afetados.

Uma passagem do livro de Engels *A situação da classe trabalhadora na Inglaterra* ilustra um pouco essa mudança:

Antes da introdução das máquinas, a fiação e a tecelagem das matérias primas tinham lugar na casa do trabalhador. A mulher e os filhos fiavam e, com o fio, o homem tecia - quando o chefe da família não o fazia, o fio era vendido. Essas famílias tecelãs viviam em geral nos campos vizinhos às cidades e o que ganhavam assegurava perfeitamente sua existência porque o mercado interno - quase o único mercado - era ainda decisivo para a demanda de tecidos e porque o poder esmagador da concorrência que se desenvolveu mais tarde com a conquista de mercados externos e com o alargamento do comércio, não incidia sensivelmente sobre o salário. A isso se somava um constante crescimento da demanda do mercado interno, ao lado de um diminuto aumento populacional, o que permitia ocupar todos os trabalhadores que, ademais, não concorriam ativamente entre si, dado seu isolamento no campo. Por outra parte, o tecelão às vezes podia economizar e arrendar um pequeno pedaço de terra, que cultivava nas horas livres, escolhidas segundo sua vontade, posto que ele mesmo determinava o tempo e a duração de seu trabalho.¹⁵⁸

Em outro momento, sobre o processo de industrialização da Inglaterra, Engels diz:

Em resumo, essa é a história da indústria inglesa nos últimos sessenta anos - uma história que não tem equivalente nos anais da humanidade. Há sessenta ou oitenta anos, a Inglaterra era um país como todos os outros, com pequenas cidades, indústrias diminutas e elementares e uma população rural dispersa, mas relativamente importante; agora, é um país ímpar, com uma capital de 2,5 milhões de habitantes, imensas cidades industriais, uma indústria que fornece produtos para o mundo todo e que fabrica quase tudo com a ajuda das máquinas mais complexas, com uma população densa, laboriosa e inteligente, cujas duas terças partes estão ocupadas na indústria e constituem classes completamente diversas das anteriores. Agora, a Inglaterra é uma nação em tudo diferente, com outros costumes e com necessidades novas. A revolução industrial teve para a Inglaterra a mesma importância que a revolução política teve para a França e a filosófica para a Alemanha, e a distância que separa a

¹⁵⁸ ENGELS, Friedrich. *A situação da classe trabalhadora na Inglaterra*. Tradução: B. A. Shumam. Edição José Paulo Neto. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 45-46.

Inglaterra do 1760 da Inglaterra de 1844 é pelo menos tão grande quanto aquela que separa a França do Antigo Regime da França da Revolução de Julho. O fruto mais importante dessa revolução industrial, porém, é o proletariado inglês.¹⁵⁹

3.2. A obra de arte como trabalho não estranhado

Não é possível abarcar a totalidade das transformações históricas que culminaram na tomada do poder pela burguesia. Ao mesmo tempo, é importante destacar que esses acontecimentos vão produzindo uma série de outras transformações no campo jurídico, administrativo e, obviamente, no campo da arte, provocando uma reorganização societal sem precedentes até então. Quando finalmente chegamos à Modernidade, tais mudanças já estão a ponto de ser consolidadas -- o que acontece com o advento do Estado Moderno, com a implosão do Antigo Regime -- e vão dar origem, por exemplo, a uma série de fenômenos sociais de toda ordem e, por conseguinte, a fenômenos estéticos típicos da vida urbana moderna industrial.

É nesse cenário que encontramos o que Benjamin chama de “indivíduo multifariamente isolado”. A *experiência*, no seu sentido estrito, como *Erfahrung*, “onde entram em conjunção, na memória, certos conteúdos do passado individual e coletivo”¹⁶⁰, fica impedida de ser reeditada. Mais que isso, o que há é uma reorganização tão radical da vida social, que a tradição e, nesse sentido, uma experiência mais abarcante do aspecto coletivo, torna-se inócua, incapaz de ser revitalizada. Os trabalhadores, agora operários da indústria a serviço do capitalismo, “vivem suas experiências como autômatos e se assemelham às personagens fictícias de Bergson, que liquidaram completamente a própria memória”.¹⁶¹

Se há, com os novos modos de vida, um radical comprometimento da memória e, então, da *experiência*, *Erfahrung*, isso só se torna possível na ofuscante “época da industrialização de grande escala”. Para Benjamin, “a experiência” – e não qualquer *experiência*, mas aquela com estatuto de *Erfahrung* -- “é matéria da tradição, tanto na vida privada quanto da vida coletiva.”¹⁶² Tal *experiência*, como vimos no Capítulo I,

¹⁵⁹*Ibidem*, p. 58-59.

¹⁶⁰ BENJAMIN, *Sobre Alguns temas em Baudelaire*, p. 107.

¹⁶¹*Ibidem*, p.128.

¹⁶²*Ibidem*, p.105.

difere da *Erlebnis*, que remete imediatamente à ideia de *choque*, por não poder ser incorporada à memória inconsciente. É no fenômeno da multidão, das chamadas “massas amorfas” que Benjamin encontra material para elaboração da categoria do *choque*.

As condições históricas, verificadas por Benjamin, que possibilitam o aparecimento dessa nova modalidade de percepção, a *Chockerlebnis* ou *vivência do choque*, são resultados dessa nova organização social, desses novos arranjos urbanos e modos de trabalho, que passam a existir a partir das transformações no Ocidente, iniciadas no século XI e firmadas na modernidade. O *choque* pode ser pensado como um efeito colateral do novo modo de vida ao qual o trabalhador está submetido; efeito do processo de *estranhamento* (*Entfremdung*), que é essencialmente expropriador da memória. Primeiro, porque as novas modalidades de trabalho, na medida em que produzem mercadorias e as insere no mundo das coisas (*Sachenwelt*), pela natureza mesma do processo industrial, obedecem à lógica do automatismo, fazendo com que o trabalhador, muitas vezes isolado em uma das partes do processo, desconheça a totalidade dos mecanismos que as determinam. Segundo, porque essa mesma *objetivação* (*Vergegenständlichung*) -- a entrada do objeto no mundo das coisas por meio do trabalho -- rebaixa o trabalhador, segundo Marx, à condição de mercadoria e o mantém, através da apropriação de seu tempo, quase que permanentemente em relação imediata com o trabalho, obviamente sem que o produto do seu trabalho lhe seja disponível. Marx considera que

O estranhamento do trabalhador em seu objeto se expressa, pelas leis nacional-econômicas, em que quanto mais o trabalhador produz, menos tem para consumir; que quanto mais valores cria, mais sem-valor e indigno ele se torna; quanto mais bem formado o seu produto, tanto mais deformado ele fica; quanto mais civilizado seu objeto; mais bárbaro o trabalhador; que quanto mais poderoso o trabalho, mais impotente o trabalhador se torna; quanto mais rico de espírito o trabalho, mais pobre de espírito e servo da natureza se torna o trabalhador.¹⁶³

Poderíamos acrescentar: quanto mais o tempo é apropriado pelo processo de produção de mercadorias no capitalismo -- sendo o trabalhador a mercadoria mais elementar --, o trabalhador mais se assemelha a um autômato sem uma memória que permita sua remissão à sua condição mais essencial, a de pertencente a um *Gattung*, a um *gênero*; mais sua vida é mediada pela *Erlebnis*, mais presente se torna o *choque* como

¹⁶³ MARX. *Manuscritos econômicos-filosóficos*. p.82.

efeito mediador da experiência do automatismo, mais isento de conteúdo fica o trabalhador. A *vivência do choque*, como nos mostra Benjamin, corresponde à relação do operário com a máquina, pois cada operação com a máquina corresponde a uma repetição rigorosa dos gestos, gestos estes que não guardam qualquer relação com o anterior e que estabelecem as condições para uma total liquidação da memória.

O que há -- agora retornando para o campo da arte -- é que a obra de arte tem sua potência de mediação comprometida¹⁶⁴ no regime de produção próprio do capital. Esse comprometimento se dá justamente porque a nova lógica da produção da vida material inaugurada pelo capitalismo tem como efeito a reorganização social em uma medida inédita na história e, mais ainda, uma radical reconfiguração da sensibilidade.

Benjamin está consciente de uma certa historicidade dos sentidos. O primeiro parágrafo -- já citado por nós -- de um de seus ensaios, *Sobre alguns temas em Baudelaire*, corrobora essa ideia. Aliás, em muitos momentos do ensaio, essa ideia fica patente: a perda da *aura* pode ser pensada como um fenômeno em certa medida secundário, ou ainda, como consequência direta desses novos modos de percepção instaurados a partir do processo de consolidação do modo capitalista de produzir. Para o filósofo alemão, a arte perde sua *aura*, o que significa que há um certo deslocamento de sua posição: de mediadora, vinculadora do homem ou de uma comunidade a uma certa tradição, torna-se, na modernidade, puro objeto para fruição estética, confinada ou não nos museus e incorporando ao seu processo criativo não mais a contiguidade entre o artista produtor e a comunidade.

Em *A crise do romance*, Benjamin afirma que o romancista se segregou do povo. O povo, que sonhava, escutava e recolhia as histórias veiculadas pelas narrativas épicas -- e esse recolhimento diz respeito à incorporação profunda dos conteúdos transmitidos pelas narrativas -- tem, com o advento do romance, uma *experiência* de outra ordem. Aliás, a profusão do romance já é um índice da impossibilidade da “operacionalidade” da poesia épica como *medium* da tradição oral, justamente porque os fenômenos que a precedem, que causam a popularização dos romances, também determinam as novas modalidades perceptivas. Nesta outra atualidade dos sentidos, nesta nova lógica da sensação, não há mais espaço para as experiências estéticas anteriores, que funcionavam em outro regime de percepção. O que ocorre com o romance também ocorre com os

¹⁶⁴ Aqui fazemos referência ao caráter tradicional das produções artísticas, ou seja, à condição da obra como mediadora da transmissão das heranças culturais nas tradições pré-modernas.

outros gêneros. A arte também está sujeita às determinações histórico-sociais: tanto os modos de produzi-la como os modos de fruí-la.

Voltemos um pouco no tempo. Apesar de, já no período helenístico (326 a.C. a 146 a.C.), a utilidade mágica e sagrada da arte começar a dar sinais de certo enfraquecimento --a arte começa a servir a outras finalidades que não aquelas ritualísticas no período que se costuma chamar de arcaico, entre c. 800 a.C. e 500 a.C. cujos fins eram exclusivamente religiosos --, no mundo cristão, parece que há uma retomada desse papel. No helenismo, por exemplo, começam a aparecer os primeiros retratos, as primeiras pinturas de imagens cotidianas e os artistas parecem estar mais preocupados com o aprimoramento de suas técnicas do que propriamente com aquilo que seria narrado por suas obras. As pessoas mais ricas do mundo helênico começam a colecionar obras de arte, os escritores começam a se interessar pelas obras e a escrever sobre elas, enfim, surgem os primeiros sinais de uma outra relação com a obra, diferentemente, como dissemos, daquelas mais ligadas à magia e a manifestações religiosas, mas que não exclui os vínculos tradicionais nos quais estavam inseridas.



Donzela colhendo Flores,
Séc. I d.C. Detalhe de pintura mural
de Stabiae, Museu Arqueológico
Nacional de Londres

Nesse período da arte grega, que antecede o advento da difusão e domínio do Cristianismo no Ocidente, os artistas gregos começam a se especializar em temas cotidianos: animais, naturezas mortas e até pinturas de paisagens. Mas essa anunciada, porém tímida, liberação da obra de arte do seu caráter utilitário religioso só se realizará muitos séculos depois, quando as condições materiais e espirituais para essa emancipação estiverem bem consolidadas.

Pensemos nas obras de Duccio, por exemplo, da Escola Sienesa, ou em outros artistas contemporâneos a ele, como Giotto – cujas principais fontes de estilo foram a tradição bizantina e o gótico setentrional -- ou Pietro Lorenzetti. Os temas são, em afrescos, painéis, nos manuscritos (Iluminuras) ou vitrais, exclusivamente religiosos.



Ducci di Buoninsegna
Sienese, c. 1250/1255 – 1318/1319

Também a obra Retábulo de Mérode (1427-1432), por exemplo, atribuída a Robert Campin: as imagens em um tríptico dão conta de uma narrativa do advento cristão da Anunciação.



O maior objetivo dessas representações era dar referências morais e éticas àqueles que as observavam. Fornecer-lhes, de modo facilitado, os ensinamentos religiosos. Nesses casos, a pintura era, à época, a técnica mais utilizada.

Apesar de, por influência do judaísmo, muitas seitas cristãs proibirem a produção de imagens para veneração por atribuí-las à idolatria pagã-- o que deu origem a um movimento chamado de Iconoclastia (do século VIII ao século IX) --, a utilização das imagens era uma forma de facilitação do entendimento pela população de maioria analfabeta que deveria ser catequizada. Segundo Gombrich:

Num ponto quase todos os primeiros cristãos estavam de acordo: não devia haver estátuas na Casa do Senhor. As estátuas pareciam-se demais com as imagens esculpidas dos ídolos pagãos que a bíblia condenava. Colocar uma figura de Deus, ou uma de Seus santos, no altar parecia estar inteiramente fora de questão. (...)Mas, embora todos os cristãos devotos pusessem objeções às grandes estátuas copiadas da vida real, suas ideias sobre a pintura diferiam bastante. Alguns as consideravam úteis porque ajudavam a congregação a recordar os ensinamentos que haviam recebido e mantinha viva a memória desses episódios sagrados. Esse foi o ponto de vista adotado principalmente na parte latina, ocidental, do Império Romano. O Papa Gregório Magno, que viveu no século VI, seguiu essa orientação. Lembrou àqueles que eram contra qualquer pintura que muitos membros da igreja não sabiam ler nem escrever, e que, para ensiná-los, essas imagens eram tão úteis quanto os desenhos de um livro ilustrado para crianças.¹⁶⁵

A utilização da pintura como suporte material para representação de temas mais cotidianos, desligados dos temas predominantemente religiosos irá se fortalecer somente com o advento do Renascimento, entre os séculos XIV e XVI.

A tarefa da tradição começa a perder sentido. A modernidade lança o homem na condição de órfão vitimado por suas próprias ambições que, na medida em que vão se realizando, empurram-no cada vez mais para a condição de estranho, não só ao seu próprio passado, mas ao seu presente. Condição de estranhamento que, como vimos, se fundamenta na condição moderna de produzir. O capitalismo, quando se consolida, delega ao passado, unicamente, a condição de patrimônio que deve ser preservado, acumulado.

Na modernidade começa o processo de liberação da arte do seu papel tradicional, de promotora de uma certa coesão cultural, cuja função moral, política e jurídica era fundamentada em uma concepção de mundo fundamentalmente religiosa. Essa

¹⁶⁵ GOMBRICH, Ernst Hans. *A história da arte*. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2011, p.135.

autonomia, que vai se desenhando a partir do humanismo renascentista, afirmando-se timidamente já no século XIV, na medida em que transformações sociais vão se desenrolando e os valores da burguesia vão conquistando mais espaço, produz, no mundo da arte uma profunda conversão. A arte já não funciona mais como *médium* da transmissão de um mundo fundamentado no sagrado. E, para o espírito moderno que se afirma, esse passado vai se tornando completamente estranho. O que vinha se desenvolvendo desde o século XI, no século XVIII produz a Primeira Revolução Industrial. A quantidade de construções realizadas no século XVIII foi maior do que a soma em todos os períodos precedentes; as cidades cresciam vertiginosamente; os artesãos viraram trabalhadores de fábrica, perderam-se suas técnicas; as multidões apareceram como fenômenos das cidades. A partir daí, mais especificamente no século XIX, começa a aparecer uma série de movimentos artísticos que tinham em comum o fato de terem abandonado completamente as figurações com temáticas religiosas, ligadas a temas sagrados. Essa mudança de posição no campo da arte acompanha as mudanças ocasionadas no campo social. Para um trabalhador que sai de um modo de vida que preserva um certo primitivismo técnico na produção dos seus produtos e chega à cidade, com um número enorme de pessoas, máquinas e construções para todos os lados, submetendo-se às novas condições de trabalho que vão se impondo, somadas às promessas de melhorias que o progresso pode trazer, a aposta no novo modo de vida é inevitável. Para esse mesmo trabalhador, a tradição deixa de fazer sentido. Ele só olha para frente, mesmo com uma promessa embaçada de futuro. O passado e tudo o que foi construído que o remete a esse tempo que se foi, que dava a esse homem uma espécie de amparo existencial, deixa de fazer sentido, perde-se como referência; perde-se, inclusive, como possibilidade de herança, ou seja, torna-se intransmissível.

Marx, que acompanha de perto o aprofundamento desses fenômenos, buscando compreendê-los mais largamente, vê na nova classe de trabalhadores a possibilidade de superar as contradições que entendia como orgânicas ao próprio modo de produção do capital. No entanto, percebe também que o custo dessa nova modalidade de trabalho era alto. E se o trabalho, como pensa, era a atividade mais essencial do homem, essa mesma capacidade, quando apropriada de modo equivocado, pode produzir grandes mazelas e miséria para o trabalhador. Assim, a capacidade produtiva do homem, a sua atividade mais essencial, ao mesmo tempo em que expressa sua condição de constituinte de um *gênero*, *Gattungswesen*, pode, paradoxalmente, levá-lo a uma condição -- como já

dissemos -- completamente outra: sua incapacidade de se reconhecer nessa mesma condição.

Precisamente por isso, na elaboração do mundo objetivo [é que] o homem se confirma, em primeiro lugar e efetivamente, como *ser genérico*. Esta produção é sua vida genérica operativa. Através dela a natureza aparece como *sua* obra e a sua efetividade (*Wirklichkeit*). O objeto do trabalho é, portanto, a *objetivação da vida genérica do homem*: quando o homem se duplica não apenas na consciência, intelectual[mente], mas operativa, efetiva[mente], contemplando-se, por isso, a si mesmo num mundo criado por ele. Consequentemente, quando arranca(*entreisst*) do homem o objeto de sua produção, o trabalho estranhado arranca-lhe sua *a vida genérica*, sua efetiva objetividade genérica (*wirkliche Gattungsgegenständlichkeit*) e transforma sua vantagem com relação ao animal em desvantagem de lhe ser tirado o seu corpo inorgânico, a natureza.¹⁶⁶

Embora, para Marx, nos *Manuscritos de Paris*, o trabalho seja o ponto de partida no processo de humanização, o que significa que a história humana só se objetiva mediante o ato da produção de sua existência material -- que, tem inicialmente, na carência (*Bedürfnis*) material o motor da produção e reprodução da vida societal --, na sociabilidade burguesa esse mesmo trabalho é aviltado, tornando-se simples atividade para subsistência, satisfação das carências mais imediatas quando subordinado ao capital.

O trabalhador, no regime do capital, produz algo que não se vincula a ele, um trabalho que, como diz Marx, é externo (*äusserlich*), não pertence ao seu ser, que o impossibilita de afirmar-se no ato mesmo de realização. O trabalho é outra coisa que não uma continuidade do *ser* do trabalhador. Marx chega a dizer que o trabalhador mortifica sua *phýsis* e arruína o seu espírito durante o processo de efetivação. O trabalho externo é forçado, obrigatório, não voluntário: “é um trabalho de autossacrifício e mortificação”.¹⁶⁷ O que é radicalmente diferente do trabalho realizado pelo *τεχνιτης*, isto é, técnico, artesão responsável por uma transição, na matéria, de uma condição à outra e que se reconhece nesse processo como elemento fundamental na transição, dessa matéria, de uma condição à outra. Processo que é fundamentalmente herdado, tradicional e não estranho ao trabalhador, pois o estranhamento se origina quando o produto do trabalho é expropriado pelos seus reais produtores, os trabalhadores.

¹⁶⁶ MARX, Karl. Op.cit. p, 85.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 81.

O trabalho, para Marx é trans-histórico e dividido em trabalho teórico e prático. Apesar disso, não nos parece que há uma supressão total da *poiesis*, isto é, da pro-dução; o que é patente é que o trabalho *prático* foi a tal ponto “universalizado” que a *poiesis*-- que pode ser pensada como um gênero do trabalho teórico -- só existe enquanto categoria que resiste à mercantilização. E resiste justamente em um campo, que é o campo da arte, cuja potência, paradoxalmente, na modernidade, foi elevada à condição de realizar, no homem, aquilo que lhe é retirado pela própria natureza do trabalho no capitalismo: lembrá-lo da sua condição de um ser pertencente a um *gênero*, a um *Gattungswesen*, revelando a existência de um caráter positivo do trabalho (pois a obra de arte, no seu processo de objetivação, é um modo de realização de trabalho), sujeito a outras determinações não subordinadas exclusivamente ao capital e que resiste à alienação e ao estranhamento no processo de sua pro-dução.

Isso significa que a experiência, agora mediada pela arte, é de outra ordem e mais universalizante. Não mais ligada à transmissão de certas tradições religiosas, o que a limitava. Agora, com a conquista de sua liberdade, ela se capacita para produzir um outro estranhamento (*Entfremdung*). E se o mundo da arte é cada vez mais alheio (*fremd*) ao homem, mais distante, pois esse mesmo homem está quase que exclusivamente a serviço da produção, é só por isso que ela, livre da condição de mercadoria, pode produzir esse estranhamento que se revela como uma espécie de epifania. Como uma estranheza que revela uma positividade, um pertencimento, e não uma privação ou perda, como é no caso do processo de objetivação do trabalho no capital (*Vergegenständlichung*).¹⁶⁸

Quando Benjamin, em seus ensaios sobre Baudelaire, diz que o poeta incorpora em seus poemas a experiência do *choque*, o que está insinuando é que a arte, não importando a linguagem que o artista utilize para sua realização (no caso de Baudelaire foi a poesia), só pode ser experimentada como uma espécie de epifenômeno da modernidade. O passado ruiu e o sentido da arte agora é outro. Talvez, como dissemos, mais potente.

Os efeitos derivativos do capital, com mudanças tão radicais no modo de fazer do homem, alienam esse mesmo homem de sua produção, ensejando uma transformação profunda nos modos de percepção. Parece-nos razoável pensar que só agora a arte tem sua potência elevada, pois o ato de sua efetivação (*Verwirklichung*), de sua entrada no mundo das coisas, não gera *desefetivação* do artista que a produz e, permitindo que sua

¹⁶⁸ MARX, Op. cit, p.80.

obra não lhe seja estranha. O ato da produção estética não é atividade estranhada (*entfremdete*), ou seja, a arte preserva a forma positiva de trabalho, onde o artista trabalha para realizar-se, para efetivar-se como ser livre e criativo e não para satisfazer os interesses do capital.

Há um filme chamado *Equilibrium*, escrito, produzido e dirigido por Kurt Wimmer e lançado no Brasil em 2003, que narra a história de uma sociedade que, depois da Terceira Guerra Mundial, passa a ser governada por uma ditadura implantada por um partido de nome Clero Grammaton. Atribuindo a todos os fatos históricos e cotidianos marcados pela violência às emoções humanas, o governo regido pelo Clero, após o advento da Terceira Guerra Mundial, chega ao poder e cria uma droga, Prozium, que produz uma espécie de castração afetiva na população. Todos são obrigados a tomá-la. Os que não a tomam são os chamados rebeldes, resistentes e compõem o grupo dos subversivos que é perseguido e combatido violentamente pela polícia clerical. A primeira cena do filme é bastante peculiar: mostra um grupo de rebeldes reunidos em uma das periferias da cidade. O curioso é que o grupo não discute estratégias ou táticas de ataque à ditadura instaurada -- apesar de ter como grande objetivo a destruição das fábricas de Prozium e a substituição do governo, -- mas se reúne, simplesmente, para admirar, nos esconderijos periféricos da cidade, obras de arte: olhar quadros, escutar músicas, ler poemas-- o que é proibido pelo governo. O que o filme mostra é que é pela via da arte que se cria a resistência. É na arte que se encontra a potência de ruptura do vínculo com um sistema totalitário e todo seu aparato de convencimento que investe na ideia de que tudo o que produz qualquer afeto humano deve ser reprimido, pois é a origem de todos os males da humanidade. A ingestão de Prozium, que anestesia os corpos produzindo cidadãos que mais se parecem autômatos, máquinas, sem nenhuma expressão afetiva, compromete-se quando esses mesmos corpos estão diante de uma obra de arte. Subitamente, o contato com as obras produz uma espécie de despertar, reduzindo, no momento da fruição, mesmo que timidamente, o efeito da droga e abrindo uma fissura no mecanismo de controle afetivo capaz de permitir a quem as frui uma experiência de outra ordem. Por isso, a prática de incineração e destruição sistemática de livros, quadros, destruição das construções arquitetônicas tradicionais, esculturas etc. por parte do Clero.

O filme apresenta o estranhamento genérico do ser humano que, em um regime de produção capitalista-totalitário, lança mão do expediente químico para aprofundar os efeitos desse mesmo estranhamento. Na obra de Wimmer, a arte apresenta aquilo que

parece ser sua vocação mais essencial: realizar sua potência emancipatória, de ruptura com uma condição de opressão e supressão afetiva e restabelecimento de laço social.

Se a experiência do *choque* ou *Chokerlebnis* parece, desde a modernidade, ter se tornado norma, pois se trata, fundamentalmente, de uma expressão da *alienação* (*Entäusserung*) e do *estranhamento* (*Entfremdung*) que, por sua vez, são derivações, expressões, em termos marxianos, do processo de *efetivação* (*Verwirklichung*) do trabalho no modo de produção capitalista, essas expressões ou modos de fruição não comprometem a fruição estética. Pois, se na medida em que esses mesmos processos de produção se afirmam -- conduzindo a produção artística para uma outra esfera, autônoma, fazendo da arte uma espécie de ofício extraordinário, cuja fruição se torna cada vez menos possível para a maioria da massa operária, que se vê, quase que exclusivamente diante das demandas de suplência das suas carências mais essenciais--, a arte parece preservar sua potência mais original: aquela que permite que, no momento menos previsível, no átimo que é o intervalo de tempo que a massa trabalhadora se percebe, no uso do seu tempo, longe da esfera da produção, fazer sua mediação historicamente mais radical. Não aquela a serviço das narrativas ritualísticas, heroicas ou religiosas, mas aquela mediação que, produzindo uma estranheza própria do efeito estético, traz à consciência daquele que a frui a sua condição mais abrangente, a de pertencente a um gênero, *Gattung*.

CONCLUSÃO

Seria um equívoco tentar dar conta das questões que permeiam o universo da arte contemporânea com a sua variedade inapreensível de manifestações. Portanto, neste trabalho, nos limitamos a buscar compreender as vicissitudes no campo da arte desde suas formas mais expressivas, na Grécia, até o período contemporâneo, mas dando ênfase, sobretudo, às transformações das condições de produção da vida material inauguradas na modernidade. Também partimos do pressuposto de que o contemporâneo é um aprofundamento dos fenômenos modernos e não, como muitos consideram, sua superação, nomeando muitas vezes o período em que estamos -- obviamente a partir de certos critérios -- de pós-modernidade.

Assim, os objetivos do trabalho foram: primeiro, investigar como a reflexão agambeniana sobre a arte, considerando, exclusivamente seu primeiro livro, *O homem sem conteúdo*, poderia nos auxiliar a compreender um fenômeno que Benjamin, a partir de suas leituras de Freud, nomeou de choque e como o fenômeno do choque se articula com duas categorias benjaminianas de *experiência*, a saber, *Erlebnis* (que se manifesta no que Benjamin chamou de *Chockerlebnins*) e *Erfahrung*; segundo, pensar a arte na sua historicidade -- historicidade tanto da produção das obras quanto dos modos de percepção --, levando em consideração a experiência do choque como mediadora da experiência estética moderna; terceiro, refletir sobre a historicidade do trabalho artístico e a preservação do caráter de *poiesis* na arte contemporânea durante seu processo de objetivação (*Vergegenständlichung*)-- que corresponde à entrada da obra de arte no mundo das coisas -- como trabalho não *estranhado*. Ou seja, pensar a esfera da arte como aquela que preserva uma dimensão positiva do trabalho tornando possível uma superação do que Marx, nos *Manuscritos de Paris*, chamou de *estranhamento* (*Entfremdung*).

Muitas questões apareceram e uma das mais importantes foi: para responder as perguntas acima, é possível partir, como parece ser parte do método agambeniano, de uma análise dos caminhos percorridos pelo que se chama obra de arte, dando prioridade à análise filológica dos significantes obra, arte, poesia, técnica, etc.? Ou, como nos pareceu mais razoável, essa análise deveria levar em conta as transformações sociais que precederam as mudanças mais gerais no âmbito da produção da vida material, considerando a arte como parte dessas transformações e, nesse sentido, campo de repercussão dessas mesmas transformações. Por isso, a ida a Marx. Caminho natural,

supomos, já que Benjamin parece ter sido bastante influenciado pelo filósofo alemão. Apesar da pequena parte dedicada por Agamben no livro *O homem sem conteúdo* a Marx, que trata mais precisamente a questão da divisão do trabalho em prático e teórico e a questão do *estranhamento*, nos pareceu razoável desdobrar a discussão ali apresentada por considerarmos, de alguma maneira, insuficientes.

A nossa conclusão, que não pretende ser original, é que o capitalismo, sendo um marco nas mudanças da esfera da produção no Ocidente, no “ato” de seu estabelecimento como modo de produção hegemônico, tem como efeito imediato uma série de fenômenos tanto no campo da vida objetiva quanto na subjetiva que, em linhas gerais, aviltando, rebaixando os seres humanos à condição de mercadoria, se expressam de modo mais imediato no *estranhamento*, que, por sua vez, para nós, é núcleo dos fenômenos verificados por Benjamin na sua extensa crítica da modernidade. Desse modo, uma reflexão que se proponha pensar o que Benjamin chama de “perda de tradição”, *Chockerlebnis* (experiência do choque), desaturização das obras de arte, com a contribuição de Marx presente nos “Manuscritos”, enriquece-se.

Durante todo percurso deste trabalho, mergulhamos na obra agambeniana *O homem sem conteúdo* para entender como o filósofo italiano analisa as mudanças nos modos do fazer humano, ou seja, a passagem da *pro-dução*, pré-capitalista, para *produção*, inaugurada pelo capitalismo e como essa reconfiguração das formas de produção da vida material repercutem no mundo da arte.

Nesse sentido, se pudéssemos sugerir uma possível resposta à pergunta “qual é o estatuto da obra de arte na contemporaneidade?”, diríamos que se o trabalho, hoje, pode, pelo menos a partir dos *Manuscritos de Paris*, ser pensado como *trabalho estranhado* e *trabalho não estranhado*, ela, a arte, está no campo do *trabalho não estranhado*. Portanto, o fazer da arte não realiza a *desefetivação* ou desrealização durante seu processo de produção, ao contrário. Mais que isso, o que verificamos é que se Marx, como sugere Agamben, considerou que o *trabalho*, enquanto categoria essencial do ser social, possui um dúplice estatuto -- prático e teórico --, não é contraditório supor que também, na obra de Marx, essa mesma categoria possa ser pensada -- preservando essa duplicidade --, como *trabalho estranhado* e *trabalho não estranhado*. Ou seja, uma dimensão negativa, que produz *desefetivação*, *desrealização* do trabalhador, e a dimensão positiva, efetiva, não privativa, que permite aos homens se reconhecerem enquanto seres pertencentes a um *gênero*. E que, apesar de todas as investidas do capital que buscam mercantilizar todas as esferas da vida moderna/contemporânea a arte, ou pelo menos uma grande parcela daquilo

que compõe o campo da produção estética, está aí, talvez na sua mais potente forma revolucionária, nos lembrando de que ainda é possível produzir novas alternativas de produção que não tenham como efeito o *estranhamento* e todas as suas aviltantes consequências.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Primárias

AGAMBEN, Giorgio. *O homem sem conteúdo*. Tradução de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: autêntica, 2012.

BENJAMIN, W. A modernidade e os modernos. Tradução de Heindrun Krieger Mendes da Silva, Arlete de Brito e Tânia Jatobá. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

_____. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. IN: *Magia etécnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994

_____. Experiência e pobreza. IN: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. IN: *Magia etécnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Matins Barbosa e Hemerson Alves Batista. São Paulo: Brasiliense, 1989 (obras escolhidas, v.3)

_____. *Sur le programme de la philosophie qui vien*. In: *Walter Benjamin, oeuvres I*. Tradução GANDILLAC, Maurice, ROCHLITZ, Rainer e RUSCH, Pierre. Paris: Éditions Gallimard, 2000.

MARX, Karl. Trabalho estranhado e propriedade privada. In: *Manuscritos econômicos e filosóficos*. Tradução: Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2010.

Secundárias

ARON, Raymond. *O marxismo de Marxs*. Tradução: Jorge Bastos. São Paulo: Arx, 2005.

ALTHUSSER, Luis. *Aparelhos ideológicos de Estado*. Tradução: Walter José Evangelista e Maria Laura Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

ARAÚJO, Bráulio S. R., *O conceito de aura, de Walter Benjamin, e a indústria cultural*. Revista FAUUSP, São Paulo, V. 17., nº 28, Dezembro 2010. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/posfau/issue/view/3589>.

BAUDELAIRE, Charles. *Os cegos*. In: *Quadros parisienses e poemas do vinho*. Tradução, notas e posfácio Fernando Fagundes Ribeiro. Rio de Janeiro: Hexis, 2013.

DANTO, Arthur. *O Abuso da Beleza: a estética e o conceito de arte*; Tradução Pedro Sussekind. -São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2015.

ENGELS, Friedrich. *A situação da classe trabalhadora na Inglaterra*. Tradução: B. A. Shumam. Edição José Paulo Neto. São Paulo: Boitempo, 2008.

FREUD, Sigmund. *Além do princípio do prazer*. In: *Obras psicológicas completas*. Edição Standard Brasileira, Volume XVIII. Traduzido do alemão e do inglês, sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GOBRY, Yvan. *Vocabulário grego de filosofia*. Trad. Ivone C Bedette. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

GOMBRICH, Ernst Hans. *A história da arte*. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2011.

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

HENDRICKSON, Janis. *Lichtenstein*. Tradução Portuguesa: Zita Morais. Taschen, 2001.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Biblioteca de Filosofia contemporânea. Ed.: edições 70. Trad. Maria da Conceição Costa.

LÖWY, Michel. *Aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito da história"*. Tradução: Wanda Nogueira Caldeira Brant, [tradução das teses] Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.

MARX, Karl. *Manuscritos econômicos e filosóficos*. Tradução: Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2010.

MARX, K; ENGELS, F. *Manifesto Comunista*. Trad. Álvaro Pina e Ivana Jinkings. 1 ed. – São Paulo: Boitempo, 2017.

MURICY, Katia. *Alegorias da dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: NAU, 2009.

PAZ, Octávio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. Tradução: Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2006.

POE, Edgar Allan. *Os melhores contos de Edgar Allan Poe*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado 3ª Ed. São Paulo: Globo, 1999.

PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Porto Alegre: Globo, 1948.

_____. *Em busca do tempo perdido*. Tradução Fernando Py. 3ª Edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

WERLE, Marco Aurélio, “A questão do fim da arte em Hegel”. São Paulo: Hedra, 2011.