

**Universidade Federal Fluminense**  
**Instituto de Ciências Humanas e Filosofia**  
**Programa de Pós-graduação em Filosofia**  
**Curso de Pós-graduação *Stricto Sensu* em Filosofia**

MATHEUS FERNANDES PINTO

**AS EXPERIÊNCIAS ESTÉTICAS DE SECULARIZAÇÃO EM WALTER  
BENJAMIN**

Niterói  
Julho/2019

**Universidade Federal Fluminense**  
**Instituto de Ciências Humanas e Filosofia**  
**Programa de Pós-graduação em Filosofia**  
**Curso de Pós-graduação *Stricto Sensu* em Filosofia**

MATHEUS FERNANDES PINTO

**AS EXPERIÊNCIAS ESTÉTICAS DE SECULARIZAÇÃO EM WALTER  
BENJAMIN**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-graduação *Stricto Sensu* em Filosofia da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Especialidade.

Orientador: **Bernardo Barros Coelho de Oliveira**

Niterói  
Julho/2019

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG  
Gerada com informações fornecidas pelo autor

P659e Pinto, Matheus Fernandes  
As experiências estéticas de secularização em Walter Benjamin / Matheus Fernandes Pinto ; Bernardo Oliveira, orientador. Niterói, 2019.  
91 f.

Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.

DOI: <http://dx.doi.org/10.22409/PFI.2019.m.15883398740>

1. Walter Benjamin. 2. Experiência. 3. Secularização. 4. Estetização. 5. Produção intelectual. I. Oliveira, Bernardo, orientador. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. III. Título.

CDD -

Bibliotecária responsável: Thiago Santos de Assis - CRB7/6164

**Universidade Federal Fluminense**  
**Instituto de Ciências Humanas e Filosofia**  
**Programa de Pós-graduação em Filosofia**  
**Curso de Pós-graduação *Stricto Sensu* em Filosofia**

**MATHEUS FERNANDES PINTO**

**AS EXPERIÊNCIAS ESTÉTICAS DE SECULARIZAÇÃO EM WALTER  
BENJAMIN**

**BANCA EXAMINADORA**

.....  
Prof. Dr. Bernardo Barros Coelho de Oliveira  
Universidade Federal Fluminense

.....  
Prof. Dr. Alexandre da Silva Costa  
Universidade Federal Fluminense

.....  
Prof. Dr. Pedro Duarte de Andrade  
Pontifícia Universidade Católica - RJ

Niterói,  
Julho/ 2019

## **Agradecimentos**

Agradeço à minha mãe, Fátima, e ao meu irmão, Pedro, pelo amor e apoio na carreira acadêmica.

Agradeço aos professores do Departamento de Filosofia da UFF, os quais desenvolveram um ambiente estimulante de aprendizado e contestação.

Agradeço ao orientador Bernardo, tanto pela apreensão vívida e precisa da reflexão filosófica, quanto pela confiança que instiga os seus orientandos a buscar novos caminhos teóricos.

Agradeço ao amigo José Maurício, pelo companheirismo e o interesse permanente no debate filosófico.

## RESUMO

A estética filosófica de Walter Benjamin perpassa por vezes os efeitos ambíguos da secularização sobre a cultura moderna. Por um lado, constatamos a permanência da dinâmica do culto na cultura de massas, o que acabaria por corromper o potencial coletivo e colaborativo da arte mecanicamente reproduzida. Por outro lado, notamos a ruptura com uma perspectiva salvífica da história humana, cujo resultado seria um fatalismo perante o destino dos homens que é correlato de um empobrecimento do lugar reservado à agência humana e à decisão moral na cultura secular. Em ambos os fenômenos de conservação e dispersão da experiência religiosa, um perigo em comum é evidenciado por Benjamin: a percepção da arte, e eventualmente da própria existência, como um mero jogo de aparências, apartado da realidade histórico-social.

Palavras chave: 1. Estética benjaminiana; 2. Secularização; 3. Estetização

## **ABSTRACT**

The philosophical aesthetics of Walter Benjamin pervades the ambiguous effects of secularization upon the modern culture. On one side, we verify the endurance of the dynamics of cult in the mass culture, what would result in the corruption of the collective and collaborative potential of the mechanically reproduced art. On the other side, we notice a rupture with the salvific perspective of human history, which may lead to a fatalism regarding the destiny of men that is correlate to an impoverishment of the place reserved to human agency and moral decision in the secular culture. In both phenomenons of conservation and dispersion of the religious experience, a common danger is evidenced by Benjamin: the perception of art, and eventually of the existence herself, as a mere game of appearances, excluded from the historico-social reality.

Keywords: 1. Walter Benjamin's aesthetics; 2. Secularization; 3. Aestheticizing.

## SUMÁRIO

<b>Introdução.....</b>	<b>8</b>
<b>Capítulo 1: O valor de culto na cultura de massas.....</b>	<b>12</b>
1.1: Uma estética materialista.....	18
1.2: Auratização da arte e estetização da política.....	23
1.3: O culto à personalidade.....	30
<b>Capítulo 2: O drama secular e a precarização da agência moral.....</b>	<b>37</b>
2.1: Um jogo-lutuoso.....	40
2.2: A história como palco.....	44
2.3: Destino e culpa natural.....	53
<b>Capítulo 3: A comunidade da experiência secular.....</b>	<b>60</b>
3.1: Experiência e narrativa oral.....	66
3.2: Crônica e conto de fadas.....	74
<b>Conclusão.....</b>	<b>86</b>
<b>Referências Bibliográficas.....</b>	<b>88</b>

## INTRODUÇÃO

A obstinação pela contextualização histórico-cultural é uma das marcas distintivas do pensamento de Walter Benjamin. Sua filosofia é permeada pela percepção de que seus temas encontram-se no interior de um movimento de transição permanente que é característico do tempo histórico. Por um lado, as cambiantes condições materiais de existência interferem na dinâmica das relações sociais e estas, por sua vez, determinam o aproveitamento da estrutura técnica em um ciclo sempre renovável. Por outro lado, antigas práticas culturais podem tanto entrar em decadência, mas ainda assim permanecer como ruínas que habitam as margens de nosso inconsciente, quanto tornar-se objeto de uma renovação que lhes confere um novo e inesperado sentido. De um modo ou de outro, a intuição heraclitiana de que tudo o que se encontra no tempo é revolvido por um devir incessante representa o cerne de uma abordagem atenta à imprevisibilidade da história.

Dito isto, porque estudar as implicações filosóficas do processo histórico de secularização? Tal fenômeno, que nos remete às reformas políticas e religiosas do século XVII, ou às teses sobre o “desencantamento” do mundo nos escritos de Weber e Nietzsche no século XIX, ainda possui ressonância com os dilemas da contemporaneidade? Respondemos a esta questão indicando não só a presença contínua de práticas culturais vinculadas ao ritualismo religioso ou mágico, mas também apontando para a ausência de algumas notações teológico-metafísicas que permanecem como lacunas sensíveis na fábrica do tecido social.

Em primeiro lugar, a continuidade do ritualismo na cultura secular é evidenciada por Benjamin no ensaio de 1935-39, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. O ensaio examina o impacto dos procedimentos de reprodução mecânica sobre a recepção dos objetos artísticos, os quais perdem gradualmente o seu “valor de culto” (*Kultswert*). Se a performance cultural persistira, de forma secularizada, na transformação da obra de arte em coleção privada ou em ícone para veneração dos epígonos, o surgimento das artes mecânicas, como o cinema e a fotografia, reivindicara um novo relacionamento entre a cultura e as massas, baseado na fruição e no criticismo coletivo. Em nosso primeiro capítulo, “A secularização do valor de culto”, apresentamos as proposições benjaminianas a respeito das transformações históricas da percepção instigadas pela cultura de massas, assim como debatemos a responsividade da teoria de Benjamin ao fato de que a promessa utópica da arte

mecanizada não se concretizara. Já na década de 30, o cinema e a fotografia representavam mais uma atração mercantil conformista do que uma manifestação artística politicamente revolucionária. Neste sentido, Miriam Hansen se coloca entre aqueles que advogam a tese segundo a qual *A obra de arte* não deve ser interpretado como uma “aposta escancarada no processo histórico”, mas incluído na categoria de ensaios benjaminianos que aspiram a uma redenção crítica, isto é, uma recuperação do potencial utópico de uma forma cultural que havia sido deturpada pelo conformismo político<sup>1</sup>. Adotando esta linha interpretativa, podemos nos tornar mais conscientes das ressalvas críticas que Benjamin fizera à cultura de massas.

Neste ponto, notamos que os componentes reacionários encontrados por Benjamin na recepção à arte mecanizada relacionam-se com a permanência do valor de culto na arte moderna. Em particular, o ensaio de 1935-39 enfatiza a difusão mercantilista do culto à personalidade e do culto às estrelas na fotografia e no cinema, respectivamente. Estes vestígios da prática ritualística, acredita Benjamin, corrompem o potencial coletivista e emancipatório da cultura de massas em nome da veneração do indivíduo que se destaca da multidão e do esforço estético que permite uma representação artística completamente desassociada da realidade material. O ápice destas deformações encontra-se no fascismo, o qual encena, diante do novo aparato tecnológico, o espetáculo das massas conformadas a um mesmo fim, mas corrompe esta mobilização coletiva ao apresentá-lo na forma do culto ao líder autoritário, o qual se utiliza das novas forças angariadas para conservar e acentuar a desigualdade das relações de posse.

Em segundo lugar, a descontinuidade com a experiência religiosa é explorada por Benjamin em sua tese de livre-docência, *A origem do drama barroco alemão*, de 1928. A tensão entre o sagrado e o profano que transparece nas pinturas de El Greco e Caravaggio está presente na imagem benjaminiana do Barroco: embora a Contrarreforma houvesse assentado o peso da tutela eclesiástica sobre a vida mundana, ela o fizera de modo a extirpar qualquer resquício de transcendência divina sobre o mundo profano dos homens. Surgia assim o drama barroco ou *drama-lutuoso* (Trauerspiel) como uma versão secularizada dos autos medievais, preservando a *via crucis* do sofrimento, marca da condição de culpa que o ser humano carrega desde o pecado original, e eliminando a salvação divina que costumava encerrar a história salvífica da humanidade com a criação do reino dos justos. No cenário político, os artigos galicanos de 1682 assumiam, da perspectiva do clero, um imperativo que

---

<sup>1</sup> HANSEN, 2012, p. 225.

já havia sido proposto pelas teorias filosófico-jurídicas da soberania do século XVII: a laicização do Estado e a intangibilidade do soberano. Benjamin ressalta, sem deixar de fazer alusão à defesa contemporânea da ditadura em Carl Schmitt, como a justificação do absolutismo monárquico setecentista se fundamentava na figura personalística do soberano como o único capaz de administrar um Estado de Exceção diante de eventos catastróficos. A apreensão fatalista da história humana como um ciclo de tormentos desprovidos de transcendência divina, por sua vez, era alimentada pelo drama barroco, o qual incitava em seu espectadores um sentimento de resignação e apatia que corroborava com o conformismo político do barroco. Como um único recurso mundano para a evasão deste percurso trágico, o Trauerspiel desenvolve a apresentação da existência como uma encenação, um jogo de aparências ou *jogo-lutuoso* (como indica o duplo sentido do termo “Trauer”), do qual podemos esperar mais uma apreciação estética do que uma compensação pelo virtuosismo moral.

Por fim, a precarização da agência moral humana promovida pela secularização e inventariada pelo drama barroco ainda era uma lacuna sentida na primeira metade do século XX, período pontuado pela devastação de duas grandes guerras mundiais. Este é contexto histórico-cultural do ensaio *O narrador*, de 1936, que contempla o mutismo traumático dos soldados como um exemplo paradigmático de uma geração que não encontrava uma expressão, linguística e cultural, para a descrição de uma realidade que confrontava a natureza humana com indiferença ou hostilidade. Na contramão das formas de comunicação contemporâneas, nomeadamente o subjetivismo do romance tradicional e o objetivismo ingênuo da informação jornalística, o ensaio retoma a tradição da narrativa oral, definida como uma expressão cultural resultante das experiências compartilhadas dos trabalhadores manuais. Benjamin apresenta a narrativa oral como uma herdeira secular da crônica medieval cristã e do misticismo do conto de fadas. Nesta conjuntura, a síntese secularizada que o narrador oral operara dentre os conteúdos emancipatórios destas formas culturais do passado culminara no entrecimento de uma teia de experiências compartilhadas que servia como uma fonte inesgotável de modelos de ação para a vida mundana. Além disto, e em sintonia com a utopia esclarecida das histórias infantis, a narrativa oral ressaltava o vínculo entre o mundo natural e o histórico, representando a natureza como uma importante aliada de uma humanidade que se emancipa dos temores impostos pela mitologização da existência terrena.

Desfeita a comunidade oral articulada pelas experiências dos trabalhadores manuais, Benjamin não aponta um caminho definitivo para o futuro da cultura moderna, a qual precisa lidar com os novos desafios e potenciais libertários desvelados pela secularização. Não obstante, nossa dissertação propõe como abordagem interpretativa a tese segundo a qual a maior ameaça à cultura secular é a estetização da existência, o processo que esvazia a vida humana de seus conteúdos morais e históricos em nome da anestesia dos afetos promovida pela percepção da existência como um evento exteriorizado, uma peça teatral a qual assistimos sem poder cometer interferências. Na contramão à tendência de estetização, a crítica benjaminiana procura retomar a dimensão sócio-histórico das experiências humanas e estabelecer um relacionamento com a arte que não seja pautado pela veneração cega aos monumentos do passado. As páginas que se seguem procuram abalizar estes entendimentos como um acompanhamento próximos aos textos de Benjamin e uma postura exegética inspirada pelo pensar benjaminiano.

## CAPÍTULO 1: O VALOR DE CULTO NA CULTURA DE MASSAS

A produção artística inicia-se com figuras que estão a serviço da magia. Nessas figuras é importante somente que elas estejam dadas, mas não que sejam vistas. O alce que o homem da Idade da Pedra retrata nas paredes de sua caverna é um instrumento mágico que ele expõe apenas coincidentemente aos seus iguais; é importante, no máximo, que os espíritos o vejam. O valor de culto enquanto tal tende justamente a manter a obra de arte oculta: certas estátuas de deuses são acessíveis somente ao sacerdote na *cella*, certas imagens da Madonna permanecem quase o ano todo veladas, certas esculturas em domos medievais são invisíveis para o observador ao nível do solo<sup>2</sup>

A passagem acima, extraída do ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1935-39)<sup>3</sup>, apresenta uma tese bastante contra intuitiva sobre a natureza dos objetos artísticos. A noção de que a exposição ao olho humano, em um contexto original de recepção, era uma característica secundária destas obras contradiz algumas das nossas concepções acerca da arte. Uma delas é a de que objeto artístico é gerado para ser exposto a um público e que a continuidade e a abrangência desta exposição são signos da importância cultural do objeto. De acordo com Walter Benjamin, o valor de exposição (*Ausstellungswert*), isto é, a predisposição ininterrupta para a fruição e a avaliação do público, não é um predicado universal da arte, mas um atributo histórico referente à época moderna e, especialmente, ao tipo de produção artística que se inicia no século XIX. Este é o período da reprodutibilidade mecânica da arte, marcado pela capacidade técnica de produzir cópias idênticas e em quantidade massificada dos objetos artísticos. No entanto, as obras de arte nem sempre possuíram esta vocação para a exposição ilimitada, como denota a relação primordial entre a arte e a prática de rituais mágicos ou religiosos, nos quais um relacionamento exclusivista com o objeto artístico alimentava apenas o seu valor de culto (*Kultswert*).

Uma das principais teses do ensaio de 1935-36 é a de que a indústria da arte de massas vale-se do elo ancestral entre a arte e o culto para estimular um comportamento reacionário perante os novos procedimentos técnicos. A análise das novas formas artísticas geradas pela técnica mecanizada - a fotografia e, principalmente, o cinema - confere a

---

<sup>2</sup> BENJAMIN, 2015a, p. 60.

<sup>3</sup> A única publicação do ensaio durante a vida de Benjamin ocorreu com uma tradução francesa editada em 1936 na *Zeitschrift für Sozialforschung*. Esta versão do ensaio, demasiado modificada, não agradou a Benjamin, que continuou a trabalhar no texto até 1939, produzindo outras três versões do mesmo. Deixando a tradução francesa de lado, utilizamos no projeto uma compreensão sintética das outras três versões do texto.

Benjamin uma série de exemplos dessa associação. Na fotografia, o culto à personalidade bloqueia o desvelamento integral do potencial da imagem fotográfica de fornecer “provas no processo histórico”<sup>4</sup>. No cinema, o culto às estrelas é responsável por “corromper o interesse original e justificado das massas pelo filme”<sup>5</sup> ao substituir a aspiração de autoconhecimento das massas pelo desejo de identificação com a estrela cinematográfica que, ao se destacar da massa proletária, adquire o seu estatuto de superioridade social frente ao espectador alienado. Por fim, o exemplo mais ameaçador da permanência do valor de culto está na apropriação das artes mecânicas pelos regimes fascistas. Estes se utilizam da reprodução mecanizada de imagens e sons em seu programa de estetização da política, através do qual o fascismo manipula a esfera pública mediante a veneração de aparências ilusórias e desorientadoras, como denota o culto midiático ao líder autoritário. Perante este cenário, a redenção crítica intentada em *A obra de arte*<sup>6</sup> busca resgatar o potencial político progressista das artes mecânicas, o qual só pode ser reafirmado através da completa emancipação do valor de culto da obra de arte.

As teses de Benjamin sobre a função social da arte mecanizada resultam de uma interpretação particular da relação entre cultura e os modos de produção no marxismo. O prefácio de *A obra de arte* retoma algumas das noções elaboradas por Marx no prefácio de *Contribuição à crítica da economia política* (1859). No segmento, Marx esboça sinteticamente, em pouco mais do que uma página, suas teses sobre o elo entre as condições materiais de existência e as concepções jurídicas, políticas e filosóficas da humanidade. Segundo o autor, as forças e relações de produção que constituem as condições materiais de existência compõem a “estrutura econômica da sociedade”, a qual condiciona uma “superestrutura jurídica e política”<sup>7</sup> que abarca todo o conjunto dos frutos do espírito, como o direito, a política, a religião, a filosofia e as artes. A aparência determinística desta metáfora arquitetônica é reforçada pela asserção de que “não é a consciência dos homens que determina o seu ser; é o seu ser social que, inversamente, determina a sua consciência”<sup>8</sup>. No entanto, uma interpretação determinista - que nega o papel da agência humana nas transformações sociais - não parece coincidir com a totalidade dos escritos de Marx, visto,

---

<sup>4</sup> *Idem*, p. 64.

<sup>5</sup> *Idem*, p. 108.

<sup>6</sup> Abreviamos o título do ensaio a partir desta colocação.

<sup>7</sup> MARX, 2015, p. 24.

<sup>8</sup> *Idem*, p. 24.

por exemplo, a função preponderante exercida pela consciência de classe no *Manifesto comunista* (1848) e o intrincado dinamismo das forças sociais exposto em *O 18 de brumário de Luís Bonaparte* (1852). Nestas linhas, Benjamin sustenta uma interpretação dinâmica da relação entre estrutura e superestrutura em *A obra de arte* e confere acentuada relevância à aptidão do estudo da cultura em revelar a dialética das condições de produção. Segundo o ensaio de 1935-36, “a dialética dessas condições não é menos perceptível na superestrutura do que na economia”<sup>9</sup>. Resta, porém, a questão, que não pode ser resolvida sem um envolvimento exegético do texto, de como as condições de produção podem ser investigadas de maneira autônoma no domínio das artes.

O ensaio reforça o sentido de “Estética” como uma teoria das formas da sensibilidade. O termo *Aisthesis*, oriundo do grego antigo, designa a percepção sensorial, a qual é responsável pela primeira mediação entre o corpo humano e o mundo circundante. A noção da percepção como mediação, como um meio (*Medium*), é significativa para Benjamin e representa a preocupação do autor em conferir uma imagem filosófica da cognição que transpasse a figura da relação entre um sujeito e um objeto separados rígida e analiticamente, além de indiferentes à transformação histórica. De acordo com o filósofo, a “maneira pela qual a percepção humana se organiza - o meio em que ocorre - não é apenas naturalmente, mas também historicamente determinado”<sup>10</sup>. Isto significa que não são apenas os objetos da percepção que se alternam com o passar do tempo, como as estampas renováveis de um painel publicitário, mas é a própria sensibilidade humana que se altera em conjunto com as modificações do meio social em que ela incorre. Os objetos artísticos são testemunhos significativos desta síntese - sendo em parte criações da consciência humana e em parte fabricações dos modos de produção. Acreditamos que a abordagem de Benjamin em *A obra de arte* tem como um de seus principais êxitos o de mostrar como as transformações emblemáticas da história da arte permitem-nos compreender as variações de uma particular simbiose entre a percepção e as condições materiais de existência.

O núcleo materialista da análise benjaminiana incide sobre o desenvolvimento histórico da capacidade técnica de reproduzir as obras de arte. Ainda que esta capacidade seja inerente ao repertório das civilizações humanas<sup>11</sup>, a manufatura não é em geral apta a

---

<sup>9</sup> BENJAMIN, 2015a, p. 52.

<sup>10</sup> *Idem*, p. 56.

<sup>11</sup> *Idem*, p. 52: “a obra de arte foi em princípio reproduzível. Sempre foi possível a pessoas imitar aquilo feito por pessoas”.

produzir cópias idênticas ao original. A diferença de natureza entre original e cópia contribui, acredita Benjamin, para a atribuição de um estatuto de autenticidade à obra de arte original. Este estatuto, por sua vez, ao reverenciar a unicidade do objeto artístico original, é um componente essencial de uma modalidade de recepção centrada na apreciação da singularidade dos predicados da obra e de seu autor. De acordo com o Benjamin: “A singularidade da obra de arte é idêntica à sua inserção no contexto da tradição”<sup>12</sup>. Na medida em que a obra de arte autêntica não pode ser reproduzida e, portanto, livremente compartilhada, o comportamento socialmente normatizado perante a mesma é definido pelo cultivo de seu valor perante a tradição. Durante o estágio inicial da história da arte, esta tradição possuiria um caráter mágico ou religioso e englobaria a veneração da obra da arte na prática ritualística. Segundo Benjamin: “A maneira original da imersão na obra de arte no contexto da tradição encontrou sua expressão no culto. As obras de arte mais antigas surgiram, como sabemos, a serviço de um ritual - primeiramente mágico, depois religioso”<sup>13</sup>.

A invenção das técnicas de reprodução mecânica modifica estruturalmente as condições materiais da obra de arte. Em primeiro lugar, a tecnologia mecanizada propicia não só a massificação da reprodução dos objetos artísticos, mas também elimina a distinção entre original e cópia. Assim Benjamin afirma que “é possível uma multiplicidade de revelações a partir de uma chapa fotográfica; a pergunta pela revelação autêntica não faz sentido”<sup>14</sup>. Com a perda da unicidade da obra de arte, tornamo-nos tecnicamente aptos a produzir cópias idênticas e, com a massificação mecânica desta produção, surgem as condições materiais da cultura de massas. Por intermédio desta modificação técnica, as obras de arte gradualmente deixam de pertencer a um pólo de exposição exclusivo e exclusivista - o altar e o domo das igrejas ou as paredes do museu - e passam a ir de encontro de seu receptor: “A catedral deixa seu lugar para ser recebida no estúdio de um apreciador da arte; a música coral, que era executada em um salão ou ao ar livre, deixa-se apreciar em um cômodo”<sup>15</sup>. A coletivização dos objetos artísticos representa, acredita Benjamin, não apenas uma alteração das relações de posse, ou seja, o ponto vital desta virada histórica não se encontra no fato de que a arte desloca-se do âmbito da coleção privada para o da exposição pública. Se as massas reagissem diante da arte do mesmo modo como o faz o colecionador privado, estaríamos diante de uma

---

<sup>12</sup> *Idem*, p. 58.

<sup>13</sup> *Idem*, p. 58.

<sup>14</sup> *Idem*, p. 59.

<sup>15</sup> *Idem*, p. 54.

modificação quantitativa da recepção artística, a qual não altera em nada a relação com o fenômeno estético. Esta opção exegética, no entanto, se opõe diametralmente à aposta benjaminiana em *A obra de arte*.

Com o intuito de delimitar da natureza da recepção artística emergente, o ensaio de 1935-39 compara a postura do espectador de cinema com a dos entregadores de jornal. Ciclistas amadores, estes jovens trabalhadores conversam em suas horas de lazer sobre as competições de ciclismo com a disposição simultânea do amante do esporte e do especialista sobre o ofício. De maneira semelhante, no espectador cinematográfico se manifestariam os “comportamentos crítico e usufruidor do público”<sup>16</sup>. No contato com a arte autêntica, estas disposições se separariam: as obras canônicas promovem o regozijo, mas o seu peso tradicional as afasta do juízo crítico; enquanto que a produção recente pode até se oferecer à crítica, porém encontra um receptor desorientado quando desacompanhado do índice tradicional. Conforme a fórmula benjaminiana: “O convencional é usufruído acriticamente; o efetivamente novo é criticado a contragosto”<sup>17</sup>. Em contraposição, o público de um filme tenderia a reunir prazer e crítica como disposições complementares, em parte por causa da afinidade que compartilha com a técnica mecanizada. Assim, o jornal cinematográfico “comprova claramente que cada indivíduo pode vir a estar na situação de ser filmado”<sup>18</sup>. As massas contemporâneas, além de se habituarem a serem capturadas pelas lentes da câmera, também se acostumam com a dinâmica da arte mecanizada - composta pela instantaneidade da automatização e pela segmentaridade da montagem - em suas vivências cotidianas, seja no ambiente de trabalho, seja no convívio com a paisagem urbana. A comentadora Miriam Hansen corrobora este entendimento afirmando que “com a sua dialética de continuidade e descontinuidade, com a rápida sucessão e o impulso tátil de seus sons e imagens, o cinema reproduz no campo da recepção aquilo que a esteira rolante impõe aos seres humanos no campo da produção”<sup>19</sup>. Familiarizado com a técnica cinematográfica, o público usufrui e avalia o filme assim como o entregador de jornal perante a competição de ciclismo. Conclui então Benjamin que: “É próprio tanto da técnica do filme quanto da do esporte que cada um acompanhe as performances que estes expõem como um semiprofissional”<sup>20</sup>.

---

<sup>16</sup> *Idem*, 81.

<sup>17</sup> *Idem*.

<sup>18</sup> *Idem*, p. 78.

<sup>19</sup> HANSEN, 2012, p. 228.

<sup>20</sup> BENJAMIN, 2015a., p. 77.

Em uma escala global, o juízo e o usufruto do espectador cinematográfico repercutem por toda a extensão do público de um filme. Como a recepção do cinema é tendencialmente coletiva, e não individualizada como no caso da pintura, as impressões dos espectadores de um filme se entrecruzam e se influenciam, possibilitando movimentos de conformação coletiva. Segundo Benjamin, “em parte alguma que não no cinema as reações dos indivíduos, cuja soma constitui a reação massiva do público, mostram-se desde o início condicionadas por sua massificação imediata iminente. E, ao se manifestarem, se controlam”<sup>21</sup>. A capacidade da arte mecanizada para gerar uma conformação das massas é um componente essencial de sua função social. No decorrer do ensaio de 1935-39, Benjamin insiste em acentuar o caráter experimental do filme, semelhante ao dos procedimentos de teste. Neste sentido, a função social da cultura de massas se evidencia na experimentação das reações coletivas perante os estímulos técnica mecânica. De acordo com Benjamin: “O cinema serve para exercitar o ser humano nas novas apercepções e reações necessárias para lidar com uma aparelhagem cujo papel em sua vida aumenta quase que diariamente”<sup>22</sup>. Não devemos entender este exercício como uma mera adaptação servil aos procedimentos técnicos vigentes, mas sim como uma apropriação do potencial emancipatório da tecnologia. Se o objetivo de toda tecnologia é libertar o homem das limitações impostas pela natureza, a técnica mecânica teria se desenvolvido de forma tão incontrolada que se tornara ela mesma uma fonte de obstáculos e catástrofes para a humanidade. É neste sentido que Benjamin se refere à tecnologia mecanizada como uma “segunda natureza”, advertindo que o ser humano “há muito não a domina mais”<sup>23</sup>. A inversão deste estado de coisas passa por um aprendizado coletivo que eduque as massas na compreensão dos efeitos da industrialização e da automatização em sua vida cotidiana. O ensaio sobre *A obra de arte* deposita o encargo desta educação estética como a responsabilidade social do cinema: “Fazer da monstruosa aparelhagem técnica de nossos tempos o objeto da enervação humana - é essa a tarefa histórica em cujo serviço o cinema tem seu verdadeiro sentido”<sup>24</sup>. Seguindo a via deste aprendizado, as próximas páginas investigam as diferenças tendenciais da exposição dialética que Benjamin faz das modalidades da técnica, assim como as implicações das mesmas no âmbito da cultura.

---

<sup>21</sup> *Idem*, p. 82.

<sup>22</sup> *Idem*, p. 102.

<sup>23</sup> *Idem*.

<sup>24</sup> *Idem*.

## 1.1 - UMA ESTÉTICA MATERIALISTA

O ensaio de 1935-36 pode ser considerado como uma tentativa de elaborar uma abordagem materialista para a filosofia da arte. Aliás, há sinais de que o próprio Benjamin o concebera como tal. Em correspondência de 21 de outubro de 1935 com Alfred Cohen, o autor declarava ter criado “a primeira teoria materialista sobre a arte merecedora desse nome”<sup>25</sup>. No mesmo período, Benjamin escrevera a Gretel Adorno afirmando que compreendera o “caráter estrutural oculto na arte atual - na atual situação da arte”<sup>26</sup>. De fato, a análise materialista intentada em *A obra de arte* parte do princípio de que a obra de arte não deve ser compreendida meramente como um produto da criatividade e da intencionalidade do espírito humano, mas principalmente como o resultado da síntese entre a percepção cognitiva, a dinâmica social e as condições materiais de existência da realidade física. No *exposé* de 1939 para o livro das *Passagens*, Benjamin advertira contra uma “representação coisificada da civilização”, a qual ignora o fato de que as riquezas da cultura “devem não apenas sua existência como ainda sua transmissão a um esforço constante da sociedade, esforço através do qual essas riquezas encontram-se, além do mais, estranhamente alteradas”<sup>27</sup>. Contudo, as considerações do prefácio de *A obra de arte* são igualmente importantes, pois determinam que uma metodologia materialista para a filosofia da arte não deve encontrar os seus fundamentos na economia ou em qualquer outra esfera apartada do universo cultural. Ao invés disto, um princípio material inerente ao próprio domínio da arte deve ser postulado. No ensaio de 1935-36, o exame das condições de reprodução técnica da obra de arte ocupa o lugar deste princípio material.

A princípio, convém elucidar qual o significado de uma análise da tecnologia para a filosofia da arte. Deve-se demarcar, em primeiro lugar, que Benjamin não está interessado em comparar o grau de eficiência ou de indústria dos procedimentos manuais ou mecanizados, mas sim em mapear a forma como estes procedimentos determinam a organização das relações humanas. Preenchendo uma lacuna do texto benjaminiano, propomos uma definição de tecnologia retirada das observações da escritora Ursula Le Guin sobre o tema. De acordo com Le Guin, a “tecnologia é a interface ativa da humanidade perante o mundo material”, de

---

<sup>25</sup> Benjamin apud SCHÖTTKER, 2012, p. 54.

<sup>26</sup> *Idem*.

<sup>27</sup> BENJAMIN, 2009b, p. 53.

modo que a técnica demonstra “como a sociedade lida com a realidade física”<sup>28</sup>, condicionando como as comunidades humanas adquirem e cozinham os seus alimentos, como elas se vestem e se protegem das intempéries do clima, como e de que maneira constroem suas moradias, e assim por diante. Refutando o argumento de um crítico segundo o qual os seus romances de ficção científica não tratariam de nenhuma tecnologia, a escritora nos lembra que “‘Tecnologia’ e ‘alta tecnologia’ não são sinônimos, e que uma tecnologia que não é ‘alta’, não é necessariamente ‘inferior’”<sup>29</sup>. Como critério para a apreensão da magnitude de um procedimento técnico, Le Guin aconselha que nos façamos a seguinte pergunta: eu sei como realizá-lo? Assim, “qualquer um que tenha acendido uma chama sem fósforos provavelmente adquiriu o respeito necessário pelas tecnologias “inferiores”, “simples” ou “primitivas”; qualquer um que tenha acendido uma chama *com* fósforos deveria ter a sabedoria de respeitar esta notável invenção hi-tech”<sup>30</sup>.

A análise benjaminiana da técnica possui implicações que reverberam não só no campo da filosofia da arte, mas também no da filosofia política. Por um lado, esta análise é motivada pela constatação do surgimento técnica mecanizada como um evento sem precedentes na história humana e que, como tal, tanto desperta um horizonte de revoluções na fábrica do tecido social quanto lança um véu de insegurança sobre a estrutura das antigas instituições. Por outro lado, o exame da mecanização é acompanhado do estudo comparativo de seu contraponto, a técnica manual, a qual representa igualmente, como alertara Le Guin, um sinal de engenhosidade humana na invenção de meios não-instintivos para o enfrentamento das adversidades impostas pelo mundo natural. As diretrizes conferidas por Benjamin para a avaliação da atividade artesanal em *A obra de arte* e em “O narrador”, ensaio comentado em nosso 3o capítulo, divergem no que tange à determinação de seu papel social. Em *A obra de arte*, a técnica manual é descrita como um procedimento que, objetivando a dominação da natureza, acaba por confinar os seres humanos a uma labuta incessante e legitimada por dogmas religiosos ou mágicos, enquanto que a técnica mecanizada promete a extinção do trabalho forçado ao desvelar a possibilidade de um jogo colaborativo entre humanidade e natureza, ainda que este potencial seja sistematicamente corrompido por forças políticas reacionárias. Já em “O narrador”, a atividade artesanal é apresentada como um componente intrínseco de uma tradição oral que, formada pela

---

<sup>28</sup> LE GUIN, 2004.

<sup>29</sup> *Idem.*

<sup>30</sup> *Idem.*

comunhão das experiências dos trabalhadores manuais, era responsável por transmitir paradigmas secularizados de conduta. Essas divergências devem ser encaradas como um fator positivo que contribui para a complexidade das observações benjaminianas sobre a técnica, as quais, por vezes lacônicas, não chegam a se posicionar como uma teoria geral a respeito da técnica. Neste tópico, assim como em muitos outros, o pensamento benjaminiano se move entre as extremidades dos fenômenos estudados e descarta os gestos de síntese universal e definitiva.

A investigação comparativa dos procedimentos técnicos é abordada em uma passagem que consta exclusivamente na segunda versão, de 1936, de *A obra de arte*. No sexto capítulo, Benjamin afirma que a “diferença tendencial” entre a técnica manual e a mecânica “consiste no fato de a primeira empregar o ser humano o máximo, e a segunda, o mínimo possível”<sup>31</sup>. Por um lado, os procedimentos manuais dependem integralmente do exercício do esforço humano e, com isso, consomem o máximo possível as capacidades de seus agentes. Como consequência da singularidade intrínseca a cada intervenção humana, a técnica manual não é capaz de reproduzir identicamente os seus gestos e produtos, os quais são geralmente coroados pelo atributo da unicidade e orientam-se pelo lema da irreprodutibilidade: “de uma vez por todas”<sup>32</sup>. Ambos os predicados aparecem condensados no “ato máximo” da técnica manual, o “sacrifício humano”<sup>33</sup>, que representa ao mesmo tempo a consumação da totalidade dos esforços de uma vida e o mais único e irreparável dos eventos.

É significativo que o autor considere o “sacrilégio irreparável” e o “sacrifício eternamente exemplar”<sup>34</sup> como os casos emblemáticos da técnica manual. Estas escolhas sugerem-nos que Benjamin imaginava uma associação primordial entre o trabalho manual e a prática ritualística. Neste sentido, o sacrifício humano poderia ser encarado como uma ritualização dos custos imanentes à organização do trabalho manual, no qual a humanidade oferece as suas energias vitais em troca da subsistência material. Um dos autores que Benjamin descreve como herdeiro do narrador oral, Jeremias Gotthelf, possui como *magnun opus* a novela *Aranha Negra*, na qual um sacrifício humano é exigido pelo Diabo como pagamento em compensação pelo abreviação de uma dura jornada de trabalhos manuais

---

<sup>31</sup> BENJAMIN, 2015a, p. 62.

<sup>32</sup> *Idem.*

<sup>33</sup> *Idem.*

<sup>34</sup> *Idem.*

forçados. Ainda na conjuntura do ensaio sobre a narrativa, Benjamin insinua que a própria noção de vida após a morte pode ter sido derivada da experiência do trabalho manual. Citando o poeta Paul Valery, o filósofo reflete sobre a depreciação moderna da ideia de eternidade e associa o empobrecimento desta ideia com o desvanecimento da prática social que lhe era vinculada, o trabalho manual: “É como se o desaparecimento da ideia de eternidade coincidissem com a crescente aversão ao trabalho prolongado”<sup>35</sup>. Podemos especular, então, que a noção de eternidade servia de justificação religiosa ao confinamento da existência terrena às labutas da atividade artesanal.

A técnica mecanizada, por outro lado, emprega o ser humano o mínimo possível porque se torna tendencialmente independente do mesmo, sendo capaz de realizar uma fração considerável de suas operações de modo automático. Como estas operações podem ser repetidas indefinidamente e identicamente, o lema da técnica mecânica é “uma vez é nenhuma vez”<sup>36</sup>, visto que a reprodutibilidade ilimitada elimina o caráter decisivo e peremptório dos gestos técnicos, os quais passam a ser qualificados pela sua índole experimental. A técnica mecanizada conduz a imaginação humana à realização de experimentos, por meio dos quais a sociedade pode testar a adequação entre as suas instituições e o mundo físico, conforme denotam as projeções utópicas de Charles Fourier. Estranho à ideia da “exploração da natureza pelo homem”, Fourier teria considerado a técnica mecanizada como “a fagulha que atea fogo à pólvora da natureza”<sup>37</sup>. Em um registro das *Passagens* de um comentário de Giuseppe Ferrari, Benjamin destaca a harmonia entre a natureza e a técnica na idealização do socialismo utópico de Fourier:

O mundo toma a forma de seu contrário, os animais ferozes ou maléficos se transformam para o uso do homem: os leões fazem o serviço de entrega de correspondência. Auroras boreais aquecem os pólos, a atmosfera torna-se uma superfície clara como um espelho, a água do mar se adoça, quatro luas clareiam a noite; em suma, a terra se renova vinte e oito vezes, até que a grande alma do nosso planeta, extenuada, fatigada, passe para um outro planeta, junto com todas as almas humanas<sup>38</sup>.

Esta passagem corrobora as indicações de *A obra de arte*. No ensaio de 1935-39, Benjamin afirma que a finalidade da técnica mecanizada não é a dominação de natureza, pois

---

<sup>35</sup> Valery apud BENJAMIN, 2012b, p. 223.

<sup>36</sup> *Idem*.

<sup>37</sup> BENJAMIN, 2009b, p. 56.

<sup>38</sup> Ferrari apud BENJAMIN, 2009, p. 672.

ela “prefere muito antes um jogo conjunto entre natureza e humanidade”<sup>39</sup>, através do qual ambas as partes buscam uma conciliação entre tentativas experimentais. O ato máximo dos procedimentos mecanizados seriam os “aviões de controle remoto, que dispensam tripulação”<sup>40</sup>, exemplo emblemático por evidenciar tanto a capacidade da nova tecnologia de “liberar progressivamente o ser humano do trabalho forçado”<sup>41</sup> quanto o perigo que se revela na sua atuação descontrolada, especialmente quando se torna catalisadora seja de um desenvolvimento econômico exclusivista, seja da sede bélica de regimes autoritários. Nas palavras de Benjamin, a emancipação da técnica pode ser o evento gerador de uma segunda natureza, tão imprevisível e devastadora quando a natureza original: “essa técnica emancipada, porém, apresenta-se à sociedade contemporânea como uma segunda natureza, e como comprovam crises econômicas e guerras, como uma natureza não menos elementar do que aquela dada à sociedade originária”<sup>42</sup>.

Os efeitos da tecnologia sobre a cultura são abordados pelo ensaio de 1935-39 através da lógica da reprodutibilidade. A técnica manual é responsável por uma espécie de recepção das obras de arte que acentua o seu valor de culto, fundado sobre a *autenticidade* do objeto artístico. Já a técnica mecânica engendra a cultura de massas ao exacerbar o valor de exposição de seus produtos. Como o tópico central de nossa dissertação são as experiências estéticas de secularização, nos ateremos principalmente à ritualização da recepção estética e à permanência do valor de culto mesmo no interior da arte secularizada. O argumento principal que desejamos extrair de *A obra de arte* é o de que prolongamento da recepção ritualística na cultura secular gerou um efeito perverso, uma vez que corruptor do potencial colaborativo e coletivista da cultura de massas. Para desdobrar as etapas deste argumento precisamos compreender os elementos constitutivos desta modalidade da recepção estabelecida sobre o valor de culto da obra de arte.

---

<sup>39</sup> *Idem.*

<sup>40</sup> *Idem.*

<sup>41</sup> *Idem*, p. 63.

<sup>42</sup> *Idem*, p. 104.

## 1.2. - AURATIZAÇÃO DA ARTE E ESTETIZAÇÃO DA POLÍTICA

Este tópico dedica-se a explorar de forma mais minuciosa o quadro conceitual que define a inclusão da obra de arte ao âmbito do culto. A análise benjaminiana centra-se sobre uma tríade de conceitos: autenticidade, valor de culto e aura. Estes designam, respectivamente, as dimensões materiais, sociais e cognitivas da arte cultural. No encaixe das disposições de Benjamin em *A obra de arte*, buscaremos elucidar este trinômio, assim como detalhar a permanência da conformação mítica da arte nos fenômenos contemporâneos.

A dimensão material subjacente que define as obras de arte geradas pela técnica manual é a autenticidade. Como a reprodução manual é incapaz de gerar cópias idênticas das obras de arte, o objeto original possui um estatuto de legitimidade frente às suas cópias que acaba por determiná-lo como a única manifestação autêntica da obra de arte. Consoante, Benjamin, “o autêntico mantém completa autoridade em relação à reprodução manual, que via de regra se distingue dele como falsificação”<sup>43</sup>. Podemos observar aqui como a estrutura material influencia as concepções abstratas que regulam a relação do ser humano com seus objetos artísticos. A condição material das cópias da reprodução mecânica pode impor a elas o título jurídico de falsificações, o qual implica até em uma condenação moral àquele que tenta identificar o original à cópia e comercializar a última como tal. Propomos uma experiência mental que corrobora a tese benjaminiana sobre os objetos artísticos produzidos pela técnica manual. Imagine-se diante de um quadro em uma exposição de museus, só para mais tarde descobrir que a pintura que havia presenciado era uma cópia da obra original. Mesmo após esta descoberta, ainda consideraríamos ter presenciado a obra de arte autêntica ou acreditaríamos que esta experiência estética nos fora roubada? A segunda alternativa parece ser a mais próxima do senso comum, mostrando-nos como a percepção dos objetos artísticos é condicionada pela estrutura material subjacente.

A autenticidade da obra de arte original também garante a sua unicidade espaço-temporal. Em outras palavras, o objeto autêntico, dado que distingue-se das suas cópias, ocupa sempre um lugar específico no tempo e no espaço, de modo que podemos relatar a sua trajetória histórica. Esta propriedade, aparentemente demasiado abstrata, possibilita a formação de uma tradição ao redor da obra original, tradição esta que é um fator decisivo para a recepção da arte autêntica. Segundo Benjamin: “O aqui e o agora do original

---

<sup>43</sup> *Idem*, p. 54.

compõe o conceito de sua autenticidade, sobre o qual se funda, por sua vez, a representação de uma tradição que repassou esse objeto até os dias de hoje com um mesmo e idêntico”<sup>44</sup>. Como não podem ser livremente reproduzidas, as obras de arte autênticas são recepcionadas mais por intermédio da valoração de seu lugar canônico na tradição cultural do que pela exposição e interação com o objeto de fato. Esta tradição, que é responsável por transmitir “esse objeto até os dias de hoje como um mesmo e idêntico”<sup>45</sup>, não deve ser compreendida como homogênea e estática, mas como “algo absolutamente vivo e extraordinariamente mutável”<sup>46</sup>. Assim, Benjamin nos fala de uma estátua de Vênus, que fora tratada como um artefato sagrado entre os gregos antigos e que, alguns séculos mais tarde, tornara-se um “ídolo malfazejo”<sup>47</sup> entre os sacerdotes cristãos. No entanto, um atributo em comum caracteriza esta espécie de inserção social da arte: o que “confrontava a ambos do mesmo modo era sua singularidade; em outros termos sua aura”<sup>48</sup>. A aura é a categoria da cognição que qualifica a percepção da obra de arte autêntica. Neste regime de percepção, o objeto aurático é assimilado sobretudo como uma “aparência” ou uma “bela aparência”, em contraposição à dinâmica do “jogo”, da colaboração ativa, que caracteriza a percepção da arte mecanizada<sup>49</sup>. Nas definições de aura presentes em *A obra de arte*, Benjamin apoia-se principalmente em uma metáfora espacial que descreve o objeto aurático como aquele que permanece “essencialmente distante”<sup>50</sup> ao observador. O ensaio de 1935-36 emprega esta metáfora ao definir a aura em uma imagem que evoca a observação de uma paisagem natural:

Mas o que é a aura, de fato? Uma trama peculiar de espaço e tempo: a aparição única de uma distância por mais próxima que esteja. Observar calmamente, uma tarde de verão, uma paisagem montanhosa no horizonte, ou um ramo que joga sua sombra sobre o observador - é isso que significa respirar a aura dessas montanhas, desse ramo<sup>51</sup>.

Em seu comentário ao conceito de aura, Taisa Palhares interpreta a metáfora visual de Benjamin como um indício de que o objeto aurático conserva consigo algo de incognoscível. Segundo a autora: “o que se apresenta nessa ‘dialética do próximo e do distante’, nesse jogo de revelação e ocultamento estabelecido entre a proximidade do objeto concreto e a aparição

---

<sup>44</sup> *Idem.*

<sup>45</sup> *Idem.*

<sup>46</sup> *Idem*, p. 58.

<sup>47</sup> *Idem.*

<sup>48</sup> *Idem.*

<sup>49</sup> *Idem*, p. 74.

<sup>50</sup> *Idem*, p. 99.

<sup>51</sup> *Idem*, p. 57.

nele da distância é, em última instância, a interdição do desvelamento total”<sup>52</sup>. Ainda que concordemos que o conceito de aura aponta de certo modo para um obscurecimento da percepção, não podemos enxergar como o exemplo benjaminiano da observação idílica da natureza poderia ser compreendido como uma vivência de frustração cognitiva. A contemplação serena de uma paisagem montanhosa não nos parece ilustrar a impossibilidade de conhecer definitivamente o objeto da percepção. Acreditamos que o comentário de Stoessel se aproxima mais do sentido trecho citado ao afirmar que a definição de aura proposta por Benjamin “pressupõe que a natureza não aparece como ‘objeto de atividade’ no sentido de trabalho e apropriação, mas (...) como ‘natureza-belo’, como paisagem torna-se em geral contemplativa e apreciável de forma estética”<sup>53</sup>. De fato, a definição de Benjamin nos mostra uma paisagem natural que alimenta o nosso interesse contemplativo e arrefece todo interesse prático que a natureza desperta no ser humano. A imagem da montanha e dos ramos de árvore paira sobre o observador como um cenário que é alheio ao destino dos homens e que gradualmente adormece os seus sentidos. Podemos especular que, do ponto de vista da filosofia da arte, a obra aurática também estimula a desvinculação entre as esferas da percepção e da ação, apresentando-se meramente como uma bela aparência, a qual pode provocar a reverência ou o júbilo do observador, mas que dificilmente conferirá diretrizes éticas ou políticas. Nesta acepção, o objeto aurático é essencialmente distante porque permanece indiferente à vontade humana e disponível apenas à apreciação estética.

Consoante a tese benjaminiana, a categoria cognitiva da aura é particularmente útil para os desígnios das práticas rituais, nas quais a arte encontra sua origem. De acordo como o autor, “A produção artística inicia-se com figuras que estão a serviço da magia”<sup>54</sup>, indicando que a inserção social original das obras de arte ocorrera dentro do âmbito de rituais mágicos ou religiosos. Deste modo, os objetos artísticos teriam se originado da necessidade de expressar princípios abstratos através de configurações sensíveis, as quais deveriam servir à função de ídolo material para a adoração cultural e ao mesmo tempo apontar para além do mundo mundano dos objetos físicos. Neste sentido, a dialética do próximo e do distante explica a relação com o objeto aurático, o qual se aproxima do observador através de sua presença sensível, mas se distancia do mesmo ao se mostrar além do alcance, seja da compreensão ou do interesse prático dos seres humanos. É importante notar que Benjamin

---

<sup>52</sup> PALHARES, 2006, p. 36

<sup>53</sup> Stoessel apud PALHARES, 2006, p. 38.

<sup>54</sup> BENJAMIN, 2015a, p. 60.

considera o valor de culto como um atributo recorrente nas obras autênticas mesmo após a secularização da arte. Nas palavras do autor; “É, portanto, decisivamente significativo que esse modo de ser aurático da obra de arte jamais se liberte totalmente de sua função ritual. Em outras palavras: *o valor singular da obra de arte ‘autêntica’ fundamenta-se sempre no ritual*”<sup>55</sup>. Apenas o enquadramento social do valor de culto se transforma com a secularização, emancipando-se do âmbito do ritual mágico ou religioso e preservando-se na forma de um “ritual secularizado” promovido pelo “culto profano à beleza”<sup>56</sup>. Deste modo, a obra de arte deixa de ser um instrumento para a adoração religiosa, mas torna-se em si mesma um objeto de adoração na medida em que são cultuadas as suas propriedades auráticas. Conforme Benjamin explicita em nota, a veneração do símbolo mágico é substituída pela veneração à genialidade da obra ou a do artista, de maneira que a “unicidade na figura de culto é cada vez mais suplantada, na imaginação do observador, pela unicidade empírica do figurador ou de sua atividade figuradora”<sup>57</sup>.

Um dos principais objetivos de nossa dissertação é o de evidenciar como Benjamin constrói uma narrativa a respeito da secularização das experiências estéticas que não é linear e não se constitui como um movimento progressivo de esclarecimento e desmistificação. Ao contrário, o autor retrata a secularização com um limiar ou como uma fronteira de passagem, na qual elementos místicos e profanos se mesclam e intercambiam posições. No ensaio de 1935-36, constatamos que o valor de culto das obras de arte, originário de práticas ritualísticas mágicas ou religiosas, permanece presente e exercendo um papel determinante na arte secularizada. A leitura benjaminiana deste fenômeno em *A obra de arte* caracteriza-se pela convicção de que o valor de culto, o elemento místico/religioso em questão, é um elemento “parasitário” no domínio da arte e de que a sua superação é um acontecimento marcadamente progressista na esfera de confluência entre estética e política. A natureza um tanto inflexível do posicionamento de Benjamin no ensaio é determinada pelo diagnóstico de que a auratização da percepção havia se tornado um instrumento vital para os regimes fascistas, os quais se utilizavam das novas mídias mecanizadas como armas para a alienação das massas. Para o fascismo, segundo Benjamin, “a salvação encontra-se em deixar as massas atingirem sua expressão (de modo algum o seu direito)”<sup>58</sup>. O termo “expressão” (*Ausdruck*)

---

<sup>55</sup> *Idem*, p. 58.

<sup>56</sup> *Idem*, p. 58.

<sup>57</sup> *Idem*, p. 99.

<sup>58</sup> BENJAMIN, 2015a, p. 92.

designa uma aparência meramente ilusória, que não se concretiza em medidas sociais efetivas. A estratégia política dos regimes fascistas seria a de conferir uma expressão estética do poder e da conformação das massas, ainda que ignorando as suas demandas por uma renovação da organização social. A demanda pelo usufruto coletivo do poderio da técnica é substituída pela subordinação da tecnologia aos interesses da guerra imperialista, a qual não deixa de capturar e fascinar a percepção sensorial. Benjamin cita o manifesto futurista de Marinetti, o qual exalta as proezas estéticas do conflito bélico definindo que a “guerra é bela porque cria novas arquiteturas, como a dos grandes tanques, dos geométricos esquadrões aéreos, das espirais de fumaça sobre as aldeias em chamas e muitas outras”<sup>59</sup>. Estes indícios são sinais de que a mecanização da arte alterou a percepção de modo significativo, transformando as massas em objeto de representação estética e permitindo a humanidade contemplar a si mesma como um objeto distanciado e passível de manipulação pela técnica. As palavras finais do ensaio resumem o peso social da estetização da política:

“Fiat ars - pereat mundus”, diz o fascismo e espera, como o reconhece Marinetti, da guerra a satisfação artística da percepção sensível alterada pela técnica. A humanidade, que em Homero fora um dia objeto da contemplação para os deuses olímpicos, tornou-se objeto de sua própria contemplação. Sua autoalienação atingiu tal grau que se lhe torna possível vivenciar a sua própria aniquilação como um deleite estético de primeira ordem.<sup>60</sup>

O conceito de autoalienação (*Selbstentfremdung*) não chega a ser plenamente desenvolvido em *A obra de arte*<sup>61</sup>, mas a exploração do seu sentido mediante a associação com outras teses benjaminianas pode esclarecer o significado da passagem acima. No artigo “Estética e anestésica”, Susan Buck-Morss discorre sobre as investigações de Benjamin acerca das utilizações da técnica como amortecedora da percepção sensorial. Este direcionamento da interpretação benjaminiana da relação entre percepção e técnica funda-se principalmente nos textos fragmentários do projeto das *Passagens*, o livro inacabado de Benjamin sobre a Paris do século XIX e a sua condição de fenômeno originário das metrópoles capitalistas contemporâneas. Nestes escritos, Benjamin utiliza o conceito de “fantasmagoria” para designar a coisificação dos produtos da cultura humana, isto é, a percepção dos produtos da cultura humana como objetos do mundo natural, como se

---

<sup>59</sup> Marinetti apud BENJAMIN, 2015a, p. 93.

<sup>60</sup> BENJAMIN, 2015a, p. 93.

<sup>61</sup> Em outra passagem, o conceito de autoalienação descreve a experiência do ator de cinema, que tem a reprodução imagética de seu corpo físico extraída de sua posse e colocada sob o controle da intervenção técnica. A imagem do ator torna-se “separável dele, transportável. E para onde ela é transportada? Para diante das massas” (BENJAMIN, 2015a, p. 75).

possuíssem uma existência independente da vontade humana. Relativamente à sensorialidade, a manipulação técnica da percepção é capaz de gerar vivências fantasiosas que, muitas vezes, tornam-se indistinguíveis da realidade, ou da percepção não-mediada pela tecnologia. São exemplos destas fantasmagorias tanto os interiores densamente mobiliados dos domicílios burgueses, os quais transmitem ao habitante uma sensação artificial de segurança e decoro moral, quanto as galerias comerciais parisienses do século XIX, que recebem o nome de “passagens” e representam o sonho capitalista de um ambiente artificial de consumo ininterrupto. Expandindo os limites da pesquisa benjaminiana, Buck-Morss evidencia que desde o século XIX foram desenvolvidos diversos meios artificiais de aplacar os estímulos da sensibilidade, os quais ela enquadra na categoria denominada “anestésica”. A comentadora elenca as incursões da bioquímica na empreitada de amortecer a percepção sensorial: os remédios contra a neurastenia, a popularização dos opiáceos e até da cocaína como medicamentos usuais e mesmo a invenção da anestesia cirúrgica, a qual se origina das “folias do éter”, confraternizações marcadas pela inalação de “gás hilariante” (óxido nitroso). A disseminação da anestésica não se restringe, porém, aos efeitos da bioquímica e aos exemplos do século XIX, abrangendo experiências diversas e mais recentes, como o isolamento sensorial proporcionado pelo *walkman*, os roteiros monitorados dos itinerários turísticos, as fantasmagorias visuais da propaganda televisiva e, para citar um caso que não estava presente ao tempo dos escritos de Benjamin ou do artigo de Buck-Morss, a vivência ensimesmada que o indivíduo contemporâneo compartilha com seu *smartphone*.

A capacidade de intervir tecnicamente na percepção sensorial, de modo a reduzir ou a anestesiar os estímulos do mundo circundante, altera a relação entre o ser humano e o seu corpo sensório. Este evento de proporções globais pode ser a causa da autoalienação que Benjamin cita como instrumento dos regimes fascistas. Neste ínterim, os avanços nos procedimentos das artes mecanizadas, e mais especificamente na reprodução mecânica de imagens, favoreceram as tentativas de representar as massas como um objeto neutro e insensível, além de disponível à intervenção técnica, como denota a emergência do valor cognitivo dos dados estatísticos<sup>62</sup>. A análise específica de como as mídias mecanizadas destacadas em *A obra de arte* - a fotografia e o cinema - promovem a autoalienação das massas nos faz retomar o tema da permanência da aura na arte moderna. No próximo tópico,

---

<sup>62</sup> “Revela-se, assim, no âmbito intuitivo, aquilo que na teoria se torna perceptível na crescente significação da estatística. O alinhamento da realidade com as massas e das massas com ela é um evento de alcance ilimitado, tanto para o pensamento como para a intuição” (BENJAMIN, 2015a, p. 57).

veremos como o culto à personalidade na fotografia e o culto às estrelas no cinema corrompem o potencial revolucionário da arte mecanizada através da conservação da percepção aurática. Adotando a perspectiva dialética de Benjamin, também observaremos como a politização da arte, nestes casos, passa invariavelmente pela emancipação do valor de culto das obras de arte.

### 1.3 - O CULTO À PERSONALIDADE

Em uma nota de *A obra de arte*, Benjamin fala-nos da proeza da pintura renascentista em erigir uma ponte entre a arte e as novas ciências, as quais sugeriam uma intensa reformulação da estrutura social. Assim, a verdadeira significação desta expressão cultural estaria em sua aptidão para “incorporar um número de novas ciências ou de novos dados das ciências”<sup>63</sup>. Articulando os saberes emergentes de diversos campos científicos, como os da anatomia, da ótica e a da matemática, artistas como Leonardo haviam transformado a pintura, nas palavras de Valery, na “mais elevada demonstração de conhecimento”<sup>64</sup>. Outra referência à arte renascentista no ensaio de 1935-39 trata da pintura de grupo do século XVI, uma modalidade eminentemente holandesa que consistia na representação coletiva das agremiações burguesas que compunham o cenário de um recém formado republicanismo. Podemos especular, dado o interesse de Benjamin pelo historicismo cultural da Escola de Viena, que o filósofo tenha travado contato com a obra de Riegl, *Das holländische Gruppenporträt* [A pintura de grupo holandesa] (1902), a qual destaca o significado social destas pinturas em relação aos retratos familiares ou fraternais, que somente ampliavam o escopo do retrato individual. Em contrapartida, a pintura de grupo, exposta em lugares públicos como hospitais e prefeituras, representava “indivíduos completamente autônomos que se associam corporativamente apenas por causa de um propósito específico, compartilhado, prático e de caráter público, mas que ainda assim desejam manter a sua independência”<sup>65</sup>. Em um sentido semelhante, Benjamin admira a relevância social da *Lição de Anatomia* (1632) de Rembrandt, que retrata um cirurgião e um grupo de estudantes em um ambiente de aprendizado e elimina a aura que recai sobre o medicina ao mostrar a dissecação de um cadáver, e a compara ao individualismo obscurantista do retrato contemporâneo de um “famoso cirurgião à mesa do café da manhã, rodeado pelos seus”<sup>66</sup>. Juntando estas breves referências, podemos vislumbrar o ideal de uma arte renascentista concatenada com as revoluções científicas e políticas de seu tempo histórico.

Uma sinergia semelhante entre arte, ciência e política é projetada por *A obra de arte* como o ápice do desenvolvimento das artes mecanizadas. Diante da imagem que a câmera

---

<sup>63</sup> BENJAMIN, 2015a, p. 110.

<sup>64</sup> Valery apud BENJAMIN, 2015a, p. 110.

<sup>65</sup> RIEGL, 1999, p. 62, tradução nossa.

<sup>66</sup> BENJAMIN, 2015a, p. 98.

fornece, em seus mínimos detalhes, de um músculo em movimento, Benjamin questiona se somos atraídos “por seu valor artístico ou por sua utilidade científica”<sup>67</sup>. De fato, Benjamin considera como idênticas “a aplicabilidade artística e a científica da fotografia” e enxerga as artes mecanizadas em geral como potenciais promotoras de uma “interpenetração de arte e ciência”.<sup>68</sup> A aplicabilidade das artes mecanizadas provém da sua aptidão para revelar novos objetos para a percepção humana, desvelando aspectos da realidade que permaneciam ocultos aos olhos humanos. Benjamin enfatiza a novidade cognitiva da câmera ao dispensar-lhe uma função meramente instrumental de apenas realçar o que já se apresentava à visada intencional. Assim, o mecanismo do *zoom* não só aproxima o objeto da câmera, mas propicia “o aparecimento de formas estruturais da matéria completamente novas” e o dispositivo da câmera lenta, mais do que retardar o movimento registrado, descobre padrões de movimento “completamente desconhecidos”<sup>69</sup>. O novo hemisfério ótico revelado pela arte mecanizada, e especialmente pelo cinema, é comparado com o universo semiótico descoberto pela *Psicopatologia da vida cotidiana* de Freud: “o filme de fato enriqueceu o mundo percebido com métodos que podem ser ilustrados com base nos métodos da teoria freudiana”<sup>70</sup>. Se, após a publicação da tese freudiana, um ato falho de linguagem passara a significar muito mais do que se concebia anteriormente, o surgimento do filme acrescentara novas perspectivas para a percepção, especialmente no que tange à relação entre o ser humano e o mundo material que lhe envolve. A analogia com a psicanálise, porém, não acaba aqui: o cinema evidenciaria o inconsciente ótico do espectador, ao registrar a relação entre o indivíduo contemporâneo e o mundo material que lhe envolve, assim como o psicanalista traz à tona o inconsciente pulsional do paciente.

A industrialização introduziu um grau sem precedentes de automatização nas vidas humanas. As novas tecnologias mecanizadas se caracterizaram por disparar “com um só gesto um processo complexo composto por uma série de momentos”<sup>71</sup>, como no exemplo do isqueiro que provoca o fogo com um único toque. Diante deste aparato, o trabalho humano torna-se somente um instrumento auxiliar da automatização cumprida pela técnica. O trabalho mecanizado, mimetizando o ritmo da máquina automática, é determinado mais por

---

<sup>67</sup> *Idem*, p. 110.

<sup>68</sup> *Idem*.

<sup>69</sup> *Idem*, p. 83.

<sup>70</sup> *Idem*, p. 110.

<sup>71</sup> *Idem*, p. 127.

movimentos inconscientes do que por ações intencionais. São justamente estes movimentos inconscientes que preenchem a nova dimensão ótica do cinema, a qual penetra um espaço “que é ocupado inconscientemente”<sup>72</sup>. O argumento de *A obra de arte* parece sugerir que o registro filmico destas operações inconscientes, por aumentar a “compreensão das coerções que regem nossa existências”<sup>73</sup>, contribui para o autoconhecimento do indivíduo moderno, o qual se apercebe do condicionamento imposto pelas máquinas. Através do direcionamento da câmera, o cinema pode transformar mesmo um objeto inanimado em personagem, explicitando por meio do *close-up* ou da montagem o significado do objeto para o enredo. Benjamin admite que “não é nada incomum que o filme chegue a conceder um papel ao objeto de cena”<sup>74</sup> e confere o exemplo de um relógio, cuja presença no palco tenderia a atrapalhar a ilusão cênica, mas que no cinema pode representar um papel essencial ao evidenciar a medida exata de tempo em que um evento ocorre. Este exemplo indica que o filme pode nos conscientizar do papel proeminente ocupado pelos objetos materiais em uma era de automação técnica e, deste modo, fornecer material para uma análise materialista que aborda a relação entre humano e tecnologia. Segundo Benjamin: “o filme é o primeiro meio artístico a estar em condições de mostrar como a matéria coaduna com o ser humano, podendo, assim, tornar-se um excelente instrumento para a apresentação materialista”<sup>75</sup>.

A aplicabilidade científica se junta ainda a uma reivindicação política que emerge junto com as artes mecanizadas. Esta é a reivindicação de representação cinematográfica, a qual nunca fora mais sensível como em nossa atualidade, na qual a representação de minorias e de grupos marginalizados nas mídias torna-se uma questão recorrente no debate público. De acordo com Benjamin, o cinema deve corresponder ao “direito legítimo que o homem contemporâneo tem de ser ele mesmo reproduzido”<sup>76</sup>. As conotações marxistas do ensaio de 1935-39 conduzem a temática à reivindicação da representação do proletariado, cuja consciência de classe seria amplificada pela reprodução mecanizada de suas vivências cotidianas, as quais denotam a fundamentalidade da classe trabalhadora para o processo de produção industrial. Benjamin considera que este requerimento político já havia começado a ser cumprido pelo cinema soviético: “uma parte dos atores que encontramos nos filmes

---

<sup>72</sup> *Idem*, p. 84.

<sup>73</sup> *Idem*, p. 83.

<sup>74</sup> *Idem*, p. 72.

<sup>75</sup> *Idem*, p. 72.

<sup>76</sup> *Idem*, p. 79.

russos não são atores no nosso sentido, mas pessoas que representam a si próprias - e predominantemente durante seu processo de trabalho”<sup>77</sup>. A função do ator profissional, no entanto, não havia se tornada obsoleta, mas ganhara um novo significado com as artes mecanizadas. A performance do ator de cinema não é mais realizada perante um público, como ocorria no teatro, mas acontece acontece diante do maquinário da produção cinematográfica e de seus especialistas técnicos. Desta maneira, o ator de cinema é assimilado a um processo de trabalho que exige frequentemente que os participantes testem suas aptidões no manejo do aparato técnico. A tarefa política do ator, nestas circunstâncias, é a de conservar a sua humanidade na frente deste aparato, legando uma performance emancipatória às massas:

tanto nos escritórios quanto nas fábricas, é diante de um aparato que a grande maioria da população urbana deve, ao longo da jornada de trabalho, renunciar à sua humanidade. Ao fim da tarde, as mesmas massas preenchem os cinemas para vivenciar como o ator de cinema tem a sua revanche por eles, não apenas ao afirmar a *sua* humanidade (ou o que aparece a eles como tal) diante do aparato, mas colocando o aparato mesmo a serviço de seu próprio triunfo<sup>78</sup>

Ao mesmo tempo em que Benjamin supõe uma dimensão política utópica no cinema, o ensaio sobre *A obra de arte* reconhece que a situação até então corrente da indústria cinematográfica servia mais à alienação das massas do que à sua emancipação. A deturpação do potencial das artes mecanizadas está vinculado à manutenção da dinâmica do valor culto mesmo no âmbito da cultura de massas. No caso do cinema, a percepção aurática da arte permanece através do culto às estrelas. O ensaio de 1935-39 aponta que a promoção dos atores em celebridades fizera parte de um recurso mercadológico para atrair os espectadores seduzidos pelo encanto de uma vida, artificialmente fabricada pelos folhetins, que destoava da vivência desumanizada das massas e lhes permitia anestesiá-los os traumas do capitalismo industrial. Segundo Benjamin: “O filme responde ao encolhimento da aura com um construto artificial de ‘personality’ fora do estúdio. O culto às estrelas exigido pelo capital cinematográfico conserva esse feitiço da personalidade, o qual já consiste há muito somente na magia putrefata de seu caráter de mercadoria”<sup>79</sup>. Sob a aura do culto às estrelas, o espectador cinematográfico aspira a distanciar-se das massas e a também ser reconhecido como uma celebridade, isto é, como um indivíduo superior e detentor de um charme

---

<sup>77</sup> *Idem.*

<sup>78</sup> *Idem.*, p. 70.

<sup>79</sup> *Idem.*, p. 106.

inigualável. Uma das consequências da nutrição deste desejo de escalada social puramente individualizado é a legitimação da divisão desigual do trabalho que pertence à estrutura do sistema capitalista. Nas palavras de Benjamin: “É precisamente a aspiração do indivíduo isolado a pôr-se no lugar da estela, isto é, a destacar-se da massa, que aglomera as massas espectadoras nas projeções. A indústria cinematográfica joga com esse interesse completamente privado para corromper o interesse original e justificado das massas pelos filme”<sup>80</sup>

O culto à personalidade encontra suas origens na fotografia. O ensaio de 1931, intitulado *Pequena história da fotografia*, percorre o desenvolvimento da arte fotográfica com um olhar atento para as tentativas de enquadrar esta nova expressão nas práticas e conceitos do passado. O caráter coletivo e desmistificador da arte mecânica foi repetidas vezes abafado por uma tendência reacionária que aspirava a enquadrar a fotografia nas coleções de arte privada. Neste sentido, Benjamin relembra que os primeiros daguerreótipos eram “guardados em estojos, como jóias”<sup>81</sup> e que um dos primeiros ofícios dos fotógrafos profissionais fora a produção de retratos pessoais e familiares, os quais permaneciam “nos lugares mais glaciais da casa”<sup>82</sup> e transmitiam uma imagem mitificadora dos donos da casa. Como a demorada fixação das fotos levava os modelos a esperar imóveis durante um longo intervalo de tempo, os fotógrafos incluíam como pontos de apoio acessórios que lembravam as pinturas de templos gregos ou de exóticas paisagens tropicais. Assim, colunas de mármore, tapeçarias e palmeiras eram adicionais à fotografia, envolvendo o modelo em um cenário onírico que impossibilitava a realização de uma representação sócio-historicamente determinada. Benjamin ilustra esta situação com a análise de uma fotografia da infância de Kafka:

O menino de cerca de seis anos é representado numa espécie de paisagem de jardim de inverno, vestido com uma roupa de criança, muito apertada, quase humilhante, sobrecarregada com rendas. Ao fundo, erguem-se palmeiras imóveis. E, como para tornar esse acolchoado ambiente tropical ainda mais abafado e sufocante, o modelo segura na mão esquerda um chapéu extraordinariamente grande, com largas abas, do tipo usado pelos espanhóis. O menino teria certamente desaparecido nesse quadro se seus olhos incomensuravelmente tristes não dominassem essa paisagem feita sob medida para eles<sup>83</sup>.

---

<sup>80</sup> *Idem*, p. 108.

<sup>81</sup> BENJAMIN, 2012c, p. 99.

<sup>82</sup> *Idem*, p. 104.

<sup>83</sup> *Idem*, p. 105.

Nestas linhas, observamos como a aptidão da fotografia para apreender, de modo espontâneo e experimental, a relação entre a humanidade e o mundo material que a condiciona, é deturpada pela veneração da unicidade pessoal. Deste modo, o culto à personalidade encontra na singularidade de cada ser humano um substituto à prescrita autenticidade da obra de arte. Ainda que possa ser reproduzida mecanicamente, a fotografia de um indivíduo humano, completamente desassociado da realidade circundante, dificilmente contribuirá para o autoconhecimento das massas. Conforme Benjamin, a percepção aurática “faz uma última trincheira: o semblante humano. Não é de modo algum por acaso que o retrato se encontra no centro da fotografia primitiva. O valor de culto da imagem encontra seu último refúgio no culto à rememoração dos entes queridos distantes ou falecidos”<sup>84</sup>. Um antídoto para a auratização da fotografia poderia ser encontrado, ainda nos primórdios desta arte mecanizada, nas fotos de Eugène Atget, o qual registrava as ruas de Paris vazias e nos permitia uma consideração isenta dos atributos subjetivos que usualmente apregoamos a esta paisagem urbana. Os registros de Atget geralmente evitavam o semblante humano, mas nem por isto se tornaram menos relevantes para o observador. De acordo com *A obra de arte*: “As fotografias começam, com Atget, a tornar-se provas no processo histórico, o que perfaz sua significação política oculta”<sup>85</sup>. Em diversas de suas fotografias da Avenue des Gobelins, podemos ver a imagem refletida dos manequins das lojas, os quais parecem transpostos para a rua deserta. A ilusão dos manequins como transeuntes, vestidos com as roupas da moda, estimula a nossa imaginação associativa e nos faz refletir sobre a introdução da reprodução mecânica em nossas vidas sob o efeito padronizante da propaganda. São as pessoas que atravessam o passadiço como os manequins, objetos desprovidos de autonomia e regidos pelos ditames da moda?

A semelhante despersonalização eram submetidas as personagens do drama barroco. Benjamin se depara com as origens do fenômeno moderno de estetização da natureza moral e política da vida humana no Barroco, período histórico que é tratado como uma alegoria da modernidade. Se a estetização da política operada pela arte mecanizada contribuía para ascensão do fascismo no século XX, a percepção da existência como uma obra de arte, promovida pelo drama barroco, teria servido para legitimar os abusos do absolutismo monárquico. Novamente nos posicionamos em um momento histórico de transição no qual a

---

<sup>84</sup> BENJAMIN, 2015a, p. 64.

<sup>85</sup> *Idem*.

secularização exerce um papel fundamental. A exigência de uma caracterização profana da vida mundana, uma das características distintivas da Contrarreforma, culminara na ausência de qualquer sugestão de transcendência divina no destino das personagens do drama barroco. A subtração de uma finalidade salvífica para a história, aliada a emergência de um saber antropológico que considerava o comportamento humano como determinado por leis naturais, alentaram uma postura fatalista e conformista diante da miséria terrena. Em nossa análise de *A origem do drama barroco*, ressaltaremos como, em contraposição às teses de *A obra de arte*, a descontinuidade com a perspectiva da transcendência divina causa uma precarização da agência moral humana.

## CAPÍTULO 2: O DRAMA SECULAR E A PRECARIZAÇÃO DA AGÊNCIA MORAL

Que as revoluções culturais do presente sejam equivocadamente compreendidas pelas categorias do passado é uma hipótese com implicações relevantes para a filosofia da arte. Benjamin indicara, em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, como a fotografia fora inicialmente recepcionada no interior do imaginário da pintura e o cinema tivera de se confrontar com os parâmetros do teatro. Assim, Abel Gance comparara o cinema com os hieróglifos egípcios e demandara ao primeiro o mesmo valor de culto do segundo: “Então, em decorrência de um retorno altamente peculiar ao passado, chegamos novamente à forma de expressão dos egípcios (...) Ainda não há respeito nem *culto* o suficiente para aquilo que nela é expresso”<sup>86</sup>. No entanto, as forças cognitivas, sociais e políticas de uma nova forma cultural, assegura Benjamin no ensaio de 1935-36, só podem ser plenamente despertadas quando encontram o modo de expressão que lhes é adequado. Uma tentativa similar de designar a essência histórica de uma forma cultural, depurada dos anacronismos imputados pela recepção convencional, foi tentada na tese de livre-docência do autor, *A origem do drama barroco alemão*, de 1928.

A tese argumenta que a compreensão da forma cênica barroca, o *Trauerspiel*, havia sido deturpada pela recepção crítica que a subsumira aos critérios da tragédia grega. Ao invés disto, o drama barroco deveria ser enxergado como alinhado às transformações que, nos séculos XVI-XVII, reformaram o estudo das humanidades. A condição régia de suas protagonistas, por exemplo, estaria relacionada a nova teoria jurídica da soberania absolutista, e não ao caráter do herói trágico. Neste sentido, Benjamin afirma que o “literato barroco sentia-se totalmente ligado ao ideal de uma estrutura política absolutista”<sup>87</sup>. A conduta das personagens, aliás, não deveria mais ser enquadrada pelas categorias da ética aristotélica, mas sim pelas concepções de um renovado saber antropológico que enxergava as ações humanas como condicionadas por leis naturais. A obra de Dilthey, *Weltanschauung und Analyse des Menschen seit Renaissance und Reformation* [Visão do mundo e análise do homem desde o Renascimento e a Reforma] (1914), servira a Benjamin como compêndio dos estudos humanistas nos séculos XV-VII e da inauguração de uma nova concepção antropológica,

---

<sup>86</sup> Gance apud BENJAMIN, 2015a, p. 66.

<sup>87</sup> BENJAMIN, 2016, p. 46.

atenta para a “uniformidade da natureza humana, a força da animalidade e dos afetos”<sup>88</sup>. Ainda como último exemplo das divergências do drama barroco, nota-se que a piedade e o temor não deveriam mais ser considerados como sentimentos prioritariamente despertados pela encenação. Nas palavras de Benjamin: “O temor e a piedade, por exemplo, não são pensados como parte da totalidade integral da ação”<sup>89</sup>. Ao invés disto, o Trauerspiel incitava em seu público a sensação de melancolia ou *apatheia*, a ausência de paixão ou *pathos* que intervia como contribuição do pensamento estóico. A própria noção de Trauerspiel, constituída pelas partículas “Trauer” (luto) e “spiel” (peça ou jogo) e que pode ser traduzida pela expressão “drama-lutuoso”, indica a relevância da melancolia, objeto de estudo do humanismo renascentista, para esta forma de expressão cultural.

Diante destas críticas à recepção classicista do barroco, devemos demarcar que, apesar disto, o projeto benjaminiano não se estabelece como uma tentativa meramente filológica de descrever de maneira fidedigna um objeto cultural do passado. Ao invés disto, *A origem do drama barroco alemão* debruça-se sobre o passado com um olhar voltado ao presente, e especificamente sobre as crises políticas da conturbada primeira metade do século XX. Em uma nota do livro das *Passagens*, Benjamin se referia ao “livro sobre o drama barroco, que iluminou o século XVII através do presente”<sup>90</sup>. Antes de mais nada, a obra sobre o Trauerspiel denuncia o contexto sócio-cultural por trás da retomada do humanismo classicista que acompanha a formação da República de Weimar no período de pós-guerra. Sob este panorama, Benjamin critica a gestação de uma filosofia da tragédia, representada exemplarmente pela *Estética do trágico* (1923) de Volkelt, que fora construída “sem qualquer consideração pelos fatos históricos”<sup>91</sup>, ignorando a ambiência histórica da tragédia grega, assim como o seu teor politicamente progressista, em nome de uma caracterização puramente estética desta forma cênica. Mesmo a concepção de tragédia de Nietzsche em *O nascimento da tragédia*, apesar da extemporaneidade de sua crítica à modernidade através do trágico, será censurada por abrir “o abismo do esteticismo” ao não apenas renunciar a um “conhecimento histórico-filosófico do mito trágico”, mas também por considerar a própria existência como um fenômeno estético. Na visão de Benjamin, a asserção nietzschiana, segundo a qual “só

---

<sup>88</sup> Dilthey apud BENJAMIN, 2016, p. 95.

<sup>89</sup> BENJAMIN, 2016, p. 55.

<sup>90</sup> BENJAMIN, 2009b, p. 501.

<sup>91</sup> BENJAMIN, 2016, p. 101.

como *fenômeno estético* podem a existência e o mundo *justificar-se* eternamente”<sup>92</sup>, é sintomática de uma perspectiva estetizante que removera todo significado histórico e político da existência e da cultura ao encará-las meramente como objetos de contemplação estética. Ainda que a diretiva benjaminiana não seja tão explícita como na formulação da tese de *A obra de arte*, podemos ponderar que a motivação para a crítica de Benjamin à estetização da experiência no “*Trauerspielbuch*” também seja uma reação a um movimento político reacionário, no caso a República de Weimar, que tentara recalcar a vivência traumática de um período de guerras e exploração humana através da instrumentalização da cultura. Nestas linhas é traçado o argumento de Bolle em seu artigo sobre *A origem do drama barroco alemão*:

“Ao mito do Classicismo de Weimar — à tentativa oficiosa de restaurar, depois da Grande Guerra, o legado cultural de Goethe e Schiller, como se tudo tivesse permanecido incólume, e projetar uma cultura setecentista, palaciana e provincial, sobre o mundo das metrópoles modernas — a esse mito, Benjamin opõe as marcas da história recente: guerra e pós-guerra, trauma da derrota e culpa, revolução frustrada, irritação galopante, pauperização, assassinatos políticos”<sup>93</sup>.

---

<sup>92</sup> NIETZSCHE, p. 2007, p. 44.

<sup>93</sup> BOLLE, 1988, p. 45.

## CAPÍTULO 2.1: UM JOGO-LUTUOSO

Em contraposição à estetização cultural, a tese de 1928 procura recuperar a origem histórico-cultural da reformulação da tragédia na era moderna mediante a investigação do Trauerspiel. Este se revela sobretudo na análise da melancolia barroca, a qual não deve ser compreendida como um sentimento atemporal e abstrato, mas como um indício de uma realidade histórica objetiva, uma vez que “os sentimentos, por mais vagos que possam parecer à autopercepção, respondem como um reflexo motor à estrutura objetiva do mundo”<sup>94</sup>. Entre os fatores históricos condicionantes da realidade barroca encontra-se a transformação do universo ético e político operada pela Contrarreforma, a qual teria implicado tanto a exigência de uma interpretação secularizada aos eventos da vida mundana quanto uma intensificação da tutela eclesiástica sobre os mesmos. Segundo Benjamin, a “secularização levada a cabo pela Contrarreforma não significou uma perda das preocupações religiosas: o que aconteceu foi que a época lhe recusou a solução religiosa, exigindo ou impondo, em seu lugar, uma solução profana”<sup>95</sup>. Uma elucidação da visão benjaminiana sobre este período histórico provém de uma comparação acerca da relação entre mundanidade e religiosidade no Renascimento e no Barroco: se o primeiro se caracteriza pela livre interpretação da existência perante a religião, o segundo é definido pelo dogmatismo com o qual o espírito da época desassociava a transcendência religiosa da vida mundana. Nas palavras de Benjamin: “Confrontado com o Barroco, o Renascimento não surge como uma época de irreligião e paganismo, mas como uma era de liberdade profana na vida da fé, enquanto o espírito hierárquico da Idade Média, com a Contrarreforma, se impunha num mundo ao qual estava vedado o acesso imediato à transcendência”<sup>96</sup>. Esta renúncia à intrusão da transcendência no mundo profano provocara uma alteração drástica nas soteriologias reformistas e contrarreformistas, as quais gradualmente apartavam a salvação divina do domínio das ações humanas. A melancolia, assim, estaria vinculada a representação da incapacidade humana de modificar decisivamente a sua condição mediante a *práxis*. Desta maneira, o veredito de vanidade atribuído às ações humanas era determinante para a configuração do *taedium vitae* que perpassa o melancólico:

---

<sup>94</sup> BENJAMIN, 2016, p. 145.

<sup>95</sup> *Idem*, p. 75.

<sup>96</sup> *Idem*, p. 76.

Que sentido teria a vida humana se nem a fé, como no calvinismo, precisava ser posta à prova? Se por um lado a fé era nua, absoluta, eficaz, mas por outro as ações humanas não se podiam distinguir? Não havia resposta para isto, a não ser na moral dos humildes - “fidelidade nas coisas pequenas”, “levar uma vida honesta” - que começou a difundir-se por essa época e se contrapunha ao *taedium vitae* das naturezas mais sofisticadas. Pois aqueles que meditavam e iam mais fundo viam-se na existência como num campo de ruínas preenchido por ações não concluídas e inautênticas<sup>97</sup>.

O contraponto entre a conduta das classes sociais subalternas, por um lado, e a dos intelectuais e regentes, por outro, é um indício de como a secularização da vida mundana pode ter se aliado ao conformismo político. Os mais humildes deveriam se resignar à crença burguesa de que a moralidade encontra-se no decoro, no asseio e na obediência às normas constituídas, enquanto que as camadas mais autônomas e sofisticadas - os pensadores, artistas e soberanos - se entregariam ao estupor do melancólico, que contempla as mazelas do mundo, mas parece inapto a modificá-las. Comentando as implicações sociais legadas pelo luteranismo, cuja doutrina da *sola fide* substituíra a doutrina da salvação através das boas obras pela condição suficiente da fé individual e subjetiva, Benjamin alega que “fazendo da esfera mundana e política o banco de ensaios de uma vida apenas indiretamente religiosa, destinada à demonstração de virtudes burguesas, o luteranismo conseguiu efetivamente enraizar no povo um forte sentimento de obediência ao dever, mas nos grandes provocou a hipocondria”<sup>98</sup>. O príncipe Hamlet, uma das personagens mais emblemáticas do Trauerspiel, conjuga a disposição melancólica com as figuras do intelectual, do regente a até mesmo do artista, se considerarmos que chega a conceber os versos de uma cena teatral no decorrer do drama. Em uma passagem citada por Benjamin, o príncipe dinamarquês reflete sobre e acaba por desafiar uma imagem da condição humana que, embora revestida de racionalidade, não lhe confere o poder de realizar ações significativas: “O que é um homem, / Se seu mais alto bem e seu uso do tempo / É dormir e comer? Uma criatura, apenas isso. / De certo quem nos deu essa fala tão ampla / Que olha para o antes e o depois, não nos deu / Essa destreza toda, essa razão divina / Pra que mofasse em vão”<sup>99</sup>.

Diante do empobrecimento da agência moral do ser humano, a disposição melancólica promete o entorpecimento sensorial, de maneira semelhante aos efeitos das práticas de anestésica promovidas pela técnica contemporânea e inventariadas por Buck-Morss. É neste

---

<sup>97</sup> *Idem*, p. 144.

<sup>98</sup> *Idem*.

<sup>99</sup> SHAKESPEARE, 2015, p. 151.

sentido que Benjamin interpreta a retomada barroca do estoicismo e em especial da noção de *apatheia*, a qual designa a renúncia à paixão e ao sofrimento. De acordo com a tese de 1928, o interesse do Trauerspiel pelos temas da filosofia estóica não é motivado por um “pessimismo racional”<sup>100</sup>, uma vez que não se constitui como um exercício sistemático de autonomia. Ao invés disto, o barroco teria encarado a ascese estóica como uma “desvitalização dos afetos que provoca a maré baixa das ondas que os faziam erguer-se no corpo” e que “pode levar a que a distância em relação ao mundo exterior se transforme em alienação em relação ao próprio corpo”<sup>101</sup>. Esta suspensão da sensibilidade é realizada pelo binômio complementar - luto (*Trauer*) e jogo (*Spiel*) - que dá nome a esta forma dramática. Em primeiro lugar, o luto é a disposição emergente da constatação que a vida inteira pode não passar de um esforço vão que se encerra apenas com a morte, aquele que é o mais impessoal dos eventos da existência e que marca o liame entre a natureza e a história humana. Assomado pelo luto, o melancólico refugia-se na esfera da aparência, buscando no teatro a projeção de uma realidade ilusória na qual pode contemplar incólume a miséria da condição humana. De acordo com Benjamin: “O luto é o estado de alma em que o sentimento reanima o mundo vazio apondo-lhe uma máscara, para experimentar um prazer enigmático à vista dele”<sup>102</sup>. O drama-lutuoso tornava-se assim um *jogo-lutuoso*, no qual a comunidade europeia encenava, com a maior minúcia de detalhes sangrentos e para a satisfação de um prazer escapista, as barbáries distintivas de seu período histórico. Benjamin caracteriza o escapismo que o público buscava nas peças do barroco através de uma passagem dos *Pensamentos* (1670) de Pascal, na qual o próprio soberano é descrito como um melancólico à procura de distração:

Não é bastante grande a dignidade real em si mesma para aquele que a possui para torná-lo feliz pela simples visão daquilo que é? Será preciso diverti-lo desse pensamento como ao comum dos homens? (...) Submeta-se isso à prova, deixe-se um rei a sós, sem nenhuma satisfação dos sentidos, sem nenhuma preocupação no espírito, sem companhias e sem divertimentos, pensar em si totalmente à vontade, e ver-se-á que um rei sem divertimento é um homem cheio de misérias. Assim, evita-se isso cuidadosamente e nunca falta ao redor da pessoa do rei muita gente que cuida de fazer com que o divertimento suceda aos negócios e que fica a observar todo o seu tempo ócio para fornecer-lhe prazeres e jogos de modo que não haja nenhum vazio. Quer dizer que eles são cercados de pessoas que têm um maravilhoso

---

<sup>100</sup> BENJAMIN, 2016, p. 145.

<sup>101</sup> *Idem*, p. 146.

<sup>102</sup> *Idem*, p. 144.

cuidado para evitar que o rei fique sozinho e em estado de pensar em si, sabendo perfeitamente que ele ficará miserável, muito embora seja rei, se pensar em si<sup>103</sup>.

A ostentação típica da arte barroca pode ser abarcada como uma forma de distração e alheamento (*Versunkenheit*) para o melancólico. Esta ostentação pode ser notada no exagero das construções linguísticas, no excesso de objetos de cena ou, deixando o âmbito do drama, na infinitude de adornos. De qualquer modo, a “afinidade entre luto e ostentação”<sup>104</sup> é uma característica própria ao contexto social que envolve o barroco. No plano linguístico, Benjamin identifica semelhanças entre o Trauerspiel e um dos movimentos da vanguarda alemã do século XX, o Expressionismo, evidenciando a correspondência entre os dois períodos históricos. De acordo com Benjamin, ambas as expressões literárias possuem uma “tendência para o exagero” e “procuram por um maneirismo violento, mascarar a ausência de produtos literários válidos”<sup>105</sup>. Não obstante, além da artificialidade de um formalismo estilístico, a linguagem destas literaturas também se assemelharia na descrição extremada de temas violentos. Se a literatura expressionista se caracteriza pela exposição ostensiva dos traumas e deformidades promovidos pela industrialização e a repressão burguesa, o drama barroco se distinguirá pela descrição sanguinolenta das guerras, revoltas e usurpações que acompanharam o absolutismo europeu. Neste contexto, Benjamin cita o comentário de Wysocki sobre os dramas de Gryphius, dramaturgo do Trauerspiel, os quais são definidos do seguinte modo: “Trata-se, como se disse por mais que uma vez, de peças escritas por carrascos para carrascos. Vivendo numa atmosfera de guerras, (...) eles desfrutavam ingênua e brutalmente dos prazeres que lhe eram oferecidos”<sup>106</sup>. Já Opitz, poeta e homem de letras do barroco alemão, descreve os temas afins à tragédia de seu período histórico como sendo aqueles que tratam “da vontade régia, mortes violentas, desespero, infanticídios e parricídios, incêndios, incestos, guerras e insurreições, lamentações, choros, gemidos e coisas semelhantes”<sup>107</sup>.

---

<sup>103</sup> PASCAL, 2015, p. 79-80.

<sup>104</sup> BENJAMIN, 2016, p. 79.

<sup>105</sup> *Idem*, p. 45.

<sup>106</sup> Wysocki apud BENJAMIN, 2016, p. 43.

<sup>107</sup> BENJAMIN, 2016, p. 56.

## CAPÍTULO 2.2: A HISTÓRIA COMO PALCO

O apreço pela narração destas barbáries se origina de um relacionamento peculiar entre o drama barroco e a historiografia. Por um lado, os dramaturgos da época consideravam a história como a principal fonte, e talvez a única legítima, para os enredos do Trauerspiel. O eruditismo dos artistas alemães levava-os a investigar minuciosamente os detalhes dos eventos que tencionavam transpor para o palco. Segundo Benjamin: “Acreditava-se que o drama trágico estava, de forma tangível e concreta, no próprio curso da história, e que a única coisa necessária era encontrar as palavras”<sup>108</sup>. Por outro lado, a própria historiografia barroca tendia a considerar os eventos históricos como dramas trágicos<sup>109</sup>, de modo que Erdmannsdöffer ilustrara a postura lamentosa desses relatos como um “permanente torcer de mãos”<sup>110</sup>. A situação devia-se em grande parte ao fato de que a narrativa da história no século XVII ainda não havia se emancipado integralmente da crônica medieval cristã. Esta, por sua vez, adotava uma postura teleológica que contemplava a história como uma *via crucis* que percorria a trajetória do sofrimento da humanidade, condenada à condição de criatura culpada pelo pecado original, até a salvação dos justos mediante o Juízo Final. Neste sentido, o cronista Otto von Freising declarava que “não descrevemos tanto uma sequência de ações como a sua miséria, a maneira da tragédia”<sup>111</sup> e que suas crônicas continham “não tanto histórias, mas infelizes tragédias de calamidades mortais”<sup>112</sup>. Não obstante a influência dos cronistas cristãos e do teatro medieval de mistérios, o Trauerspiel recebera esta herança de forma secularizada, mantendo a fixação pelos martírios dos homens e eliminando, em contrapartida, qualquer sugestão de uma salvação divina latente no interior da vida profana. A ausência de uma perspectiva salvífica, combinada à turbulência dos conflitos e motins que dividiam os estados europeus, lançara o período barroco em um desespero moral motivado pela aparente inépcia humana em transcender o império das opressões vigentes. Nas palavras de Benjamin:

enquanto que os mistérios e as crônicas cristãos dão a ver a totalidade do processo histórico, o decurso da história universal como história salvífica, o drama de assunto histórico

---

<sup>108</sup> BENJAMIN, 2016, p. 57.

<sup>109</sup> Benjamin corrobora a hipótese com a citação de Franz Joseph Mone, que afirma que “a história universal era vista pelos cronistas como um grande drama trágico” (Mone apud BENJAMIN, 2016, p. 74).

<sup>110</sup> Erdmannsdöffer apud BENJAMIN, 2016, p. 58.

<sup>111</sup> Otto von Freisingen apud BENJAMIN, 2016, p. 74.

<sup>112</sup> *Idem*.

e político posterior ocupa-se de uma parte apenas dos acontecimentos empíricos. A cristandade ou a Europa está dividida numa série de reinos cristãos cujas ações históricas já não pretendem decorrer dentro do processo salvífico da história. A afinidade do drama trágico com o mistério é posta em causa pelo desespero sem saída que parece querer ser a última palavra do drama cristão secularizado<sup>113</sup>.

Benjamin aspirou a extrair implicações positivas e politicamente emancipadoras da secularização da historiografia judaico-cristã especialmente nas teses de “Sobre o conceito de história” (1939). Neste ensaio, o pessimismo da crônica medieval, que apresentava a história como a acumulação exponencial dos sofrimentos humanos, servira como antídoto ao caráter mítico da doutrina do progresso. A teleologia secular do progresso postula um aperfeiçoamento gradual e invariável da condição humana, impulsionado por fatores impessoais e independentes da ação humana historicamente localizada, como o desenvolvimento da razão e da tecnologia. Sob o ponto de vista da ideologia do progresso, o fascismo deveria ser encarado como um estado de exceção, isto é, como um desvio de percurso, o que permitia mesmo a setores da social-democracia e do socialismo soviético conviver com o nazifascismo mediante a dinâmica do calculismo político. Contra esta visão, Benjamin revitaliza a historiografia barroca da opressão humana, a qual “nos ensina que o ‘estado de exceção’ em que vivemos é a regra”<sup>114</sup>, possibilitando-nos compreender o fascismo em continuidade com um itinerário de exploração humana. Se o Trauerspiel não sugeria um fim para a escalada da barbárie, Benjamin interpreta a revolução proletária como uma versão secularizada da salvação divina, capaz de criar o reino dos justos na Terra na forma de uma sociedade sem classes. Deste modo, o proletariado aparece como “a última classe escravizada, como a classe vingadora, que consoma a tarefa de libertação em nome das gerações de derrotados”<sup>115</sup>. Benjamin acredita, no entanto, que a disposição para a libertação proletária não seria efetivamente estimulada pelo ideal conformista dos “descendentes libertados”<sup>116</sup>, o qual legitima a desigualdade presente em nome de um hipotético progresso futuro. Ao invés disto, o espírito da revolta deveria ser despertado por uma formulação da história capaz de rememorar a “imagem dos antepassados escravizados”<sup>117</sup>, tarefa na qual encontraria afinidades com a crônica medieval.

---

<sup>113</sup> BENJAMIN, 2016, p. 75.

<sup>114</sup> BENJAMIN, 2012c, p. 245.

<sup>115</sup> *Idem*, p. 248.

<sup>116</sup> *Idem*.

<sup>117</sup> *Idem*.

A tese de 1928, porém, não tende a acentuar a contribuição da historiografia barroca para os fins da política emancipatória. O diagnóstico benjaminiano a respeito da apropriação da história pelo barroco pode ser esclarecido mediante um fragmento textual antecedente, intitulado “Drama trágico e tragédia”. Neste escrito, Benjamin reitera a relevância da historiografia para o Trauerspiel, afirmando que a “apreensão mais profunda do trágico deverá provavelmente partir, não apenas, nem tanto, da arte como da história”<sup>118</sup>, mas alerta-nos para vinculação entre esta apreensão da história e uma concepção mecanicista de tempo que emergia da ciência moderna. O filósofo afirma assim que “ao secularizar-se a história no palco segue-se a mesma tendência metafísica que, pela mesma época, levou à descoberta do cálculo infinitesimal”<sup>119</sup>. Esta tendência manifesta-se na inclinação para compreender a natureza do tempo através das relações espaciais entre os objetos: em outras palavras, “o dinamismo do processo temporal é captado e analisado numa imagem espacial”<sup>120</sup>. A ilustração que exemplifica esta situação é aquela que restringe o tempo ao deslocamento espacial dos ponteiros do relógio, o qual pode ser utilizado como medida para quantificar outros deslocamentos espaciais simultâneos. Deste modo, o tempo mecânico determina apenas a “possibilidade de transformações espaciais de uma certa grandeza e regularidade - concretamente, do andamento dos ponteiros do relógio - durante as transformações espaciais simultâneas de uma estrutura complexa”<sup>121</sup>. Nestas linhas, o mecanicismo confundia a transitoriedade do tempo com a simultaneidade do espaço, permitindo que os eventos temporais fossem tanto quantificados quanto analisados segundo leis causais. Em contrapartida, Benjamin incita-nos a pensar no evento temporal como uma ruptura com tudo que lhe antecede e sucede. Este registro temporal, que é denominado de “tempo messiânico”<sup>122</sup>, seria o único capaz de incluir em si a possibilidade de uma decisão humana verdadeiramente significativa, isto é, aquela que não é determinada integralmente pelos eventos do passado e que é capaz de transformar os rumos do futuro. A descontinuidade do tempo histórico estaria manifesta tanto nos mistérios medievais, na figura do Juízo Final, quanto na tragédia grega, na forma de uma “morte sacrificial que inaugura uma nova comunidade, no espírito de uma justiça vindoura”<sup>123</sup>.

---

<sup>118</sup> *Idem*, p. 261.

<sup>119</sup> *Idem*, p. 91.

<sup>120</sup> *Idem*, p. 261.

<sup>121</sup> *Idem*, p. 261.

<sup>122</sup> *Idem*, p. 262.

<sup>123</sup> *Idem*, p. 115.

O drama barroco teria adotado a tendência vigente de espacialização do tempo histórico e este movimento seria simultâneo àquele que eliminara a finalidade salvífica, a ruptura divina com a história corrente, de seus enredos. Ambos os deslocamentos se inter cruzam na fixação barroca pela condição terrena dos homens, a qual é atingida através de uma despersonalização que transforma os seres humanos em adereços cênicos do palco, desprovidos de autonomia e submetidos a um destino cego e impessoal. Neste sentido, Benjamin acompanha os contornos históricos do percurso do drama moderno:

Nesta, como em outras esferas da vida do Barroco, é determinante a transposição dos dados originalmente temporais para uma simultaneidade espacial figurada, que nos permite penetrar na estrutura íntima desta forma dramática. Enquanto que a Idade Média acentuava a precaridade do acontecer histórico e a transitoriedade da criatura como estações de um percurso salvífico, o drama trágico alemão mergulha inteiramente na desolação da condição terrena. Se nele existe redenção, ela está mais nas profundezas deste próprio destino do que na concretização de um plano soteriológico divino<sup>124</sup>

O mergulho na condição terrena dos homens é ilustrada pelo Trauerspiel através dos artificios que hipostasiam a existência como um jogo ou uma encenação. Tanto o jogo quanto a encenação, que se reúnem no duplo sentido do termo *Spiel*, podem ser caracterizados pela repetição de uma atividade, a qual não possui um fim transcendente a não ser o de entreter os envolvidos. Como ilustração desta percepção sobre a condição humana, vale aqui como a máxima shakespeariana de que “o mundo é um palco e todos os homens e mulheres são na verdade atores”<sup>125</sup>. Como peças de um tabuleiro, as personagens do drama barroco tornam-se adereços cênicos e o próprio Trauerspiel pode ser compreendido à luz do teatro de fantoches<sup>126</sup>. Assim, Benjamin compara a personagem do soberano, incapaz de realizar decisões autônomas, com o “rei dos baralhos de cartas” e a compleição física dos atores com a “rigidez do fantoche”<sup>127</sup>. Não só os seres humanos adquirem o estatuto de objetos inanimados, como estes passam a exercer um papel importante e inaudito nos enredos. A “veemente exterioridade” da morte de Hamlet, alvejado por um florete envenenado em uma competição de esgrima, seria um exemplo de como os “adereços ominosos”<sup>128</sup> de cena passam a influenciar o destino das personagens. Este destino, por sua vez, não deve ser

---

<sup>124</sup> *Idem*, p. 77.

<sup>125</sup> SHAKESPEARE, 2011, p. 54.

<sup>126</sup> BENJAMIN, 2016, p. 127: “é inconcebível que qualquer repertório desses teatros de fantoches não tenha tido pontos de contato com estas peças”.

<sup>127</sup> BENJAMIN, 2016, p. 128.

<sup>128</sup> *Idem*, p. 141.

compreendido como a ordenação divina dos acontecimentos, mas sim como o império do acaso sobre vidas que já não possuem a autonomia como fator de distinção em relação aos objetos ordinários. Segundo Benjamin: “O acaso, entendido como decomposição dos acontecimentos em elementos fragmentários e coisificados, corresponde plenamente ao sentido do adereço teatral”<sup>129</sup>. Se a noção de que os seres humanos são regidos pelo acaso era uma lição muito árdua, os dramaturgos do barroco amenizavam o seu peso com a imagem mais lúdica, mas não menos assombrosa, da vida como um jogo, conforme explicita o trecho de Lohenstein:

Transcorre para os mortais a sua vida inteira  
A partir de uma infância que com jogos começou,  
E com jogos vãos chega a hora derradeira.  
Tal como a antiga Roma com jogos celebrou  
O dia em que Augusto nasceu; pompa encenada  
Leva também o morto à última morada....  
.... Precipita-se para a tumba o cego Sansão;  
Não é mais que um poema o nosso tempo breve,  
Um jogo em que uns entram em cena, outros se vão;  
Com lágrimas começa, com pranto seu fim escreve.  
Depois de morto até, brinca o tempo com o homem  
E a podridão, os vermes, nossos corpos consomem<sup>130</sup>

Emblemas da despersonalização humana, os adereços de cena transformavam-se em alegorias das paixões e demonstravam o poder destas sobre os homens. Em *El mayor monstruo del mundo* (1637) de Calderón, o ciúme é a emoção que governa as ações do protagonista Herodes e ao final toma a forma alegórica do punhal. Assim, quando Herodes apunhala acidentalmente sua esposa Mariene, mesmo após ter descoberto sua inocência, podemos concluir que não é Herodes, mas o ciúme coisificado em punhal, quem deliberadamente articula a ação fatal. Benjamin afirma então que “não é Herodes que mata a esposa *por* ciúme, é *através* do ciúme que ela encontra a morte” e que o destino manipula Herodes assim como ‘se serve do punhal para provocar a desgraça e como prenúncio dela’<sup>131</sup>. É verdade, no entanto, que nem todos os arquétipos do Trauerspiel mostram-se vulneráveis ao jugo das paixões. A personagem do intriguista, do conselheiro do rei, por exemplo, é detentor de um saber a respeito do afetos humanos que lhe permite manipulá-los assim como

---

<sup>129</sup> *Idem*, p. 137.

<sup>130</sup> Lohenstein apud BENJAMIN, 2016, p. 80.

<sup>131</sup> *Idem*.

o coreógrafo ordena os adereços do palco. De acordo com Benjamin: “Em contraste com um desenvolvimento temporal e descontínuo próprio da tragédia, o drama trágico desenrola-se no contínuo do espaço - podíamos, por isso, chamar-lhe coreográfico (...) O organizador do seu enredo, o antecessor do coreógrafo, é o intriguista”<sup>132</sup> Mais uma vez, Benjamin encontra um correspondente histórico-cultural para este componente do drama barroco: no caso, as artimanhas do intriguista correspondem à ciência dos afetos encontrada na doutrina política do maquiavelismo. Neste contexto, Benjamin ilustra o saber do cortesão com uma passagem da obra de Dilthey a respeito da nova concepção antropológica demarcada por Maquiavel:

Maquiavel fundou o pensamento político nos seus princípios antropológicos. A uniformidade da natureza, a força da animalidade e dos afetos, sobretudo do amor e do medo, a sua ausência de limites - são estes os princípios sobre os quais tem de se fundar todo o pensamento e toda a ação política consequentes e a própria ciência política. A imaginação positiva do estadista, assente em fatos, tem o seu fundamento nestes conhecimentos, que entendem o homem como uma força da natureza e ensinam a dominar os afetos através da mobilização de outros afetos<sup>133</sup>.

O trecho evidencia duas noções complementares e fundamentais para a nova concepção de ser humano que emerge neste período histórico de transição. Em primeiro lugar, o homem é visto como uma “força da natureza”, cujo comportamento é regido por princípios naturais uniformes, os quais podem ser delineados por um saber empírico sobre as paixões humanas. Em segundo lugar, denota-se que, embora os homens não possam se tornar imunes ao jugo das paixões, eles podem aprender a dominar os efeitos de uma emoção através da mobilização de outras, possibilitando a manipulação da conduta humana por meio de uma ciência natural que se torna a pedra basilar da política. Benjamin postula o exercício da dominação como o denominador da política setecentista em uma passagem que ilustra o jogo dos afetos do intriguista, dado que combina a frieza do intriguista com a ardente febre pelo poder: “O espírito - é esta a tese do século - mostra-no poder; o espírito é a capacidade de exercer a ditadura (...) À sua prática corresponde um desencantamento com o curso do mundo, cuja frieza só é comparável em intensidade com a febre ardente da vontade de poder”<sup>134</sup>. A presença da apatia emocional e da sede de poder também se conjugam em outra figura arquetípica do barroco, a do soberano, mas somente para se desagregarem em uma erupção final de descomedimento que atualiza a *hybris* grega. Com os artigos galicanos de 1682,

---

<sup>132</sup> BENJAMIN, 2016, p. 95.

<sup>133</sup> Dilthey apud BENJAMIN, 2016, p. 95.

<sup>134</sup> BENJAMIN, 2016, p. 95.

promulgados pela assembleia eclesiástica francesa e determinando o afastamento da Igreja em relação às decisões monárquicas, o soberano passa a ocupar isoladamente o centro do poder estatal, posição que legitima a “comparação do príncipe com o Sol”<sup>135</sup> que governa individualmente o céu diurno. A condição terrena do rei e o caráter absoluto de seu poder geram uma contradição que com frequência afere instabilidade ao seu trono, como evidenciam não só as turbulências do período como também a premência do tiranicídio nos debates do pensamento político-jurídico do período setecentista. O contraste entre a grandiosidade e a fragilidade do soberano do Trauerspiel culminavam geralmente em uma derradeira medida de exceção que acabava por arrastá-lo à ruína: assim, os dramas trágicos do barroco “mostram de forma clara o que fascinava as pessoas da época: o soberano do século XVII, a criatura no seu auge, irrompendo na loucura como um vulcão para se destruir arrastando consigo toda a sua corte”<sup>136</sup>.

A reflexão de Benjamin acerca do tirano barroco é motivada pelas circunstâncias políticas de sua contemporaneidade, preenchidas pelo autoritarismo da República de Weimar e pela iminente ascensão do nazifascismo. O tom extemporâneo da análise benjaminiana é corroborado pela alusão à teoria do Estado de Exceção de Carl Schmitt, o qual tencionara elaborar uma justificação moderna ao poder ditatorial nos termos de um registro teológico-político. Em sua *Teologia Política* (1922), Schmitt critica as tentativas modernas de eliminar a figura do soberano através da construção de uma estrutura administrativa fundada na obediência às normas gerais do direito. O problema, para o autor, situa-se na incapacidade destas normas gerais de decidir sobre um caso excepcional, aquele “não circunscrito na ordem jurídica vigente” e que abrange um “perigo à existência do estado”<sup>137</sup>. Nesta situação de emergência, acredita Schmitt, apenas o soberano, cuja figura personalística “se situa externamente à ordem legal vigente”<sup>138</sup>, seria capaz decidir sobre as ações excepcionais necessárias à defesa do Estado, mesmo que estas representem “a suspensão total da Constituição”<sup>139</sup>. Em resumo, a posição limítrofe do soberano, que pode tornar-se detentora de poderes absolutos, é justificada pelo argumento de que é ele quem “decide sobre o estado de exceção”<sup>140</sup>.

---

<sup>135</sup> *Idem*, p. 62.

<sup>136</sup> *Idem*, p. 66.

<sup>137</sup> SCHMITT, 1996, p. 88.

<sup>138</sup> *Idem*.

<sup>139</sup> *Idem*.

<sup>140</sup> *Idem*, p. 87.

A referência à teoria de Schmitt torna-se explícita quando a tese benjaminiana de 1928 passa a debater o arquétipo do tirano do Trauerspiel. De acordo com Benjamin, o conceito barroco de soberania “desenvolve-se a partir da discussão do estado de exceção, considerando que a mais importante função do príncipe é impedi-lo. Aquele que exerce o poder está predestinado de antemão a ser o detentor de um poder ditatorial em situações de exceção provocadas por guerras, revoltas ou outras catástrofes”<sup>141</sup>. Em contraponto à abordagem decisionista de Schmitt, a caracterização benjaminiana do barroco acentua a emergência de uma concepção mecanicista de conduta humana, a qual é considerada como determinada por causas naturais ou mesmo pelo acaso. Peças do tabuleiro do destino, as personagens do Trauerspiel são vítimas de suas paixões e de um mundo material que os encaminha a uma decadência desprovida de salvação divina. Assim, o que nelas se evidencia “não é tanto aquela soberania que transparece nas formas estoicas do discurso, mas antes a arbitrariedade brusca de um vendaval dos afetos que pode mudar a qualquer momento”<sup>142</sup>. No mesmo enquadramento adentra a figura do soberano, com a única exceção de que as suas desmedidas afetam potencialmente todo o conjunto de seus súditos. Observe-se que Benjamin afirma que aquele que detém um poder ilimitado está determinado de antemão (*dafür bestimmt*) a cometer medidas de exceção, sugerindo que a própria estrutura da soberania absolutista já predispõe o monarca à desmesura e ao abuso da lei, independentemente das circunstâncias de fato. Aliás, o soberano está predisposto a agir desproporcionalmente, dado que a sua posição de poder absoluto não se adequa a sua condição criatural e imperfeita. Assim, o soberano barroco “torna-se vítima da desproporção entre a dignidade hierárquica desmedida de que Deus o investiu e a sua humilde condição humana”<sup>143</sup>. Afrontado pela inadequação entre as suas faculdades e o seu encargo, o príncipe do Trauerspiel logo conclui que nenhuma decisão estará à altura da sua tarefa. Acreditando ser incapaz de transcender a natureza contingente de sua condição terrena, o soberano tendencialmente opta pela indecisão. Conforme Benjamin: “O príncipe, cuja pessoa é depositária da decisão do estado de exceção, demonstra logo na primeira oportunidade que é incapaz de tomar uma decisão”<sup>144</sup>. Sua indecisão, no entanto, não implica necessariamente em um ceticismo moral, mas

---

<sup>141</sup> BENJAMIN, 2016, p. 60.

<sup>142</sup> *Idem*, p. 66.

<sup>143</sup> *Idem*, p. 66.

<sup>144</sup> *Idem*, p. 66.

significa geralmente, o que se configura como a alternativa mais ameaçadora, uma sujeição ao destino que lhe enreda.

## CAPÍTULO 2.3: DESTINO E CULPA NATURAL

Podemos entrever a importância da noção de destino, no que tange aos estudos benjaminianos anteriores à formulação do projeto das *Passagens*, pela reaparição do tema em ao menos três trabalhos deste período: *A origem do drama barroco* (1928), “As afinidades eletivas de Goethe” (1922) e “Destino e caráter” (1919). No último, Benjamin dedica-se em afastar a noção de destino da esfera de conceitos religiosos. Uma vez que a ideia de destino envolve a pré-determinação de toda uma história pessoal, ela não poderia ser subsumida à esfera de influência da religião, uma vez que nesta seriam impraticáveis os conceitos que não vislumbram “nenhuma via pensável de libertação”<sup>145</sup>. Nesta asserção está implícita a perspectiva benjaminiana da religião como um discurso a respeito da salvação e libertação humanas, que se contrapõe ao domínio do mito como aquele que subordina a vida humana à ação cíclica e repetitiva de forças impessoais. Em “Destino e caráter”, a função mitologizante do destino só se deixa compreender no âmbito do condicionamento que as instituições sociais impõem sobre a conduta e, mais especificamente, no interior da “ordem do direito”, a qual é definida como “um resíduo do plano demoníaco na existência humana”<sup>146</sup>. Benjamin se refere, em primeira instância, ao poder institucional legado ao direito de, através da condenação, determinar o futuro do culpado, estabelecendo assim o seu destino. Em segundo lugar, o filósofo alude ao caráter individualizante do direito, o qual julga a culpa de um indivíduo sem considerar as circunstâncias gerais que o levaram a cometer o crime. Citando uma frase atribuída à Goethe, “Vocês fazem do pobre um culpado”<sup>147</sup>, Benjamin recrimina a parcialidade do direito e o distingue do “reino da justiça”<sup>148</sup> bíblico, o qual libertaria a humanidade de todo tipo de servidão. A conclusão de “Destino e caráter” é a de que a culpa, a dívida que arrasta uma existência até o seu destino fatídico, não é anterior ao julgamento do direito, mas é outorgada pelo juiz que condena um indivíduo às amarras do destino. Nas palavras de Benjamin:

O destino se mostra porquanto quando se considera a vida de um condenado, no fundo, uma vida que primeiro foi condenada e por isso se tornou culpada. Goethe condensou

---

<sup>145</sup> BENJAMIN, 2013, p. 93.

<sup>146</sup> *Idem*

<sup>147</sup> Goethe apud BENJAMIN, 2013, p. 94.

<sup>148</sup> *Idem*, p. 93.

estas duas frases nas seguintes palavras: ‘Vocês fazem do pobre um culpado’. O direito não condena ao castigo, mas à culpa. Destino é o nexu de culpa do vivente<sup>149</sup>.

A correlação entre destino e culpa é aprofundada pela tese de 1928 sobre o Trauerspiel. Em *A origem do drama barroco*, Benjamin vincula a concepção de uma pré-determinação da existência, destinada a uma jornada de servitude e sofrimento, ao desaparecimento da finalidade salvífica da história no contexto sócio-cultural do Barroco. Consoante Benjamin: “o destino só se torna inteligível como categoria histórico-natural no espírito da teologia restauracionista da Contrarreforma”<sup>150</sup>. Sob a égide de um destino que condena o homem à miséria de uma condição terrena imutável, não podemos considerar a culpa como a consequência de uma decisão moral, uma vez que os agentes já não são integralmente responsáveis por sua conduta. Desta maneira, a culpa moral deve ser distinguida da “culpa natural”<sup>151</sup>, aquela que não decorre do exercício da vontade humana, mas sim da submissão dos homens aos destino. A culpa natural se identifica assim com a noção de pecado original, a qual condena os homens por um crime que nunca cometeram. Portanto, somente quando os seres humanos renunciam à decisão moral, podem eles ser considerados como naturalmente culpados e assimilados à necessidade causal do destino. De acordo com Benjamin: “o cerne da ideia de destino é antes a convicção de que a culpa - neste contexto, sempre a culpa da criatura, isto é, em termos cristãos, o pecado original, e não o erro moral de quem age - desencadeia, ainda que através de manifestação fugidia, a causalidade como instrumento de uma série de fatalidades incontroláveis”<sup>152</sup>. No entanto, a relação entre a culpa natural e a subtração da vontade humana em um mundo secular governado pela intangibilidade das normas sociais e das leis naturais seria plenamente explorada apenas no ensaio de 1922, “As afinidade eletivas de Goethe”.

Em seu ensaio sobre *As afinidades eletivas*, Benjamin desafia uma determinada espécie de interpretação do romance que havia adquirido o estatuto de convenção, reduzindo a temática da obra a um julgamento moralista. Para que possamos compreender melhor o problema, é necessário descrever sumariamente o enredo da narrativa goethiana. A história se desenvolve ao redor de um casal, Eduard e Charlotte, os quais, após o término de seus respectivos casamentos de conveniência, selam a sua união matrimonial decididos a viver de

---

<sup>149</sup> *Idem*, p. 94.

<sup>150</sup> Benjamin, 2016, p. 133.

<sup>151</sup> *Idem*, p. 135.

<sup>152</sup> *Idem*, 133.

maneira comedida em uma propriedade no campo. Uma primeira decisão importante no casamento surge quando Eduard planeja convidar um amigo de longa data, que responde pela alcunha de Capitão, para morar na propriedade, uma vez que o estimado companheiro havia se retirado de suas atividades no exército e não encontrava mais ocasião para o exercício de suas exímias habilidades de administração. A princípio relutante com a introdução de mais uma pessoa na convivência do casal, Charlotte consente com a resolução do marido, embora com a ressalva de que sua sobrinha Ottilie também passe a compartilhar do ambiente bucólico. Não tarda até que uma afeição natural enlace Eduard e Ottilie, assim como Charlotte e o Capitão, em paixões amorosas. Os dois novos casais mantêm em suspenso as suas intenções, receosos com o prejuízo que seria causado pela extinção do casamento dos anfitriões, mantendo contudo a promessa de acalentar no futuro o seu desejo. Eventualmente, a hesitação das quatro personagens e o desespero provocado pela inconclusão da situação acaba levando a um fim trágico, o qual culmina com a morte acidental do filho de Charlotte, o suicídio de Ottilie e a determinação de Eduard de seguir o mesmo fim de sua amada.

Em seu artigo, “Character, Silence and the Novel: Walter Benjamin on Goethe’s *Elective Affinities*” (2002), Leacock identifica algumas das principais interpretações do romance, atribuindo aos intérpretes um ímpeto de julgar o fim trágico da narrativa como “retratando ou a virtude recompensada ou o vício punido”<sup>153</sup>, isto é, reduzindo o destino das personagens a cálculos morais simplistas, frequentemente embasados nas normas sociais correntes acerca do casamento e da sexualidade. Esta via interpretativa, no entanto, encontrava um obstáculo no fato de os amantes da história nunca chegarem a consumir sua paixão, de modo que nenhuma transgressão moral é efetivamente cometida. Esta dificuldade teria levado os leitores do romance a concentrarem seus esforços de exegese na figura de Ottilie, a jovem que, consumida pela culpa diante da morte do filho de Charlotte e pelo temor de tornar-se a responsável pela infelicidade de um matrimônio, acaba por gradualmente renunciar à vida, até finalmente morrer por inanição. Benjamin aponta a leitura de Friedrich Gundolf, autor de uma biografia de Goethe, como a representante máxima de uma leitura moralizante do romance. Gundolf interpreta “o final do romance como uma santificação. A destacada passividade de Ottilie é explicada como sendo natural para uma mulher. De fato, como um tipo ideal de feminilidade”<sup>154</sup>. A renúncia de Ottilie à vida, precedida por uma

---

<sup>153</sup> LEACOCK, 2002, p. 278, tradução nossa.

<sup>154</sup> *Idem*, p. 279.

abdicação da fala e da alimentação, era considerada um triunfo moral sobre as inclinações sensíveis, de modo que o encerramento do romance, apesar de fúnebre, representaria de modo mais ou menos enviesado a virtude recompensada.

A análise de Benjamin de “As Afinidades Eletivas” compreende, entre outros componentes, uma análise no elemento moral do romance e, neste sentido, não representa um rompimento total para com a tradição exegética do romance. A diferença, no entanto, está no sentido da abordagem benjaminiana, a qual pode ser esclarecida através da aplicação do conceito aristotélico de caráter. Em sua poética, Aristóteles define o conceito de caráter em referência à capacidade humana de realizar decisões morais (*prohairesis*): “O caráter é aquilo que revela qual a decisão moral (como naqueles casos em que não é claro se uma pessoa aceita ou recusa) e, por isso, não possuem caráter as palavras nas quais, quem fala, não aceita nem recusa coisa alguma”<sup>155</sup>. O caráter, portanto, é o elemento da peça trágica que revela uma aptidão ética através de um tipo particular de decisões: aquelas que indicam a recusa ou a aceitação de algo, mas apenas nas situações em que a opção por uma das alternativas não é óbvia. O conceito de caráter não é equivalente ao de personagem fictícia, de modo que Aristóteles pode afirmar que “não haveria tragédia sem ação, mas poderia haver sem caracteres. As tragédias da maior parte dos poetas modernos não têm caracteres”<sup>156</sup>. Compreendemos, com isso, que o caráter não é um requisito indispensável para a composição de uma tragédia, isto é, uma peça trágica pode conter personagens que não realizam decisões morais. Isto não significa que as personagens sem caráter sejam viciosas ou imorais, mas apenas que a sua faculdade de decidir moralmente não é exercida durante o enredo. Aristóteles acrescenta inclusive a possibilidade, a qual já se tornara prática entre os dramaturgos de sua época, de tragédias nas quais o caráter se encontra absolutamente ausente, embora não possamos determinar quais são os “poetas modernos” a que o filósofo se refere.

A noção aristotélica de caráter, conforme a tese expressa por Leacock, irá embasar a análise benjaminiana acerca do elemento moral na narrativa de Goethe. O ensaio sobre as “As afinidades eletivas” evidencia que a capacidade das personagens de realizar decisões será uma peça-chave para a compreensão do destino trágico do romance. Neste ponto, Benjamin realiza uma distinção entre escolha (“Wahl”) e decisão (“Entscheidung”). A primeira se

---

<sup>155</sup> ARISTÓTELES, 2008, p. 50, tradução modificada. A tradução de Ana Maria Valente traduz “prohairesis” apenas como “decisão”, de que modo optamos por incluir o termo “moral” para destacar o sentido ético do termo. Sobre isto, consultar o artigo de Chamberlain, “The meaning of prohairesis in Aristotle’s Ethics” (1984).

<sup>156</sup> *Idem*, p. 49.

revela quando a ação humana é determinada por uma cadeia de causas e efeitos em constante repetição. A repetição pode ser promovida tanto pela lei natural, como denota a submissão da vida humana ao domínio das paixões, quanto pela lei civil, através dos imperativos ordenados pelas normas sociais. A escolha não é propriamente ética e, ao contrário, situa-se no campo da vida mítica ou natural do homem, representando sua subordinação ao destino. Segundo Benjamin, “Toda escolha, considerada a partir do destino, é ‘cega’ e conduz, cegamente, à desgraça”<sup>157</sup>. A escolha é descrita como “cega” porque ela não apresenta o ser humano como causa de sua ação, sendo esta determinada por agentes exteriores. No caso do romance, a escolha pela fidelidade conjugal não é determinada pelo vínculo amoroso do casal, mas meramente pela subordinação a uma norma jurídica. Contrariando as interpretações anteriores, Benjamin afirma que Goethe não pretendia destacar a glória de um casamento que sobreviveu apesar das intempéries, mas “mostrar aquelas forças que dele nascem no processo de seu declínio. Mas estas forças são certamente os poderes míticos da lei, e neles o casamento é apenas um naufrágio cuja execução não foi por ele decretada”<sup>158</sup>. O próprio termo “Wahl” se encontra no título do romance, “Die Wahlverwandschaften”, o qual se serve de uma expressão da química, que descreve a afinidade natural e compulsória entre duas substâncias orgânicas. A própria narrativa flerta com a ideia de que as paixões que separam os rumos das quatro personagens sejam fruto de uma afeição cuja origem é biológica e independente da vontade das pessoas em questão. Mais uma vez, constatamos que as ações das personagens do romance habitam o reino da pura escolha, no qual a capacidade decidir moralmente se esvaiu completamente.

A decisão moral, por sua vez, se caracteriza pelo rompimento com a cadeia de repetições que envolve a vida natural e mítica do homem. Segundo Benjamin, “a escolha é natural e pode até ser elemental, a decisão é transcendental”<sup>159</sup>. A decisão é transcendental porque nela o ser humano torna-se a condição de possibilidade de suas próprias ações, superando a influência dos agentes externos. Isto não significa, no entanto, que a decisão moral represente o exercício de uma liberdade irrestrita, mas sim que a demonstração de caráter indica a responsabilidade humana frente à todas as circunstâncias que o acaso impõem ao resultado de suas ações. Quando renuncia à decisão moral, a vida humana se entrega ao somatório de coincidências casuais que constituem o destino. O destino se evidencia na obra

---

<sup>157</sup> BENJAMIN, 2009a, p. 34.

<sup>158</sup> *Idem*, p. 21.

<sup>159</sup> *Idem*, p. 103.

trágica quando mostra que o resultado das ações humanas é determinado por uma série de acidentes imprevisíveis, os quais escapam à providência das personagens. Torna-se relevante, então, a questão acerca da possibilidade de culpabilizar personagens cujas ações foram condicionadas pelo destino. A resposta de Benjamin é afirmativa: aqueles submetidos ao jugo do destino podem ser culpabilizados, mas a culpa que carregam não é moral, uma vez que não cometeram uma falha moral, mas sim uma culpa natural, caracterizada pela ausência de decisão. De acordo com Benjamin, comentando a responsabilidade das personagens do romance goethiano sobre o seu destino trágico: “Não se trata aqui de culpa moral (...) mas sim de culpa natural, na qual os homens incorrem não por decisão e ação, mas sim por suas omissões”<sup>160</sup>. Estabelece-se assim o vínculo entre culpa natural e destino: “o destino (...) de desdobra de maneira irresistível. Destino é a correlação de culpa do vivente”<sup>161</sup>. É por este motivo que a renúncia à vida de Ottilie não pode ser caracterizada como um emblema de moralidade, mas sim como sintoma de uma vida corroída pela culpa e tragada pelo destino, uma vez que a “existência de Ottilie, que Gundolf chama de sagrada, é uma existência dessacralizada, e isso nem tanto por ter pecado contra um casamento em ruínas, mas antes pelo fato de, subjugada até a morte no aparecer e no devir de uma violência fatídica, ir levando a vida na indecisão”<sup>162</sup>.

Concluimos assim que a decisão é uma peça-chave da análise benjaminiana do elemento moral de “As afinidades eletivas”. A noção de que a decisão pode ser utilizada como critério para o ajuizamento sobre a moralidade de obras trágicas provém da poética aristotélica e, mais particularmente, do conceito de caráter. Tendo em vista o direcionamento da leitura benjaminiana acerca do romance, Leacock define que a narrativa de Goethe deve ser considerada uma tragédia sem caracteres:

O indivíduo humano, tido como tal, pode ser compreendido por um lado como uma locação temporária para ímpetos e forças cujas origens residem fora dela e de qualquer intenção humana; por outro lado ele pode ser compreendido como sendo a origem da decisão humana e responsável. De acordo com a leitura benjaminiana, as figuras principais do romance de Goethe possuem o primeiro estatuto, e não o segundo. Eduard, Charlotte, o Capitão e Ottilie carecem de qualquer sentido de decisão e conhecem apenas a escolha.

---

<sup>160</sup> *Idem*, p. 32.

<sup>161</sup> *Idem*, p. 21.

<sup>162</sup> *Idem*, p. 85.

Carecendo de um sentido para a decisão, elas também, segundo a definição adaptada por Benjamin de Aristóteles, são desprovidas de caráter.<sup>163</sup>

Como expressão cultural, a elaboração de uma forma dramática desprovida de um componente essencial, a decisão deliberada, é sinal de uma precarização da agência moral humana. A pergunta que se coloca, tanto no âmbito da composição artística quanto no da rememoração das experiências de uma vida, é: como contar histórias relevantes sobre seres humanos sem considerá-los como responsáveis pelas suas próprias ações? Um desafio semelhante fora enfrentado pelos combatentes da Primeira Guerra Mundial, vítimas de uma guerra de trincheiras e armas químicas que oferecia poucas oportunidades para a decisão humana deliberada. Em *O Narrador*, Benjamin considera o mutismo traumático dos soldados como um sintoma de um fenômeno mais geral, uma crise do compartilhamento de experiências que se difundia sobre a sociedade europeia. Um antídoto para esta crise é encontrado em uma reflexão crítica sobre a narrativa oral, a forma de expressão cultural nascida das experiências comuns dos trabalhadores manuais. Se no primeiro capítulo observamos uma continuidade perversa, e no segundo uma descontinuidade abrupta e traumática com a experiência religiosa, a seção final da dissertação buscará uma síntese harmônica entre sagrado e profano no ofício do narrador oral. Herdeira da crônica cristã e do conto de fadas, a narrativa oral concretizara uma comunidade secular mediante a transmissão de modelos de conduta referentes aos problemas práticas da existência mundana.

---

<sup>163</sup> LEACOCK, 2002, p. 284.

### CAPÍTULO 3: A COMUNIDADE DA EXPERIÊNCIA SECULAR

A historiografia benjaminiana das formas da épica nos apresenta uma complexa genealogia, na qual as modalidades da narrativa podem tanto denotar afinidades transgeracionais entre si quanto gerar como sucedâneos herdeiros dispartados ou dessemelhantes. O ensaio de 1936, “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, postula um parentesco insuspeitado entre o narrador oral e o cronista medieval. De acordo com Benjamin, eles compartilham entre si uma abordagem de compreensão dos eventos narrados que se caracteriza pela interpretação, e não pela explicação. Ambos libertam-se do “ônus da explicação verificável”, assim como da preocupação com o “encadeamento exato de fatos determinados”<sup>164</sup>, e dedicam-se à exegese de seus relatos, os quais transformam-se em modelos históricos passíveis de transposição para a circunstância de vida do leitor ou do ouvinte. Se o cronista medieval se despe das exigências explicativas do historiador porque interpreta o significado do evento narrado perante um plano teológico de salvação, a postura exegética do narrador oral é motivada por razões tendencialmente profanas.

Constituída gradualmente ao longo dos séculos pela experiência compartilhada dos trabalhadores manuais, a narrativa oral é uma forma da épica que carrega sempre consigo um “senso prático”<sup>165</sup>. Motivado por este interesse, o narrador oral exime-se do fardo de investigar a conexão causal dos fatos relatados para, em compensação, transformá-los em paradigmas de conduta generalizáveis que, em última instância, visam a obtenção da felicidade terrena. A promessa de felicidade, que Adorno postulava como o tesouro escondido da filosofia benjaminiana<sup>166</sup>, aparece no ensaio de 1936 como componente da associação entre a narrativa oral e outra forma da épica, o conto de fadas. “O primeiro narrador verdadeiro é e continua sendo o narrador de contos de fadas”<sup>167</sup>. O conto de fadas teria

---

<sup>164</sup> BENJAMIN, 2012b, p. 226.

<sup>165</sup> *Idem*, p. 216.

<sup>166</sup> ADORNO, 1997, p. 229, tradução nossa: “A dispersividade deliberada de seu pensamento está à altura de sua gentil irresistibilidade. (...) Ela nasce de uma qualidade que a departamentalização do intelecto acaba por reservar à arte, mas que ultrapassa toda aparência quando é transposta ao reino da teoria e assume uma dignidade incomparável: a promessa de felicidade. Tudo o que Benjamin disse ou escreveu soa como se o pensamento, ao invés de rejeitar as promessas dos livros infantis e contos de fadas com uma infame ‘maturidade’, tomasse-as tão literalmente que agora a sua efetiva realização estava dentro dos limites do conhecimento”.

<sup>167</sup> BENJAMIN, 2012, p. 232.

surgido como um instrumento da humanidade diante de um “caso de emergência”<sup>168</sup>, aquele no qual a demonização mítica da natureza incutia um sentimento prostrante de medo nos seres humanos. Em contrapartida ao desespero frente ao desconhecido provocado pelo mito, o conto de fadas aposta na comunidade entre homem e natureza, cumplicidade na qual se encontraria o verdadeiro fundamento da sensação de felicidade<sup>169</sup>. Enquanto que o conto de fadas intenta esta empreitada através de um encantamento animista da natureza, a narrativa oral persegue o mesmo efeito a partir de uma perspectiva mundanizada que busca retratar a comunhão, não só entre o mundo natural e o mundo histórico, mas também entre os diversos estratos da civilização humana, conforme denota a leitura benjaminiana das narrativas de Nikolai Leskov. Como podemos ver, a narrativa oral situa-se em um peculiar limiar na historiografia da épica: por um lado representando uma fronteira em relação às configurações teológicas e místicas da experiência, e por outro oferecendo a passagem às formatações contemporâneas da atividade de contar histórias.

Ainda que não seja comum às formas da épica desaparecer sem deixar herdeiros, podemos ser forçados a eximir a narrativa oral do encargo da hereditariedade, uma vez que seu legado na era moderna é incerto. Atento para a situação de precariedade de seu objeto de estudo, o ensaio de 1936 expõe as condições histórico-culturais necessárias para a subsistência da narrativa oral e analisa o estatuto do narrador na contemporaneidade. Aqui deve-se notar que, embora Benjamin trace os perfis sociológicos das linhagens tradicionais de narradores, a figura do narrador oral não se resume a uma habilidade privativa ou a um ofício especializado. Ademais, o declínio da narrativa oral é considerado como parte de um processo histórico secular que afeta todo o domínio da “faculdade de intercambiar experiências”<sup>170</sup>. Nesta expressão, não devemos entender o termo “faculdade” (*Vermögen*) a partir da acepção subjetivista empregada na filosofia kantiana, mas sim como uma capacidade prática cujo exercício é condicionado pelo meio social em que se insere. Assim, na medida em que condições sócio-culturais para o intercâmbio de experiências se atrofiam, a narração oral entra em declínio e passa a correr risco de extinção.

Os indícios do declínio da narração oral são perceptíveis para Benjamin no escrito de 1936. Para corroborar seu ponto de vista, o autor evoca a lembrança da Primeira Guerra Mundial (1914-18) e da manifestação das neuroses de guerra, as quais representam o

---

<sup>168</sup> *Idem*, p. 232.

<sup>169</sup> *Idem*, p. 233.

<sup>170</sup> *Idem*, p. 213.

exemplo paradigmático de uma vivência que se esquia à comunicação. A imagem do soldado que retorna mudo das trincheiras torna-se a norma de uma coletividade que já não consegue suportar o peso da técnica sobre o seu cotidiano:

Não se notou, ao final da guerra, que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha; não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável? E o que se derramou dez anos depois, na enxurrada de livros sobre a guerra, nada tinha em comum com uma experiência transmitida de boca em boca. E não havia nada de anormal nisso. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmentidas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela batalha material e a experiência moral pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos encontrou-se desabrigada, numa paisagem em que nada permanecera inalterado, exceto as nuvens e, debaixo delas, num campo de forças de torrentes e explosões destruidoras, o frágil e minúsculo corpo humano.<sup>171</sup>

Observa-se na passagem que Benjamin não encontra o núcleo traumático da guerra na fisicalidade da ameaça direta ao corpo físico dos envolvidos. Ao invés disto, a perspectiva benjaminiana centra-se sobre a experiência cognitiva da inadequação entre humanidade e técnica. Segue-se, então, que a crise do compartilhamento de experiências não significa uma ausência de conversação, mas sim a frustração das tentativas de se conferir uma expressão adequada ao acontecimento vivido. Este desencontro entre a linguagem e o vivido tornara-se ostensivo aos cidadãos europeus que, desde o século XIX, assistiram a uma profunda transformação de seu meio social acarretada pelo desenvolvimento acelerado das tecnologias mecanizadas. A promessa utópica destas era a criação de um “campo de ação” ou um “campo de jogo” (*Spielraum*)<sup>172</sup> inexplorado pelo pensamento e pela *práxis*, projetando nada menos do que a ampliação da experiência sensorial e a libertação do homem perante o trabalho forçado. Na contramão desta expectativa emancipatória, a exploração efetiva das novas tecnologias viria a abarcar nada menos do que a maximização do poder destrutivo da guerra e o enclausuramento do operário fabril nas engrenagens de um maquinário que não é administrado em prol da libertação das massas proletárias.

Nos confrontos bélicos da primeira metade do século XX, a expressão pública das atrocidades cometidas no campo de batalha dava-se muitas vezes perante caminhos indiretos, como no uso da ironia. Paul Fussell, autor de *The Great War and modern memory* (1975),

---

<sup>171</sup> *Idem*, p. 214.

<sup>172</sup> O termo, presente na segunda versão de “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, indica o potencial emancipatório da técnica mecânica. Cf. BENJAMIN, 2015a, p. 63 e 83.

descreve a Primeira Guerra como “mais irônica do que qualquer outra antes ou depois”, justificando a ironia da situação “porque seus meios são tão melodramaticamente desproporcionais aos seus fins presumidos. Na Primeira Guerra, oito milhões de pessoas foram destruídas porque duas pessoas, o arquiduque Ferdinando e sua consorte, foram assassinados”<sup>173</sup>. Nos primeiros meses de confronto, ainda era comum que os jornais se referissem aos assaltos no campo de batalha através de metáforas esportivas e a fórmula “A Corrida pelo \_\_\_\_\_”, como no caso da “Corrida pelo Mar” que descrevia a luta no litoral belga<sup>174</sup>, caracterizava muitas das disputas territoriais entre as nações em conflito. A imagem da competição esportiva evocava as proezas físicas e a perspicácia que estariam presentes na batalha, assim como transmitia a impressão de que o conflito era regido pelo bom senso de regras pré-estabelecidas em comum acordo. No entanto, logo percebeu-se, visto que o confronto de trincheiras se alongava e o uso desmedido de armas químicas tornava-se frequente, que a honra e a astúcia individuais não eram predicados adequados frente à desumanidade da guerra tecnológica. Inspirado em suas memórias no *front* italiano durante a Primeira Guerra, Hemingway escreve em *Adeus às armas* (1929) que “palavras abstratas, como *glória, honra, coragem, sagrado*, eram obscenas, ao lado dos nomes concretos das cidades e rios, dos números dos regimentos e das datas”<sup>175</sup>. Conceitos como os de coragem e honra indicam, acima de tudo, distinções de caráter e denotam a aptidão humana de realizar decisões significativas capazes de moldar uma trajetória pessoal. Esses termos perdem a sua força expressiva quando a vivência oferece como testemunho um mundo alheio à vontade e hostil à vida, como evidencia a passagem:

Aos que trazem coragem a este mundo, o mundo precisa quebrá-los para conseguir eliminá-los, e é o que faz. O mundo os quebra, a todos (...) Mas aos que não se deixam quebrar, o mundo os mata. Mata os muito bons, os muito meigos, os muito bravos - indiferentemente. Se vocês não estão em nenhuma dessas categorias, o mundo vai matar vocês, do mesmo modo. Apenas não terá pressa em fazer isso<sup>176</sup>.

As reflexões de Hemingway não integram o conjunto de referências literárias de “O narrador”, mas configuram um exemplo elucidativo das tentativas dos narradores do século XX de conferir uma expressão secularizada ao sofrimento humano. Nesta passagem se manifesta a inadequação entre uma expectativa de compensação pela virtude moral e a

---

<sup>173</sup> FUSSELL, 1989, p. 7, tradução nossa.

<sup>174</sup> *Idem*, p. 9

<sup>175</sup> HEMINGWAY, 2013, p. 144.

<sup>176</sup> *Idem*, p. 188.

indiferença de uma ordem de eventos impessoal e pré-determinada. O trecho de Hemingway, cujo tom cínico é compartilhado por muitos outros testemunhos de guerra citados por Fussell, nos faz lembrar as lições do capítulo anterior e em especial a tendência dos dramaturgos do barroco de acentuar o caráter criatural da existência humana, a qual é rebaixada ao nível da animalidade e passa a ser influenciada por processos naturais insensíveis às decisões dos seres humanos. Em referência ao ensaio “As afinidades eletivas de Goethe”, podemos especular que a corrupção da linguagem (palavras como “honra” e “sagrado” tornavam-se “obscenas”) que aflora nesta narrativa de guerra se enquadra na categoria do sem-expressão (*Ausdrucklose*), conceito que Benjamin empregara no ensaio de 1921 para caracterizar o contraponto da beleza na arte como um elemento que dilacera a harmonia da obra artística e exibe a sua incompletude. Talvez a dignidade da representação estética da guerra esteja justamente na recusa ao belo, compreendido seja como um prazer subjetivo ou como a perfeição formal da obra, e na admissão da indignidade da figura humana quando distorcida pelos rastros da morte e da violência. A representação da beleza na vivência da guerra fora tentada, no mesmo momento histórico, pelos artistas do futurismo europeu e o seu resultado fora o compromisso da arte com o fascismo. Em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, Benjamin cita o manifesto futurista de Marinetti, em 1909, como um exemplo da submissão da arte aos desígnios da guerra imperialista:

Há 27 anos nós, futuristas, nos opomos à caracterização da guerra como antiestética (...) a guerra é bela porque fundamenta, graças às máscaras de gás, aos assustadores megafones, aos lança-chamas e aos pequenos tanques, o domínio da humanidade sobre a máquina subjugada. A guerra é bela porque inaugura a tão sonhada metalização do corpo humano. A guerra é bela porque enriquece um campo florido com as orquídeas ígneas das metralhadoras. A guerra é bela porque unifica os tiros de fuzil, os balaços de canhão, os cessar-fogos, os perfumes e odores putrefatos em uma sinfonia. A guerra é bela porque cria novas arquiteturas, como a dos grandes tanques, dos geométricos esquadrões aéreos, das espirais de fumaça sobre aldeias em chamas e muitas outras (...) Poetas e artistas do futurismo (...) lembrai-vos destes princípios para uma estética da guerra, para que vossa luta por uma nova poesia e uma nova plástica (...) seja por eles iluminada!<sup>177</sup>

A índole contraditória deste manifesto consegue reunir o domínio da humanidade sobre a tecnologia e a aniquilação de cidades, o assassinato e a destruição da natureza em um mesmo discurso. Só com muita dificuldade poderíamos afirmar que a técnica aparece nesta

---

<sup>177</sup> Marinetti apud BENJAMIN, 2015a, p. 92.

passagem como um instrumento da *ação* humana; mais conveniente seria dizer que o maquinário é um objeto de *veneração*, da mesma maneira como se pode venerar uma divindade cruel. Aliás, ainda que a exposição da indignidade da guerra cumpra o seu papel de protesto, não imaginamos como um testemunho como o de Hemingway poderia fundamentar um modelo de ação passível de universalização. A sua vivência reservou-lhe apenas os "nomes concretos das cidades e dos rios", mas tachou como "obscenas" as distinções de caráter capazes de designar a faculdade humana de realizar decisões morais. Acreditamos que a chave de compreensão da crise do compartilhamento de experiências apontada por Benjamin em "O narrador" se encontra na desagregação dos paradigmas secularizados de conduta. Com o intuito de compreender por quais razões as experiências contemporâneas perderam a sua "comunicabilidade", o autor busca reconhecer quais fatores sócio-cognitivos estão envolvidos na preservação da comunidade entre os sujeitos da experiência. Neste cenário, a narrativa oral é o exemplo de uma modalidade da épica, ao menos tendencialmente secular, que conseguiu êxito na composição de uma experiência comum entre os homens. Ainda assim, é significativo que a definição de alguns dos principais predicados da narrativa oral seja atravessada por analogias com modalidades da épica imbuídas de um sentido teológico ou místico, como nos casos da crônica medieval e do conto de fadas. Estas analogias realçam o problema da representação secularizada da agência moral humana, assim como acentuam a síntese entre transcendência e imanência que qualifica, na ótica da crítica benjaminiana, o triunfo da narrativa oral.

### 3.1 - EXPERIÊNCIA E NARRATIVA ORAL

É salutar advertir que Benjamin não concebe a narrativa oral como uma configuração estética determinada por princípios estilísticos homogêneos ou pelo desígnio e criatividade de um grupo específico de artistas. De acordo com “O narrador”, a narrativa oral é uma forma da épica intrinsecamente relacionada à experiência dos trabalhadores manuais. De fato, a ligação entre a narração e a organização do trabalho artesanal é por vezes destacada por Benjamin: “A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio artesão - no campo, no mar e na cidade, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação”<sup>178</sup>. Esta conexão começa a ser elucidada através da descrição do perfil sociológico das linhagens de narradores anônimos que estão na origem desta forma da épica. Por um lado, vemos o narrador oral como aquele que “vem de longe” e relata histórias de países distantes e, por outro lado, como alguém que “ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições”<sup>179</sup>. A primeira linhagem é representada pelo “camponês sedentário”, enquanto que a segunda o é pelo “marinheiro comerciante”<sup>180</sup>. Estes dois grupos antitéticos de narradores anônimos podem se interpenetrar e, na verdade, o reino narrativo seria formado pelas mais diferentes combinações destes perfis sociológicos. O melhor exemplo desta interpenetração estaria no “sistema corporativo medieval”<sup>181</sup>, que agrega em um mesmo espaço de trabalho o mestre sedentário e o artífice viajante e forma uma rede de experiências entrecruzadas.

Outro exemplo do arranjo entre tradição e exploração que compõe a figura do narrador encontra-se na caracterização do escritor russo Nikolai Leskov que é esboçada pelo ensaio. O recorte de citações e dados biográficos nos ajuda a compreender melhor tanto a natureza do trabalho de Leskov quanto a imagem de narrador concebida por Benjamin por meio do ensaio. A formação pessoal do escritor russo teria lhe permitido angariar traços tanto do narrador sedentário quanto do viajante, possibilitando-lhe estar “à vontade tanto na distância espacial como na distância temporal”<sup>182</sup>. Leskov era cristão grego ortodoxo e o emprego exercido em uma firma inglesa o teria permitido viajar pela Rússia e conhecer à

---

<sup>178</sup> BENJAMIN, 2012b, p. 221.

<sup>179</sup> *Idem*, p. 214.

<sup>180</sup> *Idem*, p. 215.

<sup>181</sup> *Idem*, p. 215.

<sup>182</sup> *Idem*, p. 214.

fundo as práticas culturais e as lendas populares da tradição russa. Em contrapartida, as mesmas viagens teriam alargado sua visão de mundo e alimentado a sua desconfiança em relação à burocracia eclesiástica<sup>183</sup>. No que concerne ao seu ofício como escritor, o próprio Leskov declarou em suas correspondências que “A literatura não é para mim uma arte liberal, mas um trabalho manual”<sup>184</sup>. As palavras de Leskov demonstram que as histórias contadas deveriam, em seu parecer, atrair o interesse prático do leitor que busca diretrizes para sua orientação em questões mundanas. Em suas narrativas, de acordo com Benjamin, o escritor russo elegia como caráter ideal aquele do “homem que sabe se orientar no mundo, mas sem se prender demasiado a ele”<sup>185</sup>. A dialética presente nesta observação benjaminiana ilustra o conflito secular inerente à formulação de uma norma de conduta que seja adaptável às condições atuais de existência e que, ao mesmo tempo, não se deixe arrastar pelo brilho fulgente do novo e do factual, o qual acaba por se cristalizar na naturalização dos costumes e poderes vigentes. A análise de obras específicas de Leskov e o exame da interpretação benjaminiana serão efetuados no decorrer da dissertação, mas desde já queremos destacar a aspiração secular da literatura leskoviana, assim como o seu interesse pontual por experiências místicas e religiosas. Segundo Benjamin: “A exaltação mística é alheia a Leskov. Por mais que se interessasse ocasionalmente pelo maravilhoso, em questões de piedade preferia uma atitude solidamente natural”<sup>186</sup>.

A caracterização de Leskov e a descrição dos perfis sociológicos dos narradores anônimos são importantes indícios histórico-culturais, mas não representam um fim em si mesmo, servindo sobretudo para fundamentar as observações benjaminianas sobre a natureza da experiência estética proporcionada pela narrativa oral e os efeitos desta sobre a cognição humana. Do ponto de vista cognitivo, a descrição da figura do narrador evoca uma tese benjaminiana acerca da natureza da memória. A melhor formulação desta tese talvez esteja em um texto posterior, o ensaio de 1939 intitulado “Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire”, no qual Benjamin distingue duas modalidades da memória: a vivência (*Erlebnis*) e a experiência (*Erfahrung*). O conceito de experiência utilizado no ensaio sobre Baudelaire demonstra afinidades conceituais com a presença do termo em “O Narrador” e

---

<sup>183</sup> *Idem*, p. 215: as informações biográficas de Leskov se resumem ao disposto no terceiro capítulo de “O narrador”.

<sup>184</sup> Leskov apud BENJAMIN, 2012b, p. 222.

<sup>185</sup> BENJAMIN, 2012b, p. 216.

<sup>186</sup> *Idem*, p. 216.

pode ajudar a elucidar o tema da crise do compartilhamento de experiências. No ensaio de 1939, a experiência é considerada uma modalidade da memória especialmente ligada às condições de vida nas comunidades pré-industriais, enquanto que a vivência se correlaciona com a ambiência “inóspita e cegante da época da grande indústria”<sup>187</sup>. Benjamin retrata a experiência como uma forma histórica da memória que não estabelece fronteiras rígidas e definitivas entre o passado individual e o coletivo, de modo que o sujeito da experiência tende a tomar os eventos de dimensão coletiva como possuindo importância significativa em seu âmbito privado. Segundo o autor: “Nas situações em que domina a experiência, no sentido estrito do termo, conjugam-se na memória determinados conteúdos do passado individual com os do coletivo”<sup>188</sup>. A predisposição à esta conjugação parece estar vinculada com um estado de ânimo que Benjamin relaciona ao trabalho manual em “O narrador”. O ensaio sobre a narrativa aponta que a preservação da tradição oral dependia de um estado específico de “distensão psíquica”<sup>189</sup>: o tédio (*Langeweile*) daqueles que se entregam à atividade artesanal. De acordo com Benjamin, “o tédio é o pássaro onírico que choca os ovos da experiência”<sup>190</sup>. Partindo da metáfora do tédio como um animal delicado que habita os nossos sonhos e devaneios, nutrindo o desenvolvimento da experiência em abrigos que se elevam da superfície das preocupações mundanas dos homens, o ensaio de 1936 conclama que os ninhos do tédio foram e estão sendo sistematicamente ameaçados pelo crescimento do cenário urbano industrializado. Se no passado o trabalho manual proporcionava um reduto estável para a distensão psíquica, a inclinação de preservar a tradição oral entra em declínio porque “ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história”<sup>191</sup>. Benjamin acredita que as experiências transmitidas pela narrativa oral, as quais conjugam invariavelmente o passado individual ao coletivo, são privadas de seu receptor ideal na medida em que desaparecem as oportunidades para o tédio legadas pela atividade artesanal. Aqueles se que dedicam ao trabalho manual gradualmente perderiam a consciência de si enquanto egos individuais e se confiariam ao fluxo infundável da tradição oral, sendo a distensão psíquica um componente essencial para a assimilação das experiências narradas porque “quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido”<sup>192</sup>.

---

<sup>187</sup> BENJAMIN, 2015b, p. 107.

<sup>188</sup> *Idem*, p. 110.

<sup>189</sup> BENJAMIN, 2012b, p. 221.

<sup>190</sup> *Idem*, p. 221.

<sup>191</sup> *Idem*, p. 221.

<sup>192</sup> *Idem*, p. 221.

Esse não é, no entanto, o único ponto de coincidência passível de ser traçado entre os ensaios acerca de Baudelaire e a respeito da narrativa oral. No primeiro, a caracterização histórico-cognitiva da memória define a experiência como constituída por “dados acumulados, muitas vezes não conscientes, que afluem à memória”<sup>193</sup>. Esta modalidade da memória seria composta por uma acumulação lenta e gradativa de dados sensíveis que não é majoritariamente operada pelas lembranças fixadas pela consciência, isto é, pelo domínio da rememoração intencional, mas que acontece principalmente em um estado de distensão psíquica que relega os conteúdos apreendidos ao inconsciente. Situação dessemelhante é a da vivência, formada por “dados isolados rigorosamente fixados na memória”<sup>194</sup>. O que confere unidade ao conjunto de vivências é o fato de todas remeterem diretamente às sensações do ego individual que rememora. Benjamin ilustra esta situação, e o predomínio das vivências na modernidade, com o exemplo do romance proustiano. No primeiro volume de *Em busca do tempo perdido*, o protagonista Marcel se põe a rememorar sua infância, mas a rememoração voluntária confere-lhe apenas as lembranças mais próximas ao seu foro íntimo: lembra-se claramente do sofrimento que lhe causava a ausência do beijo de boa noite materno nas noites em que a família recebia visitas, mas opacamente dos amigos e parentes que visitavam sua casa e das conversas entretidas; rememora perfeitamente as escadas que subia melancólico nestas mesmas noites, assim como de seu quarto e até vívidamente de sua maçaneta, enquanto que o resto da casa permanece em sombras<sup>195</sup>. Muito diversas são as experiências contadas pelo narrador oral, as quais, como vimos, habitam o terreno da distância espacial e/ou temporal, separando-se invariavelmente de uma esfera puramente privada. Benjamin se utiliza das palavras de Valéry para mais uma vez comparar a narrativa à atividade artesanal, afirmando que ambas são fruto da capacidade humana de mimetizar os demorados procedimentos responsáveis pela geração dos componentes do mundo natural, os quais são descritos como “o produto precioso de uma longa cadeia de causas semelhantes entre si”<sup>196</sup>. Valéry observa que a disposição para imitar o paciente trabalho da natureza estava presente na criação artesanal de “miniaturas, marfins cuidadosamente trabalhados, pedras perfeitas no polimento e no acabamento, lacas e pinturas nas quais se sobrepõem uma sequências de camadas finas e translúcidas”, mas reconhece que o desenvolvimento industrial colocara a

---

<sup>193</sup> BENJAMIN, 2015b, p. 107.

<sup>194</sup> *Idem*, p. 107.

<sup>195</sup> PROUST, 1987, p. 47.

<sup>196</sup> BENJAMIN, 2012b, p. 222.

aceleração do processo produtivo como meta da criatividade humana, admitindo que “já passou o tempo em que o tempo não contava. O homem de hoje não cultiva mais aquilo que não pode ser abreviado”<sup>197</sup>.

A abreviação da perspectiva temporal da humanidade pode ter relegado ao ostracismo um domínio de influência da experiência que não se restringe à rememoração involuntária. Este é o domínio do desejo (*Wunsch*), cuja estrutura temporal é diametralmente oposta, em “Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire”, àquela inerente aos jogos de azar, considerados como uma das atividades de lazer prediletas das massas na Paris do século XIX. A estrutura temporal do jogo, em primeiro lugar, ignora o acúmulo de esforços no decurso do tempo e direciona a atenção dos participantes unicamente ao desenlace da rodada presente. Por este ângulo, Benjamin cita o enunciado do ensaísta francês Chartier, que define o jogo em contraposição à figura do trabalho: “O jogo ignora totalmente toda e qualquer posição assegurada, não conta com os méritos conquistados anteriormente, e nisso se distingue do trabalho”<sup>198</sup>. A legitimidade da distinção de Chartier, assevera Benjamin, fundava-se na consideração do trabalho artesanal, o qual deixou de ser a norma nas cidades industrializadas. Contrariamente, a rotina de trabalho do operário industrial coincide com a estrutura temporal dos jogos de azar, constituindo-se de instantes desconexos preenchidos por gestos mecânicos. De acordo com Benjamin, cada intervenção executada pelo operário em resposta ao maquinário “não tem qualquer relação com a anterior, porque é a sua exata repetição (...) a escravidão do operário assalariado é, a seu modo, o correspondente da escravidão do jogador”<sup>199</sup>. Já a estrutura temporal do desejo seria preenchida pela noção de um esforço continuado no tempo, exigindo daquele que deseja a antevisão de projetar a realização de sua aspiração em um tempo futuro e a retrovisão de compreender este ponto futuro como efeito de uma longa cadeia de causas semelhantes entre si. A conexão entre causas distantes no tempo e no espaço é típica da estrutura da experiência:

o desejo pertence à categoria da experiência (...) Na vida, quanto mais cedo formularmos um desejo, tanto mais possibilidades ele terá de se realizar. Quanto mais longe um desejo se projeta no tempo, tanto mais se pode esperar da sua realização. Mas o que nos projeta para trás, no tempo, é a experiência que o preenche e estrutura. Por isso, o desejo realizado é a coroa destinada à experiência. No simbolismo dos povos, a distância no espaço

---

<sup>197</sup> *Idem*, p. 222.

<sup>198</sup> Chartier apud BENJAMIN, 2015b, p. 130.

<sup>199</sup> BENJAMIN, 2015b, p. 130.

pode assumir o papel de distância no tempo; daí que a estrela cadente, que se projeta na distância infinita do espaço, tenha se tornado símbolo do desejo realizado<sup>200</sup>.

Em contraposição à *Erfahrung*, a *Erlebnis* é determinada pela aglutinação de instantes desconexos, unificados somente pela identidade de sua referência exclusiva ao ego individual. A vivência se caracteriza sobretudo como sendo a memória dos “choques”, termo emprestado da psicanálise freudiana e que Benjamin utiliza para designar a imediatez dos estímulos sensíveis proporcionados pela técnica mecanizada. Esta se caracteriza por desencadear “com um só gesto um processo complexo composto por uma série de momentos”<sup>201</sup>, como no caso da ligação telefônica e do *click* de um fotógrafo. Ambas as máquinas permitem-nos resumir o que antes era um processo que demandava tempo e esforço à realização de um único instante: o telefone reduziu a distância espacial ao gesto de mão que induz a ligação elétrica, enquanto que a fotografia substituiu a pintura e permitiu ao humano registrar imageticamente o seu testemunho visual com a velocidade do *click*. O último exemplo é particularmente notável para Benjamin, porque revela que a aceleração dos processos técnicos ao nível do instante também permitiu que a reprodução imagética da realidade reproduzisse cada instante vivido na mesma medida em que era vivenciado. Até então, a reconfiguração estética de um evento vivenciado, seja pela pintura ou pela narrativa, exigia um esforço prolongado e condicionado pela paulatina assimilação cognitiva do evento. A partir do desenvolvimento da técnica mecânica, no entanto, tornou-se possível acompanhar o cotidiano dos homens e reproduzir cada um de seus instantes. Analisando os jargões que permeiam a reprodução televisiva de sons e imagens em nossa contemporaneidade, é curioso notar como o conceito de “tempo real”, que designa a transmissão direta de acontecimentos pelos telejornais contemporâneos, implica em uma inversão da experiência temporal, indicando que a realidade verdadeira do tempo encontra-se na reprodução instantânea de estímulos sensíveis pelo aparato mecânico e não na concatenação das lembranças pela memória humana. Ainda que Benjamin não houvesse testemunhado a mágica ilusória das transmissões ao vivo, o autor já notara que, com a invenção da fotografia, “uma pressão do dedo bastava para fixar um acontecimento por tempo ilimitado. O aparelho como que aplicava ao instante um choque póstumo”<sup>202</sup>.

---

<sup>200</sup> BENJAMIN, 2015b, p. 132.

<sup>201</sup> *Idem*, p. 127.

<sup>202</sup> *Idem*, p. 127.

A interpretação benjaminiana do conceito de choque revolve sobre a tese de Freud acerca da relação entre memória e consciência exposta em “Além do princípio do prazer”. Benjamin se apropria da noção de que a função primordial da consciência não é o registro dos dados sensíveis na memória, uma vez que “a tomada de consciência e a permanência de vestígios na memória são inconciliáveis no mesmo sistema”. Ao invés disto, o objetivo principal da consciência seria o de “proteção contra os estímulos”, isto é, o de impedir que estímulos sensíveis intensos, os choques, danifiquem o aparelho cognitivo. Para tal finalidade, a consciência se alia à modalidade da memória responsável pela rememoração dos eventos potencialmente traumáticos ao ego individual, com intuito de desenvolver neste uma “predisposição para o susto” que o habitua ao choque e impede o seu aparelho cognitivo de reagir energicamente, seja com agrado ou desagrado, ao estímulo ameaçador. Esta modalidade da memória é a vivência, já definida pela rememoração de eventos isolados e vinculados ao foro privado do ego individual. Quando Benjamin nos diz que a fotografia aplica um choque póstumo ao instante, podemos compreender esta afirmação de duas maneiras diferentes. Em primeiro lugar, a observação benjaminiana pode significar que, quando a técnica mecânica resume o longo processo de captura imagética a um único *click* do fotógrafo, ela também nos predispõe a compreender todo estímulo produzido tecnicamente como instantâneo e emancipado do fluxo temporal em que se insere. Neste sentido, o convívio com a tecnologia industrial teria estimulado o predomínio da rememoração de instantes isolados e sem relação entre si. Em segundo lugar, podemos entender que a exposição do humano moderno a uma variedade massificada de imagens mecanicamente fabricadas e desconexas representa em si um choque para a cognição do indivíduo que precisa se orientar diante destes estímulos confusos.

Um dos principais veículos de transmissão de vivências é a informação jornalística. Benjamin aponta o jornal como um dos muitos indícios da redução nas “possibilidades de os fatos exteriores serem assimilados à nossa experiência”<sup>203</sup>. De acordo com o autor, os princípios integrantes da informação jornalística, como “novidade, concisão, clareza e sobretudo a não relação das notícias entre si”, perfazem a finalidade de “isolar os acontecimentos em relação àquele domínio em que poderiam interferir na experiência do leitor”<sup>204</sup>. A informação é considerada como uma “forma de comunicação”, categoria pela

---

<sup>203</sup> *Idem*, p. 109.

<sup>204</sup> *Idem*, p. 109.

qual Benjamin subsume também a narrativa oral e o romance. Ainda que narrativa oral tenha reinado por séculos como a principal forma de comunicação, em comunhão com a organização do trabalho manual, o desenvolvimento industrial teria promovido a ascensão de outras modalidades comunicativas, as quais, ainda que já existentes, nunca haviam influenciado de modo tão significativo a circulação da linguagem. Romance e narrativa oral teriam coexistido, por exemplo, nos poemas homéricos. O romance, retratado por Benjamin como uma forma de comunicação que estimula a cultura do individualismo moderno, estaria presente nas invocações das Musas, destinadas “a *um* herói, *uma* peregrinação, *um* combate”, enquanto que narrativa oral seria notada na narração de “*muitos* fatos dispersos”, presente tanto na poesia de Homero quanto na épica de uma Scherazade, para a qual “ocorre uma nova história em cada passagem da história que está contando”<sup>205</sup>. No entanto, a coexistência harmoniosa das formas de comunicação torna-se estranha ao horizonte moderno com a escalada da informação jornalística. Dirigida ao relato de novidades, e especialmente à transmissão das notícias mais próximas e familiares à vida do leitor ou ouvinte, ela ameaça o vínculo da narrativa oral com as distâncias temporais e espaciais. Se o psicologismo do romance tradicional conduziria a uma aporia ao abandonar o elo entre a conduta individual e o mundo material, a informação aspira a um objetivismo ingênuo que subordina toda notícia às exigências da plausibilidade e da verificabilidade imediata. Segundo Benjamin, a informação é “tão estranha à narrativa como o romance, mas é mais ameaçadora que ele, e, de resto, provoca uma crise no próprio romance”. O criticismo benjaminiano percebe na notícia de jornal o perigo de que o domínio da comunicação humana seja completamente enquadrado em uma estrutura temporal confinada à repetição de instantes desconexos e desagregado por uma forma comunicativa alheia ao interesse no compartilhamento de modelos morais de conduta universalizáveis.

---

<sup>205</sup> BENJAMIN, 2012b, p. 228.

### 3.2 - CRÔNICA E CONTO DE FADAS

A primeira descrição da natureza histórico-cognitivo da narrativa oral deve ser complementada pelos exemplos de narração conferidos por Benjamin. Talvez o melhor exemplo benjaminiano de narrativa, provavelmente extraída da tradição oral popular e certamente vinculada ao trabalho artesanal, venha do ensaio de 1933 intitulado “Experiência e pobreza”. O autor rememora, em um tom nostálgico, que “em nossos livros de leitura havia a parábola de um velho que, no leito de morte, revela a seus filhos a existência de um tesouro oculto em seus vinhedos”<sup>206</sup>. Benjamin prossegue a contar a parábola e relata-nos que os filhos do camponês moribundo haveriam de passar uma temporada a cavar o solo de sua propriedade, mas não encontrariam êxito na descoberta do tesouro prometido. No entanto, o incessante trabalho com a terra faria do vinhedo da família o mais produtivo da região, revelando aos filhos que o pai não havia lhes transmitido um segredo, mas sim uma experiência que deveria ser decodificada pela interpretação. Conforme Benjamin, “Só então compreenderam que o pai lhes havia transmitido uma certa experiência: a felicidade não está no ouro, mas no trabalho duro”<sup>207</sup>. O velho camponês quisera legar aos filhos um modelo de conduta, que fora formulado a partir das experiências de sua vida vivida e que visava a consecução da felicidade terrena. O que nos impressiona, porém, é que a transmissão desta experiência, ainda que visando à orientação prática, tenha sido feita de modo tão indireto, enigmático e codificado. De fato, uma das propriedades constitutivas da narrativa oral, de acordo com Benjamin, é justamente a ausência de explicações, o que nos coloca um problema hermenêutico. Como podemos conciliar a ausência de explicações e a aspiração pela orientação prática em uma mesma forma de comunicação?

No contexto do ensaio sobre Leskov, a postura exegética demandada pela narrativa oral é confrontada com o pano de fundo da historiografia. Benjamin pondera aqui se não poderemos considerar a historiografia como uma “zona de indiferenciação criadora com relação a todas as formas épicas”<sup>208</sup>. Esta especulação avança no contraste entre duas modalidades historiográficas, aquela representada pelo historiador e a manifestada pelo cronista medieval. A primeira é caracterizada por uma concepção empirista de história, na qual os eventos se sucedem de maneira linear e promovidos por uma relação causal

---

<sup>206</sup> BENJAMIN, 2012a, p. 123.

<sup>207</sup> *Idem*.

<sup>208</sup> BENJAMIN, 2012b, p. 225.

empiricamente verificável. Assim, o historiador é definido pelas exigências do “encadeamento exato de fatos determinados”, pelo “ônus da explicação verificável” e pela obrigação de “explicar de uma ou outra maneira os episódios com que lida”<sup>209</sup>. Distanciando-se da história empírica, o procedimento do narrador oral é comparado com a crônica da historiografia medieval cristã. De acordo com Benjamin, “no narrador, o cronista conservou-se, transformado e por assim dizer secularizado”<sup>210</sup>. A crônica medieval se poupava de explicar o encadeamento dos fatos por, conforme havíamos constatado no capítulo anterior, considerar os eventos singulares como indícios da finalidade salvífica da história humana. Na tese de 1928, Benjamin deplorara a secularização da crônica cristã pelo Trauerspiel, uma vez que o segundo privilegiara uma concepção cíclica do tempo que, assim como a historiografia empiricista, deturpava o caráter transitório e contingente do tempo histórico. Consoante *A origem do drama barroco alemão*, o Trauerspiel apresenta a história como um ciclo de catástrofes naturais que decorrem, em última instância, da culpa inerente à vida criatural do homem, esvaziando a história de toda consideração ética pelas decisões humanas. No entanto, uma outra possibilidade de secularização da crônica cristã é objeto de especulação em *O narrador*.

O ensaio sobre a narrativa oral acentua a transcendência sobre a concatenação empírica dos eventos históricos que é proporcionada pela crônica medieval. Segundo Benjamin, o cronista pode abdicar da verificação exata dos fatos por colocar na “base de sua historiografia o plano da salvação, inescrutável em seus desígnios”<sup>211</sup>. Em sentido análogo, a crônica medieval também renega a explicação causal dos acontecimentos ao “representá-los como modelos da história do mundo”<sup>212</sup>. De um ponto de vista hermenêutico, Benjamin se interessa pelo procedimento que desloca o evento histórico do fluxo temporal e o considera como indício para a revelação de um fim ético-teológico. Não obstante a ênfase benjaminiana nos cronistas, o exemplo historiográfico conferido por em *O narrador* não provém dos historiadores cristãos, mas sim da Grécia Antiga em um relato de Heródoto. Assim como o Trauerspiel, a historiografia herodoteana provém de um distanciamento consciente em relação aos relatos e lendas religiosas e também privilegiava a necessidade em detrimento da contingência, a unidade no lugar da descontinuidade. No entanto, o exemplo de narrativa

---

<sup>209</sup> BENJAMIN, 2012b, p. 226.

<sup>210</sup> *Idem*.

<sup>211</sup> *Idem*.

<sup>212</sup> *Idem*.

herodoteana conferido por Benjamin revela a possibilidade de um caráter fragmentário e colaborativo da historiografia de Heródoto ao destacar um de seus traços: a ausência de justificção psicológica. Citando o capítulo XIV do terceiro livro das *Histórias*, Benjamin recorta a história dos martírios vivenciados pelo rei egípcio Psamético durante uma invasão persa. Reproduzimos a retransmissão benjaminiana do relato de Heródoto:

Quando o rei egípcio Psamético foi derrotado e reduzido ao cativo pelo rei persa Cambises, este resolveu humilhar seu cativo. Deu ordens para que Psamético fosse posto na rua em que passaria o cortejo triunfal dos persas. Organizou esse cortejo de modo que o prisioneiro pudesse ver sua filha degradada à condição de criada, indo ao poço com um jarro, para buscar água. Enquanto todos os egípcios se queixavam lamentavam com esse espetáculo, Psamético ficou silencioso e imóvel, com os olhos no chão; e, quando logo em seguida viu seu filho, conduzido pelo cortejo para ser executado, continuou imóvel. Mas, quando viu um dos servos, um velho empobrecido, na fila dos cativos, golpeou a cabeça com os punhos e mostrou os sinais do mais profundo desespero (...) Essa história nos ensina o que é a verdadeira narrativa<sup>213</sup>

Antes de analisarmos a passagem, convém informar que Benjamin não fora estritamente fiel à narrativa original de Heródoto, conforme esmiuça Bueno (2001) em artigo. Em primeiro lugar, Benjamin modificara o estatuto da personagem do “servo”, o qual nas *Histórias* é descrito “um dos companheiros de festa do rei”<sup>214</sup> que acabara reduzido à pobreza pela invasão persa e não como um servente da realeza.. Deliberada ou não, a modificação benjaminiana contribui para o mistério da narrativa e ainda sugere uma implicação ética ou política, ao nos fazer ponderar sobre a simpatia do rei egípcio frente a um servo. Em segundo lugar, não é verdade que Heródoto conserva inconclusa a história de Psamético; ao contrário, relata-nos como o rei, quando perguntado sobre o evento, afirma que “o infortúnio de meu companheiro provocava lágrimas - alguém que perdeu a riqueza e a felicidade e agora, no limiar da velhice, chegou ao extremo de precisar mendigar”<sup>215</sup>. Ainda assim, como argumenta Bueno<sup>216</sup>, a narrativa de Heródoto não explora a interioridade psicológica da personagem e não determina as verdadeiras intenções de Psamético, conservando a possibilidade de um leque múltiplo de interpretações.

---

<sup>213</sup> *Idem*, p. 220.

<sup>214</sup> Heródoto apud BUENO, 2001, p. 82.

<sup>215</sup> *Idem*.

<sup>216</sup> *Idem*: “Como não podemos saber o quanto de cálculo pode haver ou não nessa resposta, ela não chega a esgotar os possíveis sentidos desse episódio (o que certamente não ocorreria se fosse Heródoto, com a sua autoridade de historiador, que procurasse explicitar o motivo das lágrimas do rei)”.

A narrativa herodoteana, ainda que alterada pela ótica de Benjamin, nos apresenta um acontecimento insólito: o rei egípcio parece ignorar os sofrimentos de seus filhos e se desesperar diante da humilhação de um servo. Heródoto, segundo Benjamin, “não explica nada”<sup>217</sup>, deixando ao leitor a tarefa de atribuir significado a inesperada reação de Psamético. O martírio do rei egípcio inspira a nossa compaixão, o que faz com que nos coloquemos no seu lugar, mas a narrativa rompe por um momento a identificação do leitor, que se choca com a atitude errática de Psamético e questiona os seus motivos. Uma nova identificação, de caráter mais universalista, é buscada pelo leitor, dado que pressente que Psamético transcende o seu destino individual e que o mistério de Heródoto nos revelará uma face até então oculta da natureza humana. Aos olhos de Benjamin, o encanto da história de Psamético se dissiparia se o motivo psicológico da ação fosse determinado. Se este fosse o caso, e se Heródoto afirmasse, por exemplo, que “Psamético agira assim para ludibriar os invasores e convencê-los de sua loucura”, poderíamos julgar a eficiência e a adequação da atitude do rei egípcio, mas a propensão da narrativa para se atualizar infinitamente diante da situação do leitor provavelmente desvaneceria. Não obstante, como o final do relato de Heródoto permanece indefinido e permite ao leitor completar a narrativa de múltiplas maneiras, Benjamin conclui que “essa história do antigo Egito ainda é capaz, depois de milênios, de suscitar espanto e reflexão”, assim como as sementes de trigo que mantêm suas “forças germinativas” depois de passarem milênios trancafiadas nas pirâmides.

O mistério de Psamético, narrado por Heródoto, provocara a recepção dos leitores no decorrer dos séculos, como denota o comentário de Montaigne em “Da tristeza”, citado por Benjamin como exemplo sintomático desta recepção. O ensaio de Montaigne dedica-se a analisar os efeitos da tristeza sobre a conduta humana e a julgar se esta disposição anímica realmente merece ser levada em alta conta, conforme ditam as convenções que a associam à “sabedoria, a virtude, a consciência”<sup>218</sup>. A história de Psamético é utilizada como um caso exemplar das influências da tristeza sobre o homem. A narrativa de Heródoto denota, na perspectiva de Montaigne, como os maiores sofrimentos paralisam o ânimo e impedem que o seu sujeito reaja de forma adequada ao tormento que lhe abate: “uma dor excessiva, exatamente porque excessiva, deve estupificar a alma a ponto de paralisar qualquer gesto,

---

<sup>217</sup> *Idem.*

<sup>218</sup> MONTAIGNE, 2018, p. 47.

como acontece quando recebemos inesperadamente uma péssima notícia”<sup>219</sup>. Assim, o ensaísta explica a indiferença do rei egípcio frente à humilhação de seus filhos como uma paralisia, uma incapacidade de expressar a magnitude de sua tragédia, dado que “a dor sofrida nos dois primeiros casos está além de qualquer expressão”<sup>220</sup>. A experiência de Psamético ilustra para Montaigne como a disposição à fortes emoções pode obstaculizar as nossas ações, impedindo-nos de reagir propriamente diante de um desafio que exige toda a nossa prontidão. O ensaio é concluído com a prova de que a reflexão de Montaigne sobre a narrativa de Heródoto lhe legara uma diretriz prática: “Quanto a mim, sou pouco predisposto a essas paixões violentas; tenho uma sensibilidade naturalmente grosseira e a torna mais espessa ainda e empedernida mediante raciocínios diários”<sup>221</sup>.

A potência para a transmissão de orientações práticas é uma virtude comum ao narrador oral. Consoante as observações de Benjamin em “O narrador”: “O senso prático é uma das características de muitos narradores natos”<sup>222</sup>. Acreditamos que a “dimensão utilitária”<sup>223</sup> é uma das chaves para a compreensão do lugar que a narrativa ocupa, enquanto forma secularizada, diante da crônica medieval. Se esta transcendia o âmbito individualizante do acontecimento histórico ao apresentá-lo sob o pano de fundo da história salvífica, a narrativa oral obtinha o mesmo efeito ao extrair-lhe um paradigma secular de conduta. Assim, a narrativa do camponês moribundo de “Experiência e pobreza” ensina-nos que o trabalho a longo prazo é a origem da felicidade. A inclinação para o conselho também poderia ser vislumbrada nos herdeiros da narrativa entre os escritos modernos: “num Gotthelf, que dava conselhos de agronomia a seus camponeses; num Nodier, que se preocupava com os perigos da iluminação à gás; e num Hebel, que transmitiu a seus leitores pequenas informações científicas em seu *Schatzkästlein (Caixinha de tesouros)*”<sup>224</sup>. Estes são todos exemplos de como a narrativa oral dispunha-se à apropriação do ouvinte, enquadrando-se na categoria dos objetos de uso e não no grupo daqueles destinados meramente à contemplação. Ainda assim, não devemos imaginar que o narrador detinha alguma espécie de saber doutrinário, fixo, que se impunha como uma autoridade inquestionável sobre a comunidade de ouvintes. Ao contrário, a orientação prática conferida

---

<sup>219</sup> *Idem*, p. 48.

<sup>220</sup> *Idem*.

<sup>221</sup> *Idem*, p. 50.

<sup>222</sup> *Idem*, p. 216.

<sup>223</sup> *Idem*.

<sup>224</sup> *Idem*.

deve ser compreendida no domínio do conselho, da contribuição que enriquece um diálogo corrente. Benjamin define a natureza do conselho do seguinte modo: “Aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada”<sup>225</sup>. Portanto, o aconselhamento do narrador oral expande o horizonte de possíveis futuros do ouvinte, que até então parecia soterrado pelos signos da realidade presente e circundante. O ensaio denomina a espécie de saber que se evidencia na troca entre narrador e ouvinte como “o lado épico da verdade”<sup>226</sup>, isto é, a dimensão dialógica da verdade que se manifesta na lenta e gradual interposição de comentários a um mesmo tema.

O ensaio de 1936 contrapõe a história aberta e dialógica da narrativa oral à índole das narrativas romanescas. O romance é retratado em “O narrador” como uma forma de comunicação cuja popularidade está vinculada ao advento da reprodução mecânica da escrita. De fato, a característica distintiva do romance seria a distância em relação à tradição oral: “o que distingue o romance de todas as outras formas de prosa - contos de fadas, lendas e mesmo novelas - é que ele nem procede da tradição oral e nem a alimenta”<sup>227</sup>. Esta caracterização decorre das observações de Benjamin a respeito da disposição social e anímica inerente à leitura de romances: o leitor romanesco é essencialmente “solitário”, porque o seu envolvimento com a matéria narrada é prioritariamente individual e adaptado a uma penetração imersiva na substância lida, a qual é “devorada como o fogo devora lenha na lareira”<sup>228</sup>. Neste contexto, uma nota da terceira versão de *A obra de arte* elucidada o teor das considerações benjaminianas sobre validade sócio-política da categoria cognitiva da imersão e ainda possui a vantagem de relacioná-la ao tema da secularização. Benjamin especula que, durante o combate entre a burguesia e o poder eclesiástico, a recepção imersiva das obras de arte reforçara um tipo de percepção de natureza progressista. Neste sentido, a percepção imersiva fortalecia a noção de um vínculo de integridade entre o indivíduo e a divindade, o qual não necessitava da burocracia sacerdotal como intermediário. Assim, afirma Benjamin que “o arquétipo teológico dessa imersão é a consciência de se estar a sós com seu deus. É por meio dessa consciência que, nos tempos de glória da burguesia, a liberdade para enfrentar a tutela eclesiástica se fortaleceu”<sup>229</sup>. No entanto, a mesma recepção imersiva, após o

---

<sup>225</sup> *Idem*.

<sup>226</sup> *Idem*, p. 217.

<sup>227</sup> *Idem*.

<sup>228</sup> *Idem*, p. 230.

<sup>229</sup> BENJAMIN, 2015a, p. 111.

enfraquecimento da burocracia eclesiástica, teria sido responsável por corromper “os interesses coletivos das forças que o indivíduo põe em ação em trato com Deus”<sup>230</sup>. O correlato secularizado desta dimensão reacionária alcançaria o seu apogeu com a arte burguesa, a qual proporciona “um exercício de comportamento associal”<sup>231</sup> ao estimular a recepção imersiva do objeto artístico em detrimento de suas funções coletivas e colaborativas.

O romance, segundo a visão crítica de Benjamin em “O narrador”, também exercita um comportamento associal perante a arte. Além de ser uma atividade tendencialmente individualizada, a leitura de romances também teria ajudado a diluir a comunidade de experiência que acompanhava a narrativa oral e transmitia paradigmas secularizados de conduta. Consoante Benjamin: “A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los”<sup>232</sup>. A dimensão utilitária da tradição oral sofre um abalo quando o romance substitui a “moral da história”, lema da narrativa oral, pelo “sentido da vida”<sup>233</sup>, cuja busca caracteriza o destino das personagens romanescas. Nota-se aqui a influência de *A Teoria do Romance* de Lukács sobre a formação do ensaio benjaminiano. Em uma das passagens de “O narrador”, Benjamin cita a tese de Lukács segundo a qual “somente o romance... separa o sentido e a vida”<sup>234</sup>. Podemos compreender a demanda pelo sentido da vida como a procura por um indício, tendencialmente secular, de que a vida vale a pena ser vivida apesar dos pesares, de que existe alguma correspondência entre a expectativa subjetiva por uma sociedade eticamente organizada, por um “reino dos fins” secularizado, e a realidade objetiva das instituições sociais. A disparidade entre estes dois domínios incita no leitor o sentimento de “perplexidade”<sup>235</sup> (*Ratlosigkeit*) perante a vã jornada do herói romanesco.

A concepção de romance presente em “O narrador” se insere principalmente sobre o romance de costumes do século XIX, dedicado a relatar as vivências urbanas de seus protagonistas e ilustrado pela *Educação Sentimental* de Flaubert. Benjamin comenta o trecho final do romance de Flaubert, no qual duas personagens, Frédéric e Deslauriers, rememoram o dia de sua juventude no qual visitaram o bordel de sua cidade. O lugar é descrito nas páginas finais de *Educação Sentimental* como o pêndulo moral da região, dado que era tanto

---

<sup>230</sup> *Idem*.

<sup>231</sup> *Idem*.

<sup>232</sup> BENJAMIN, 2012b, p. 217.

<sup>233</sup> *Idem*, p. 231.

<sup>234</sup> Lukács apud BENJAMIN, 2012b, p. 230.

<sup>235</sup> BENJAMIN, 2012b, p. 230.

um objeto de ojeriza quanto de desejo pelos membros da comunidade burguesa: “Aquele lugar de perdição projetava em todo departamento um brilho fantástico (...) As mulheres dos arredores tremiam pelos maridos, as burguesas pelas criadas, porque a cozinheira do subprefeito fora apanhada lá; e era, é claro, a obsessão secreta de todos os adolescentes”<sup>236</sup>. Entre estes adolescentes estavam as duas personagens, que se encaminharam ao bordel depois de colherem algumas flores. Chegando lá, Frédérick oferece desconcertado o buquê às mulheres que ali o esperavam e torna-se motivo para o escárnio dos presentes. Depois de muitos anos, as duas personagens lembram-se de fugirem embaraçados do local e comentam entre si que este momento de doçura e ingenuidade juvenil fora “o que nós tivemos de melhor”<sup>237</sup>. Constatamos, com isso, que o final do romance encontra o “sentido da vida” e o ápice do aprendizado ético de suas personagens em uma vivência ambígua: o resguardo moral dos amigos fora conservado de maneira puramente acidental, motivado mais pelo embaraço do que por uma decisão deliberada, e servira mais para legitimar do que para contestar uma situação de desigualdade e exploração intrínseca a vida burguesa. Benjamin considera o final da obra de Flaubert como um término categórico, uma vez que restringe a contribuição do leitor à ponderação sobre o frágil sentido vital: “O romance (...) não pode dar um único passo além daquele limite em que, escrevendo na parte inferior da página a palavra *fin*, convida o leitor a refletir sobre o sentido de uma vida”<sup>238</sup>.

Deteriorada pelo romance, a dimensão utilitária da narrativa oral provém de suas origens no conto de fadas. De acordo com Benjamin, o narrador de conto de fadas “é ainda hoje o primeiro conselheiro das crianças, porque foi o primeiro da humanidade”<sup>239</sup>. O conto de fadas teria sido uma das mais antigas ferramentas inventadas pelo homem contra a mitificação da natureza. A noção de mito designa aqui um medo ancestral em relação à imponente do mundo natural, e mais precisamente em relação à alteridade de tudo o que difere do humano, o que teria levado a humanidade a encarar a natureza como uma “entidade mítica” a ser temerosamente obedecida ou violentamente escravizada. Assim, o conto de fadas revela-nos as “primeiras medidas tomadas pela humanidade para libertar-se do pesadelo que o mito havia infundido em seus corações”. Conforme a distinção proposta por Ernst Bloch e adotada por Benjamin, a forma cultural apropriada ao mito é a lenda, exemplificada

---

<sup>236</sup> FLAUBERT, 2006, p. 421.

<sup>237</sup> *Idem*, p. 422.

<sup>238</sup> BENJAMIN, 2012b, p. 230.

<sup>239</sup> *Idem*.

pela história do flautista de Hamelin, a qual mostra o destino de perdição tanto daqueles que depositam sua confiança em estranhos quanto daqueles que se entregam aos prazeres mundanos. Em contraponto à mitificação da natureza, o conto de fadas nos dera um indicativo da unidade originária entre homem e natureza, lembrando-nos que “a natureza prefere associar-se ao homem do que ao mito”. O fundamento da felicidade estaria justamente no sentimento de uma aliança entre o mundo humano e o natural, que nos transmite a confiança de que a medida de nosso poderes é adequada às necessidades que a natureza nos impõe e de que a consecução de uma vida justa e realizada se encontra ao alcance das mãos dos seres humanos. Comentando a revelação de uma cumplicidade com a natureza, Benjamin afirma que “o adulto percebe essa cumplicidade apenas ocasionalmente, isto é, quando está feliz; para a criança, ela aparece pela primeira vez no conto de fadas e provoca nela uma sensação de felicidade”.

A concepção de conto de fadas em “O narrador” é formulada em referência explícita à análise cultural das histórias juvenis de Bloch em *Erbschaft dieser Zeit* (Herança desta época, 1935). Filósofo marxista, Bloch vislumbrava um desejo utópico latente nos contos de fadas, os quais habitam o “a priori da revolução”<sup>240</sup>. Por um lado, as crianças dessas histórias, como Joãozinho e Maria (Hansel e Gretel) e o Pequeno Polegar (Tom Thumb), provinham de lares “tão pobres e deploráveis que aprendia-se a lidar com a situação quando o caminho de casa se extraviava”<sup>241</sup>. Por outro lado, estas personagens, lançadas em uma jornada errante, deparavam-se com as forças míticas da natureza e valiam-se, como afirma Benjamin, da imagem dialética da coragem (*Mut*), que se desdobra em astúcia (*Untermut*) e arrogância (*Übermut*), como ferramenta de resistência neste confronto. Deste modo, Maria convence a bruxa a entrar na fornalha e o Pequeno Polegar salva os seus irmãos ao ludibriar o gigante a matar a sua própria progênie. Assim, os contos infantis marcavam a “revolta das crianças contra os poderes míticos” e mostravam que a livre errância poderia “abrir caminho para uma vida diferente daquela em que nasceram ou em que, enfeitiçados, haviam tropeçado”<sup>242</sup>. Outra modalidade de história juvenil investigada por Bloch são os romances de colportagem de Karl May, brochuras baratas vendidas por caixeiros-viajantes e que descreviam as aventuras do Velho-Oeste ou as maravilhas exóticas do Oriente. O “Shakespeare dos garotos”, May, um ex-delinquente e especialista em fraudes, criara a figura heróica de Winnetou, um chefe

---

<sup>240</sup> BLOCH, p. 205, tradução nossa.

<sup>241</sup> *Idem*, p. 184.

<sup>242</sup> *Idem*.

apache que simboliza a pureza do estado de natureza humana. De acordo com Bloch, as aventuras de Winnetou, que possuía “a pradaria livre para si, tudo livre e aberto”<sup>243</sup>, saciavam as aspirações dos jovens engendrados no interior dos costumes burgueses: estas histórias “faziam de conta que ainda existia uma vida com liberdade de movimento; como se as pessoas comuns não fossem escravas do trabalho”<sup>244</sup>. Esses romances ocultariam em si uma esperança oculta e subversiva pela reformulação da sociedade industrializada, como denota Bloch:

Os romances de colportagem não obedecem a nenhuma Musa da contemplação, mas apenas a fantasias esperançosas de realização; e eles apresentam o esplendor desta imaginação esperançosa não apenas por distração ou intoxicação, mas por *provocação* e *invasão*. É exatamente por isto que os romances de colportagem são perseguidos pela burguesia como perigosos, obscenos e descartáveis (...) Eles representam o sonho esperançoso de um Juízo Final para os perversos, de glórias para os bons; tanto que ao final desses livros um reino de ‘justiça’ sempre é estabelecido, e mais especificamente a justiça para os humildes, aos quais fora concedida a sua vingança e felicidade<sup>245</sup>.

A termo utopia, um neologismo do grego antigo criado por Thomas Moore, designa um “não-lugar”, um lugar inexistente, ou que ao menos existe para além das fronteiras já desbravadas pelo ser humano. O conto de fadas, segundo Bloch, habita em um correlato temporal desta descrição da utopia. O reino da justiça estabelecido ao fim destas histórias “encontra-se suspenso assim como o tempo no qual o triunfo ocorrerá (...) dado que as crianças não compreendem a morte (para elas estar morto significa desaparecer, ir embora), as personagens felizes do conto de fadas vivem para sempre depois de alcançarem a *felicidade*”<sup>246</sup>. O mesmo registro temporal caracteriza as personagens de Leskov em “O narrador”. Benjamin afirma-nos que “‘Salvos, como nos contos de fada’, são os seres à frente do cortejo humano de Leskov: os justos”<sup>247</sup>. De fato, o vínculo entre Leskov e conto de fadas é explícito no ensaio de 1936<sup>248</sup>, afinidade esta que se estreita na medida em que as influências teológicas se evidenciam na obra do autor. Segundo Benjamin, o conceito de *apocatastasis*, oriundo da filosofia cristã de Orígenes, é essencial para a compreensão da narrativa leskoviana. Leskov teria sido influenciado por Orígenes, tendo expressado inclusive

---

<sup>243</sup> *Idem*, p. 188.

<sup>244</sup> *Idem*, p. 196.

<sup>245</sup> *Idem*, p. 195.

<sup>246</sup> *Idem*, p. 184.

<sup>247</sup> BENJAMIN, 2012b, p. 234.

<sup>248</sup> *Idem*, p. 233: “Poucos narradores tiveram uma afinidade tão profunda com o espírito do conto de fadas como Leskov”.

a pretensão de traduzir *Dos primeiros princípios*<sup>249</sup>. No pensamento de Orígenes, a noção de apocatastasis designa “a admissão de todas as almas ao Paraíso”<sup>250</sup>. As personagens leskovianas, por sua vez, representam a ambição do autor de admitir, sob uma luz redentora, toda a amplitude e a profundidade do “mundo das criaturas”<sup>251</sup> em suas narrativas. Adotando uma perspectiva secularizada, Leskov teria interpretado a apocatastasis “menos como uma transfiguração que como um desencantamento”<sup>252</sup>. Neste desencantamento, a natureza perde o seu caráter mítico de entidade alheia e hostil à humanidade e se mostra aliada ao homem, como no conto *A alexandrita*, que conta um tempo no qual “tanto as pedras nas entranhas da terra quanto os planetas nas alturas celestes, todos eles se preocupavam ainda com o destino do homem”<sup>253</sup>. Os estratos e estigmas sociais também são desnudados de sua roupagem mítica na imagem de uma humanidade integrada, como denota “a simpatia tradicional do narrador pelos patifes e malandros”<sup>254</sup>. Nas palavras de Benjamin, a redenção coletiva da narrativa oral percorre todo o âmbito da experiência:

Comum a todos os grandes narradores é a facilidade com que se movem para cima e para baixo nos degraus da experiência, como numa escada. Uma escada que chega até o centro da terra e que se perde nas nuvens - é a imagem de uma experiência coletiva, para a qual mesmo o mais profundo choque da experiência individual, a morte, não representa nem um escândalo nem um impedimento<sup>255</sup>.

Os contos de Leskov nos oferecem diversos exemplos desta comunidade de experiência. Em *Kótin, o provedor, e Platonida*, a protagonista hermafrodita exerce a posição do justo e simboliza a união entre os sexos. Em *A propósito da Sonata de Kreuzer*, a separação entre autor e leitor, e mesmo entre a personagem fictícia e a pessoa real, é diluída no encontro entre o próprio Leskov e uma heroína de Tolstói, a qual procura o narrador demandando um conselho. Em *Alexandrita*, as correspondências entre o mundo natural e o histórico evidenciam-se na figura de uma pedra semipreciosa, a qual assume um brilho rubro à noite e serve como ícone para a lembrança do apogeu e declínio do czar Alexandre II. Utilizando outro exemplo de narrativa citada por Benjamin, o rei egípcio demonstra sinais de mais íntima simpatia pelo seu servo na história de Heródoto. Não podemos deixar de pensar

---

<sup>249</sup> *Idem*, p. 233.

<sup>250</sup> *Idem*, p. 233.

<sup>251</sup> *Idem*, p. 235.

<sup>252</sup> *Idem*, p. 233.

<sup>253</sup> LESKOV, 2014, p. 160.

<sup>254</sup> BENJAMIN, 2012b, p. 237.

<sup>255</sup> *Idem*, p. 232.

que existe um vínculo entre a redenção secularizada que admite toda a amplitude da experiência humana na narrativa oral e as teses de Benjamin sobre os injustiçados da história. Em nota dos escritos do livro das *Passagens*, Benjamin afirma que a dialética da histórica cultural deve procurar elementos “positivos” e “auspiciosos” na “parte inútil, atrasada e morta de cada época”, promovendo assim rememoração integradora que só termina “até que todo o passado seja recolhido no presente em uma apocatástase histórica”<sup>256</sup>. Já em *Sobre o conceito da história*, Benjamin louva o cronista que “leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história”<sup>257</sup> e conclui que o reino dos justos só se tornará realizável quando os esquecidos da história forem rememorados, dado que “somente a humanidade redimida obterá o seu passado completo”<sup>258</sup>.

Como nos contos de fadas, Benjamin associa a conquista da felicidade terrena com a desmistificação do mundo humano. No âmbito da rememoração, o confinamento da história às amarras do destino, que se revela tanto no fatalismo barroco quanto na moderna ideologia do progresso, a destituíra de seu potencial emancipatório. Diluída a presença da salvação divina na cultura secular, Benjamin aposta na consecução do reino dos justos no interior do próprio tempo histórico, sabendo que este ideal político só pode ser alimentado pela rememoração dos excluídos pelo dito processo civilizatório. Com este intuito, a crítica benjaminiana busca reavivar para seu leitor as experiências, no sentido coletivo da *Erfahrung*, legadas pelo patrimônio cultural e obscurecidas por uma transmissão que tentará esvaziá-las de todo conteúdo social e historicamente determinado. No decorrer deste processo de redenção crítica, pode vir a calhar a coragem e a astúcia que herdamos dos contos de fadas, até hoje os primeiros conselheiros da humanidade.

---

<sup>256</sup> BENJAMIN, 2009b, p. 501.

<sup>257</sup> BENJAMIN, 2012c, p. 242.

<sup>258</sup> *Idem*.

## CONCLUSÃO

Desagregada a comunidade de experiência proporcionada pelo trabalho manual e pela tradição oral, resta-nos especular como uma redenção completa do passado poderia ser praticada perante as circunstâncias materiais da contemporaneidade. Em um mundo cada vez mais segregado pela especialização do trabalho e corroído pela abreviação do tempo, como unificar as lacunas de uma vivência individualizante? A diretiva de Benjamin é a de que a comunidade da experiência não deve ser realizada através da estetização da existência, isto é, através de um artifício que depura a existência de seus conteúdos históricos e sociais e a transforma em um objeto de contemplação para a satisfação estética. Ao invés disto, devemos buscar expressões culturais que reforcem o caráter historicamente transformador da ação humana, conservando assim a esfera de interferência da decisão moral.

Como observamos no decorrer da dissertação, as perguntas deixadas pela secularização direcionam os rumos da cultura moderna. Ainda necessitamos de uma cultura que, com referência ao símbolo teológico, se fundamente no culto e na contemplação distanciada de uma aparência apartada da realidade material? Uma vez que abdicamos de postular a salvação divina como fim da história, há uma maneira de harmonizar os novos conhecimentos sobre o condicionamento social e natural do homem com uma perspectiva que preserve a capacidade humana de realizar decisões significativas em prol da sua emancipação? De um modo ou de outro, a análise benjaminiana parece indicar que a secularização se desdobra mais como uma síntese entre elementos transcendentais e mundanos, sagrados e profanos, do que como um esclarecimento racionalista que erradica todo elemento místico ou religioso da esfera do saber e da *práxis* modernas. Em um dos fragmentos das *Passagens*, discorre sobre o desvanecer dos ritos de passagem na cultura contemporânea. Estes rituais pontuavam a importância das experiências liminares, as quais indicam a transição de um estágio a outro da existência, como denotam as “cerimônias ligadas à morte, ao nascimento, ao casamento, à puberdade etc”<sup>259</sup>. O gradual desaparecimento desses ritos de passagem coincide com o fato de que nos tornamos “muito pobres em experiências liminares”<sup>260</sup>. A percepção do indivíduo contemporâneo, treinada para a apreensão do sempre novo, torna-se cada vez mais míope para estas fases de transição.

---

<sup>259</sup> BENJAMIN, 2009, p. 535.

<sup>260</sup> *Idem*.

Segundo Benjamin: “Na vida moderna, estas transições tornaram-se cada vez mais irreconhecíveis e difíceis de realizar”<sup>261</sup>. Acreditamos que a secularização também pode ser representada como um rito de passagem coletivo, muito embora não seja geralmente percebida como tal pela vivência cotidiana. Diante deste cenário, tomar consciência das continuidades e das lacunas legadas por este processo histórico torna-se uma disposição vital para a compreensão dos dilemas modernos.

---

<sup>261</sup> *Idem.*

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Bibliografia primária

Benjamin, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: L&PM, 2015a.

\_\_\_\_\_. “As afinidades eletivas de Goethe”. In: \_\_\_\_\_. *Ensaaios reunidos: escritos sobre Goethe*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009a.

\_\_\_\_\_. “Destino e Caráter”. *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2013.

\_\_\_\_\_. “Experiência e pobreza”. *Walter Benjamin: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2012a - (Obras escolhidas v.1).

\_\_\_\_\_. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: \_\_\_\_\_. *Walter Benjamin: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2012b - (Obras escolhidas v.1).

\_\_\_\_\_. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

\_\_\_\_\_. *Passagens*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2009b.

\_\_\_\_\_. “Pequena história da fotografia”. *Walter Benjamin: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2012c - (Obras escolhidas v.1).

\_\_\_\_\_. “Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire”. In: \_\_\_\_\_. *Walter Benjamin: Baudelaire e a modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015b.

\_\_\_\_\_. “Sobre o conceito de história”. In: \_\_\_\_\_. *Walter Benjamin: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2012d - (Obras escolhidas v.1).

### Bibliografia secundária

ADORNO, Theodor. “A Portrait of Walter Benjamin”. In: \_\_\_\_\_. *Prisms*. Cambridge: MIT Press, 1997.

ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Gulbenkian, 2008.

BLOCH, Ernst. *The Heritage of our times*. Cambridge: Polity Press, 1991.

BOLLE, Willi. A modernidade como Trauerspiel: representação da história em Walter Benjamin, “Origem do drama barroco”. *Revista de História*, São Paulo; n. 119, p. 43-68, dezembro, 1988.

BUENO, Aparecida de Fátima. A história do rei egípcio em sucessivas vozes: Heródoto, Montaigne e Walter Benjamin. *Revista de Ciências Humanas*, Viçosa, v. 01, n. 1, p. 80-88, fev./julho, 2001.

BUCK-MORSS, Susan. “Estética e anestésica: uma reconsideração de *A obra de arte* de Walter Benjamin”. In: \_\_\_\_\_. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

FUSSELL, Paul. *The Great War and modern memory*. Oxford: Oxford University Press, 1989.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Limiar, aura e rememoração*. São Paulo: Editora 34, 2014.

GOETHE. *As afinidades eletivas*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras: 2014,

GOTTHELF, Jeremias. *A aranha negra*. São Paulo: Editora 34, 2017.

HANSEN, Miriam. “Benjamin, cinema e experiência: *A flor azul na terra da tecnologia*”. In: \_\_\_\_\_. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

HEMINGWAY, Ernst. *Adeus às armas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.

LEACOCK, N. K. Character, Silence and the Novel: Walter Benjamin on Goethe’s “Elective Affinities”. *Narrative*, Ohio, v. 10, No. 3, p. 277-306, 2002.

LESKOV, Nikolai. *A fraude e outras histórias*. São Paulo: Editora 34, 2014.

LE GUIN, Ursula. *A rant about “technology”*. Disponível em <http://www.ursulaklequin.com/Note-Technology.html>. Acesso em 14/06/2019.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2009.

MARX, Karl. *Contribuição à crítica da economia*. São Paulo: Folha de São Paulo, 2015.

MONTAIGNE. *Ensaaios*. São Paulo: Editora 34, 2016.

NIETZSCHE. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PALHARES, Taisa. *Aura: a crise da arte em Walter Benjamin*. São Paulo: Barracuda, 2006.

PASCAL. *Pensamentos*. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2015.

PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

RIEGL, Alois. *The group portraiture of Holland*. Los Angeles: Getty Research Institute for the History of Arts and Humanities, 1999.

SCHMITT, Carl. “Teologia política”. In: \_\_\_\_\_. *A crise da democracia parlamentar*. São Paulo: Scritta, 1996.

SCHÖTTKER, Detlev. “Comentários sobre Benjamin e *A obra de arte*”. In: \_\_\_\_\_. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

SHAKESPEARE. *Do jeito que você gosta*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

\_\_\_\_\_. *Hamlet*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2015.