



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOFOFIA

FRANCISCO RIHELDER BATISTA BEZERRA

DECLÍNIO DA AURA, FOTOGRAFIA E CINEMA COMO ESPAÇO DE JOGO EM
WALTER BENJAMIN

FORTALEZA
2020

FRANCISCO RIHELDER BATISTA BEZERRA

DECLÍNIO DA AURA, FOTOGRAFIA E CINEMA COMO ESPAÇO DE JOGO EM
WALTER BENJAMIN

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Ceará, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Filosofia. Área de concentração: Ética e Filosofia Política.

Orientador: Prof. Dr. Odilio Alves Aguiar

FORTALEZA

2020

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

B469d Bezerra, Francisco Rihelder Batista.

Declínio da aura, fotografia e cinema como espaço de jogo em Walter Benjamin / Francisco Rihelder Batista Bezerra. – 2020.

87 f. : il.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Fortaleza, 2020.

Orientação: Prof. Dr. Odílio Alves Aguiar.

Coorientação: Prof. Dr. João Emiliano Fortaleza de Aquino.

1. Aura. 2. Fotografia. 3. Cinema. 4. Jogo. I. Título.

CDD 100

FRANCISCO RIHELDER BATISTA BEZERRA

DECLÍNIO DA AURA, FOTOGRAFIA E CINEMA COMO ESPAÇO DE JOGO EM
WALTER BENJAMIN

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Ceará, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Filosofia. Área de concentração: Ética e Filosofia Política.

Aprovada em: ____/____/____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Odilio Alves Aguiar (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. João Emiliano Fortaleza de Aquino (Coorientador)
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

Prof. Dr. Romero Junior Venancio Silva
Universidade Federal de Sergipe (UFS)

A vida e a obra de Walter Benjamin.

AGRADECIMENTOS

A minha mãe, Raimunda Batista Bezerra, arrimo constante e incondicional em todo o percurso do mestrado. Agradeço igualmente a todos e todas que me receberam e me acomodaram em Fortaleza, durante todo o primeiro período da minha pesquisa na cidade.

À capes pelo fomento à pesquisa em sua maior parte do tempo. A todos e todas que trabalham na Universidade Federal do Ceará, especialmente a coordenação do programa de pós-graduação em Filosofia e o seu corpo docente.

Ao meu orientador Odílio Aguiar, pela acolhida como seu orientando, pelas instruções sempre valiosas e a sua notória acessibilidade. Ao amigo e coorientador Emiliano Aquino, pelo diálogo crítico que muito contribuiu para o andamento e conclusão da pesquisa. Ao também amigo Romero Venâncio, pela aceitação para compor a banca e não menos valiosas observações e sugestões.

“O tempo é uma criança brincando, jogando:
reinado da criança”.

Heráclito de Éfeso

RESUMO

O presente estudo destina-se a abordar o tema do declínio da aura e o da reprodutibilidade técnica em Walter Benjamin, especialmente em alguns ensaios seus da década de 1930, em que trata das transformações no modo de percepção coletivo no contexto da modernidade. A princípio analisamos os usos do termo aura pelo pensador alemão até a sua formulação conceitual no texto *Pequena história da fotografia* (1931). Daí passamos a tratar do fenômeno aurático das primeiras fotografias e dos vários fatores históricos-sociais que propiciaram o seu decaimento, bem como um nova dimensão qualitativa (em seus aspectos científicos, fisiognômicos e políticos) que a arte fotográfica adquire na obra de alguns importantes fotógrafos de perfil vanguardista. No segundo capítulo da nossa investigação e já no contexto do ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1935), constatamos uma retomada de vários pontos do texto de 1931, porém, com uma significativa mudança no tópico do declínio da aura, este agora não mais restrito ao percurso histórico da fotografia, pois significativamente ampliado para toda história da arte e seus fundamentos. De fato, sobrepõe-se que a aura e sua experiência diz respeito ao modo de ser da obra de arte tradicional e que com o advento das modernas técnicas de reprodução (fotografia e cinema), a experiência estética (contemplativa) que lhe concerne está em um processo de enfraquecimento. No terceiro capítulo, entende-se que com o declínio aurático da obra de arte, instaura-se em nossa época uma nova e profícua possibilidade de produção, percepção e recepção artística. Assim, o cinema seria para Benjamin uma arte inovadora e significaria uma ruptura na história da arte e da estética tradicional. Tendo uma afinidade com a categoria estética do jogo (e não com a da bela aparência), o cinema também estaria vinculado a concepção de uma segunda técnica, de caráter liberador e emancipador, em oposição a uma primeira técnica, detentora de efeitos deletérios, própria de um mundo cada vez mais tecnocratizado.

Palavras-chave: aura; fotografia; cinema; jogo.

ABSTRACT

This study aims to address the theme of aura decline and that of technical reproducibility in Walter Benjamin, especially in some of his essays in the 1930s, in which he deals with transformations in the mode of collective perception in the context of modernity. At first we analyzed the uses of the term aura by the German thinker until its conceptual formulation in the text *Little history of photography* (1931). Hence, we began to deal with the auratic phenomenon of the first photographs and the various historical-social factors that led to its decay, as well as a new qualitative dimension (in its scientific, physiognomic and political aspects) that photographic art acquires in the work of some important photographers. avant-garde profile. In the second chapter of our investigation and already in the context of the essay *The work of art in the age of its technical reproducibility* (1935), we note a resumption of several points in the 1931 text, however, with a significant change in the topic of the decline of the aura, this is now no longer restricted to the historical trajectory of photography, as it has been significantly extended to the entire history of art and its foundations. In fact, it overlaps that the aura and its experience concerns the way of being of the traditional work of art and that with the advent of modern reproduction techniques (photography and cinema), the aesthetic (contemplative) experience that concerns it is in a weakening process. In the third chapter, it is understood that with the auratic decline of the work of art, a new and fruitful possibility of artistic production, perception and reception is established in our time. Thus, cinema would be an innovative art for Benjamin and would mean a break in the history of art and traditional aesthetics. Having an affinity with the aesthetic category of the game (and not with that of the beautiful appearance), cinema would also be linked to the conception of a second technique, of a liberating and emancipatory character, as opposed to a first technique, with its own deleterious effects. of an increasingly technocratic world.

Keywords: aura; photography; cinema; game.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	AS PRIMEIRAS FOTOGRAFIAS E O DECLÍNIO DA AURA	16
2.1	Do termo ao conceito da aura	16
2.2	A fotografia e a obra <i>Passagens</i>	23
2.3	O advento da fotografia e suas repercussões histórico-filosóficas	28
2.4	A aura nas primeiras fotografias e seu declínio	32
3	A OBRA DE ARTE TRADICIONAL E O DECLÍNIO DA AURA	43
3.1	Questões preliminares “ <i>A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica</i> ”	43
3.2	Reprodutibilidade técnica e declínio da aura: fotografia e cinema	47
3.3	A obra de arte entre o culto e a exposição	55
4	MIMESE, CINEMA E JOGO	63
4.1	A mimese na filosofia antiga: Platão e Aristóteles	63
4.2	A mimese como origem: a crítica da aparência	67
4.3	O cinema como espaço de jogo	73
5	CONCLUSÃO	83
	REFERÊNCIAS	85

1 INTRODUÇÃO

É fora de questão que o ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, publicado em 1936 pelo filósofo alemão Walter Benjamin (1892-1940), seja um dos mais conhecidos e controversos de sua obra tardia, provavelmente por abordar tópicos que dizem respeito aos nossos tempos modernos, como a da nem sempre pacífica relação entre arte e tecnologia. No referido texto acima, o ensaísta da cidade de Berlim trata de uma série de problemas teóricos suscitados pelo advento e desenvolvimento das modernas técnicas de reprodução, como a fotografia e especialmente o cinema, este ocupando um lugar central na sua não menos célebre teoria do declínio da aura na obra de arte tradicional.

Pretendemos no presente estudo nos colocar no quadro de discussões levantadas por essa obra e outra de 1931, buscando compreender o que ele denomina de declínio da aura em correlação histórica com a emergência da reprodutibilidade técnica da imagem mais recente, nomeadamente a fotografia e o cinema. No primeiro capítulo buscamos o emprego mais antigo do termo aura no corpus benjaminiano, onde constatamos sua presença – mais ou menos constante – em alguns relatórios seus que tratam de experimentos com o haxixe, que se estendem do final da década de 1920 até o começo da seguinte. Embora nestes primeiros protocolos a aura esteja relacionada a uma mudança de percepção no indivíduo, decorrente dos efeitos do uso de haxixe, e ulteriormente em um relatório datado de março de 1930 encontre-se caracterizada segundo a ideia de envoltório ou invólucro (que o filósofo retomará posteriormente em sua definição do fenômeno aurático), ainda assim, não existe propriamente até então uma definição de aura ou mesmo uma teoria acerca dela. É apenas um ano depois, em um texto sobre a fotografia e agora no âmbito de seu debate acerca das relações entre arte e técnica, que o ensaísta berlinense formulará a definição clássica de aura, depois reutilizada em seu ensaio sobre a obra de arte.

Definida como uma trama espaço-temporal entre o próximo e o distante, a aura e sua experiência diz respeito a um fenômeno da percepção, mas não circunscrita a uma relação sujeito-objeto (assim como largamente problematizada pela teoria do conhecimento moderna). Em *Pequena história da fotografia* (1931) e mesmo depois em seu texto sobre a reprodutibilidade técnica, a experiência aurática estaria inserida mais propriamente naquilo que vários comentadores chamaram de uma concepção estética como doutrina da percepção. O que o filósofo alemão denomina de declínio da aura intercala-se a um conjunto de vastas transformações históricas sociais ocorridas de meados do século XIX em diante. Neste

sentido, as mudanças no campo artístico seriam sintomáticas dessas amplas alterações realizadas no mundo, onde o surgimento das modernas técnicas de reprodução ocupariam um lugar de não pouca importância para a compreensão do destino da arte contemporânea.

É no entrelaçamento entre arte e técnica moderna, onde a produção e disseminação de imagens ganham uma progressão nunca vista antes na história, que Benjamin situa primeiramente a sua tese de um declínio da aura. Como poderemos compreender mais detalhadamente ao longo do primeiro capítulo, a manifestação de uma aura nas primeiras fotografias estaria circunscrita mais ou menos ao primeiro decênio após a invenção do daguerreótipo, período em que uma combinação de particularidades seriam determinantes para isso: a boa qualidade da imagem, a maestria e a convergência da técnica dos primeiros fotógrafos com o modelo, os arranjos materiais, o momento histórico-social, o caráter único das antigas fotos, o seu modo de recepção específico, enfim, a uma verdadeira trama de condições que propiciariam a ocorrência do fenômeno.

É com a segunda fase da fotografia, quando ela se transforma realmente em um produto industrial, época em que se viabiliza uma ampla tiragem de cópias de uma mesma produção, que aquela anterior experiência perceptiva deixa de ser realidade. O declínio da aura das fotografias deste período é evidenciado, entre outras coisas, pela perda da sua qualidade imagética (a quantidade passa a ser a norma de sua elaboração) e pela constatação da ausência da antiga convergência entre o procedimento técnico e o modelo, presente no trabalho dos primeiros fotógrafos. Essa decadência na qual a fotografia se encontra enredada, a partir da segunda metade do século XIX, é acentuada no transcorrer das décadas seguintes com o surgimento dos grandes ateliês fotográficos, onde a artificialidade e extravagância dos cenários é uma de suas marcas dominantes, como exemplificado pelo retrato infantil de Kafka. É por este momento também que os fotógrafos buscarão restabelecer, mediante artifícios como a técnica do retoque, a antiga aparência das primeiras fotos. Esse episódio da história da fotografia é considerado por Benjamin como uma tentativa malograda de recuperar o caráter aurático daqueles primeiros registros, daí sua alusão a uma aura inautêntica, detentora de uma falsa aparência.

É nesta conjuntura de decadência e banalidade da fotografia em fins do século XIX, que a obra realizada por um fotógrafo francês (na cidade de Paris e por volta da mesma época), contém uma dimensão histórica excepcional, pois se tratava de uma ruptura com os modos predominantes de produção da fotografia daquele período, como, por exemplo, o da elaboração de retratos. Com efeito, nas fotografias de Eugène Atget de objetos e lugares nunca antes explorados e em que o rosto humano estava ausente, Benjamin reconheceu não

apenas uma depuração de uma aura artificial, mas também anteviu elementos artísticos que seriam posteriormente retomados tanto pelo movimento surrealista como pelo próprio cinema russo da década de 1920. As fotos do referido fotógrafo, embora aproximáveis a qualidade das primeiras imagens produzidas pelo daguerreótipo, não podem, entretanto, ser consideradas uma tentativa de restauração do fenômeno aurático daquelas; denotam, antes, uma nova e profícua convergência entre técnica, fotógrafo e realidade.

No segundo capítulo, prosseguimos com a questão do declínio da aura, mas agora segundo o seu ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1935). Como o escrito possui várias variantes, onde algumas delas apresentam significativas diferenças de conteúdo, consideramos, entre outros motivos, que a segunda e a terceira versões seriam aquelas mais adequadas a continuação do nosso estudo. O texto benjaminiano sobre a obra de arte apresenta muitos pontos de convergência com o de 1931: a reprodução técnica (mas não apenas fotografia, pois o cinema agora ocupa a maior parte de suas reflexões) e suas repercussões nos domínios artístico e social; as relações entre massificação, arte e técnica; a metáfora do inconsciente óptico (que, com certos filmes, ganha uma nova dimensão); o declínio da aura é uma tese reafirmada, mas neste caso extrapola a história da fotografia, sendo assim, ampliando para a obra de arte tradicional e seu percurso histórico.

Apesar de ser um texto frequentemente relacionado apenas ao âmbito cinematográfico, ele se ocupa, ainda que brevemente, de traçar um caminho que parte das técnicas de reprodução mais rudimentares até as mais modernas surgidas após a revolução industrial. Embora Benjamin tenha tratado amplamente da fotografia em seu ensaio de 1931, ele a retoma em várias oportunidades de seu novo texto, mostrando então uma correlação estreita daquela com o cinema. Segundo o seu ponto de vista, a nossa relação perceptiva com as obras de arte tradicionais começou a ser significativamente alterada desde meados do século XIX, quando então as mesmas (como, por exemplo, pintura e escultura), passaram a ser fotografadas e disseminadas progressivamente entre um público cada vez maior. É neste ponto que toma corpo no seu ensaio a ideia de uma crise da antiga percepção e recepção das obras de arte tradicionais, pois estas foram consideradas durante muitos séculos algo reservado, singular e irrepetível no tempo e no espaço.

No contexto de expansão do capitalismo, o que se constata com a emergência e aperfeiçoamento das técnicas de reprodução é uma aproximação vertiginosa das coisas naturalmente distantes, acontecimento que encontra respaldo na massificação moderna própria das grandes cidades, onde as massas cultivam a cada dia mais um desejo de aproximar os objetos. Essa tendência da coletividade para a proximidade, multiplicidade e repetibilidade

das coisas é um contrapeso ou compensação, não necessariamente negativo, ante a crescente alienação da vida nos nossos dias. É neste cenário, portanto, de uma profunda e ampla transformação antropológica da percepção, que o declínio da aura precisa ser compreendido. A reprodutibilidade técnica, deste modo, tem um efeito extensivo a todo o mundo, mas provoca um abalo mais intenso naqueles objetos mais sensíveis como as obras de arte, que estão originariamente resguardadas em certa tradição histórica, variável conforme as épocas, mas que encontram seu eixo de sustentação em uma série de princípios comuns, como os de autenticidade, autoridade, unicidade, testemunho histórico, em poucas palavras, no seu fundamento aurático.

Para o filósofo alemão a existência originária da obra de arte é o ritual mágico ou religioso. Embora podendo está atrelada a diversos contextos sociais ao longo do tempo e deixar de ser cultuada por certa tradição, o que permanece como intacto na obra de arte é a ideia de sua autenticidade; esta, com a secularização da arte na sociedade burguesa, substitui aquele antigo valor de culto das obras, nunca se separando assim por inteiro de seu fundamento religioso. Permanecendo elementos auráticos mesmo na obra de arte secularizada, Benjamin concebe que é apenas com as técnicas modernas de reprodução, que a arte se despede finalmente de seus resquícios rituais. É a partir desta constatação que se pode falar que na era da reprodutibilidade técnica há um deslocamento tendencial do valor de culto da arte para o seu valor de exposição.

Essa mudança de função da arte de um polo para outro é exemplificada na nossa época a partir do trabalho fotográfico de Eugène Atget. Em uma seção dedicada a ele em seu ensaio de 1935, o ensaísta berlinense nos fala que ao fotografar as ruas de Paris sem a presença do rosto humano, o valor de exposição das suas fotografias havia totalmente suplantando o seu valor de culto (presente de forma paradigmática nas primeiras fotografias). Isso poderia ser observado até mesmo no modo de recepção proporcionado pelas antigas fotos, já que elas suscitavam uma postura contemplativa do seu expectador ao prestarem ao culto da saudade das pessoas ausentes ou falecidas, ao passo que as imagens obtidas pelo fotógrafo francês ocasionavam uma espécie de incômodo ou inquietação naqueles que a miravam.

Este tipo de receptibilidade de imagens será aquela que Benjamin denominará de tátil, uma forma de recepção oposta à de caráter óptico, própria da experiência da aura na arte e constitutiva de um comportamento contemplativo e recolhido naquele que dela toma parte, como, por exemplo, no expectador que observa a pintura de um quadro. O crescimento da recepção tátil na arte contemporânea (como nos movimentos de vanguarda das primeiras

décadas do século XX) seria um indício assim tanto do crescimento do valor de exposição como das mudanças no aparelho perceptivo humano ocasionadas pela intensa mecanização da vida nas grandes cidades, seja nas fábricas onde os operários se submetem ao maquinismo industrial ou mesmo nas ruas e avenidas onde a sensibilidade dos transeuntes é constantemente atravessada por provas e choques físicos, seja pelo frenesi no trânsito, seja pelo contato com a multidão citadina. Por assimilar de uma forma natural ou distraída estes choques da vida cotidiana em um público numeroso, mediante seus recursos e mudanças de cenas repentinas, o cinema seria, por seu próprio modo de ser, uma arte correlativa e apropriada aos perigos existenciais do mundo hodierno.

Tendo em mente estas transformações históricas da percepção coletiva e as suas repercussões no domínio da arte, apreendidas segundo o tema do declínio da aura, procuramos no terceiro capítulo levar adiante as reflexões acerca da relevância do cinema para o nosso tempo relacionando-as a noção de jogo. Tornou-se indispensável uma abordagem da décima nota da segunda versão do ensaio benjaminiano, em que o autor apresenta a sua concepção de arte a partir do conceito de mimese. Esta, embora comporte a ação de imitar, é concebida por ele para além desse aspecto: é formada pela aparência e pelo jogo, compondo uma polaridade intensiva. A mimese é então pensada pelo ensaísta alemão de uma forma distinta da tradição filosófica ocidental (como nos casos de Platão e Aristóteles), pois se verifica nela uma dimensão profundamente histórica, que pode ser melhor elucidada segundo o seu conceito de origem, que analisamos brevemente.

Benjamin desenvolve ainda na mesma nota uma crítica a categoria da bela aparência, amplamente tematizada pela estética clássica alemã. Quando concebida conforme a experiência estética do invólucro e do mistério na arte (como exemplificada, na imagem do véu, em algumas personagens da obra literária de Goethe), ela se relaciona com a crise da arte enquanto beleza aurática das obras de arte. Isso apenas pode ser compreendido no contexto das profundas transformações da percepção coletiva em nosso tempo. Observa-se, assim, uma retomada por Benjamin de temas e questões de sua obra de juventude – como a relação entre arte, beleza e verdade discutida no seu ensaio sobre as afinidades eletivas de Goethe –, mas rearticulada agora no seu ensaio de 1935 junto aos problemas da arte de massas.

Segundo Benjamin, com o advento e aperfeiçoamento das técnicas modernas de reprodução, e em especial o cinema, abrem-se as condições para um amplo desdobramento da arte como espaço de jogo. As técnicas e recursos cinematográficos poderiam realizar uma das funções sociais mais produtivas de nossa época: a instauração de um equilíbrio entre o humano e os aparatos mecânicos. Essa relação positiva com a técnica que o cinema em parte

possibilita subsumi-se a uma teoria da segunda técnica que se coloca como o reverso de uma primeira técnica, dominadora da natureza. A ideia de jogo, a qual o cinema se vincula, precisa ser então compreendida em uma perspectiva ampla tal como a do declínio da aura; ela se integra a perspectiva de um “materialismo antropológico” que Benjamin abordou em alguns textos seus da década de 1920.

O cinema seria então o meio mais capacitado de prescindir do momento da aparência da arte e se aproximar do seu caráter mimético de jogo, entendido por Benjamin, entre outras coisas, como um espaço propício para a manifestação dos procedimentos experimentais e lúdicos da segunda técnica (compreendida, de um ponto de vista antropológico, como um certo distanciamento nosso diante da natureza). Neste sentido, a arte cinematográfica poderia desempenhar um papel importante na reconfiguração da experiência estética em um mundo cada vez mais tecnocratizado e subjugado pelos poderes e efeitos destrutivos da primeira técnica.

2 AS PRIMEIRAS FOTOGRAFIAS E O DECLÍNIO DA AURA

2.1 Do termo ao conceito de aura

É apenas nos escritos tardios¹ (década de 1930) de sua obra que Walter Benjamin confere a palavra aura uma significação filosófica precisa. O termo se torna, efetivamente, um conceito ao ser explicitamente definido no ensaio *Pequena história da fotografia* publicado no semanário alemão *Die literarische Welt* em 1931. Podemos constatar que entre os usos mais antigos do vocábulo aura pelo autor berlinense nada há de realmente significativo, apesar de no seu ensaio sobre *As afinidades eletivas* de Goethe já apontar de alguma forma para sua relação com as ideias de velamento e beleza que resultarão presentes em textos posteriores:

Se bem que existem aparições muito precoces do termo ‘aura’, como é o caso de ‘*O idiota* de Dostoievski’ (1917), estas não prefiguram de todo os desenvolvimentos futuros da ideia, que Benjamin começa a divulgar com a publicação de ‘*Pequena história da fotografia*’ (1931). É certo que o ensaio sobre *As afinidades eletivas* de Goethe (1921-1922) deixou quase inadvertidamente uma marca minúscula que associa diversos aspectos do conceito de aura e aclara em parte sua gestação. Porém esta marca resulta visível e significativa apenas retrospectivamente, a luz dos escritos dos anos trinta. Com efeito, quando Benjamin escreve que a beleza não pode aparecer em uma ‘aura de claridade transparente’, mas que deve ser velada, vista através de lágrimas, em volta opaca pela comoção, isso não nos diz grande coisa sobre a aura².

¹ O pensamento benjaminiano normalmente é compreendido a partir de duas fases: a das obras de juventude, de cunho idealista e teológico e a das obras de maturidade, de caráter mais político e materialista. Entretanto, é um equívoco considerar estas duas fases de forma estanque. Assim, corroborando essa perspectiva, Michael Löwy escreve: “Encontramos frequentemente na literatura sobre Benjamin dois erros simétricos, que seria necessário, penso eu, evitar a qualquer custo: o primeiro consiste em dissociar, por uma operação (no sentido clínico do termo) de ‘ruptura epistemológica’, a obra de juventude ‘idealista’ e teológica daquela ‘materialista’ e revolucionária, da maturidade; o segundo, em compensação, encara sua obra como um todo homogêneo e de forma alguma leva em consideração a profunda transformação produzida, por volta de metade dos anos 1920, devido à descoberta do marxismo”. (LÖWY, 2005, p. 18). Nesta mesma direção pensa Leandro Konder que, ao observar o caráter não absolutamente descontínuo do *corpus* benjaminiano ao comparar sua obra com a do filósofo György Lukács (1885-1971), nos diz: “[...] o modo de pensar de Benjamin tende a privilegiar o reconhecimento da importância crucial da descontinuidade na dinâmica da própria realidade, a filosofia benjaminiana não tem por que se empenhar, tanto quanto a filosofia lukacsiana, em submeter a uma dura crítica controladora os pontos de quebra da continuidade, no seu movimento transformador. E a maior aceitação da descontinuidade acaba favorecendo, no movimento do pensamento de Benjamin, paradoxalmente, uma continuidade mais assumidamente efetiva: as ideias já elaboradas dispõem de maiores possibilidades de se combinarem às ideias novas e de sobreviverem, no âmbito de uma dinâmica mais receptiva ao descontínuo”. (KONDER, 1999, p. 33).

² PUGLIA, Ezio. Aura. In: **Glosario Walter Benjamin**: conceptos e figuras. Cidade do México: Universidad Nacional Autónoma do México, 2016, p. 31, tradução nossa.

Nos ensaios mencionados na citação acima, aura deve ser entendida no seu uso corriqueiro e não, portanto, na sua acepção conceitual filosófica. Entre os sentidos lexicográficos que podem a princípio ser pertinentes para o nosso estudo se encontram estes: “Aura. [Do lat. *aura*, por via erudita.] S.f. 1. Vento brando; brisa, aragem, sopro. [...]. 3. *Restr.* Em certas religiões, como, p. ex., o espiritismo, suposto halo luminoso que só os iniciados veem.”³ Como se pode notar, há uma oscilação nestas duas acepções que vão desde um significado mais popular como vento, sopro ou mesmo atmosfera –em sentido figurado, como, por exemplo, na frase: existe uma aura ou atmosfera de mistério em volta da vida de fulano – até um significado de fortes conotações religiosas como no item 3. Veremos adiante em nosso estudo que Benjamin se opõe ao uso místico vulgarizado do termo, mas conserva as conotações religiosas do mesmo em um sentido contextual diverso.

O termo aura voltará a aparecer no corpus benjaminiano de uma forma mais constante em um conjunto de textos redigidos entre 1927-1934 denominados de “Protocolos de experiências com drogas”. Estes relatórios,⁴ como o próprio título indica, tratam de relatos de experiências com haxixe e ópio do qual participaram além de Benjamin, o filósofo Ernst Bloch (1885-1977) e os médicos Ernst Joël e Fritz Fränkel. Assim, no primeiro protocolo escrito em 18 de dezembro de 1927, em meio à descrição de impressões como o acesso de riso, expansão da capacidade perceptiva em relação a certos objetos, etc., causadas pelo uso de haxixe, lemos o seguinte: “Abre-se a esfera do ‘caráter’. Todos os presentes ficam irisados e cômicos. Ao mesmo tempo penetra-nos a sua aura.”⁵ A aura aqui é uma característica que é atribuída às pessoas que se tornam estranhas e risíveis a partir das alterações na sensibilidade que o haxixe provoca naqueles que o experimentam. Ademais, esta aura conferida ao seres humanos tem a capacidade de nos afetar.

Em um segundo relatório escrito não muito tempo depois, em 15 de agosto de 1928, e que pode ser considerado uma continuação do primeiro, a aura é novamente uma atribuição do sujeito, neste caso do próprio Walter Benjamin: “Bloch quis tocar de leve no meu joelho. Eu sinto o toque muito antes de ele me tocar, e sinto que é uma violação muito

³ FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Aurélio da língua portuguesa**. Curitiba: Editora Positivo, 2010, p. 242.

⁴ Dentre estes relatórios apenas um foi publicado quando o autor berlinense estava vivo: “Haxixe em Marselha” no jornal alemão *Frankfurter Zeitung* em 4 de dezembro de 1932. Sabe-se hoje que Benjamin pretendia publicar um livro com os seus relatos de experiências sobre o Haxixe como nos mostra uma carta endereçada a seu amigo Gershom Scholem (1897-1982) de 26 de julho de 1932. Ao falar do projeto de elaboração de quatro livros importantes para seus próximos anos, diz: “Trata-se de ‘Passagens Parisienses’, ‘Ensaio sobre literatura’, ‘Cartas’ e um livro muito interessante sobre o haxixe. Quanto a este último, ninguém está a par do assunto e é bom que fique entre nós.” SCHOLEM, Gershom. **Correspondência 1933-1940**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993, p. 27.

⁵ **Imagens de pensamento/Sobre o haxixe e outras drogas**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013, p. 143.

desagradável da minha aura.”⁶ A aura aqui se insere em uma experiência sensível negativa como se fosse uma propriedade do próprio corpo humano que, ao estar imerso no transe provocado pela droga, é capaz de sentir os movimentos externos de forma brusca e ameaçadora. O que é interessante tanto no primeiro como no segundo testemunho sobre o uso do haxixe, é que a aura está colocada em um contexto de experiência sensitiva incomum. Com efeito, a aura se encontra em referência às mudanças da percepção humana ocasionadas pela utilização de certas substâncias alucinógenas, embora não seja apresentada nenhuma definição ou postulação teórica clara do que ela seja.

Dando prosseguimento aos seus experimentos com haxixe e outras drogas, o protocolo escrito no início de março de 1930 traz algum esclarecimento sobre a palavra aura até então usada pelo pensador alemão. Desta vez o termo é citado várias vezes e Benjamin coloca-o em torno de uma controvérsia entre os usos que ele fazia do vocábulo (que considerava verdadeiro) e os outros feitos pelos teósofos. A despeito de não ser ainda uma definição, diferencia-os em três aspectos importantes:

Apresentei – certamente sem grande esquematização – a autêntica aura a partir de três pontos de vista, em oposição às ideias convencionais e banais dos teósofos. Primeiro, a autêntica aura manifesta-se em todas as coisas, e não apenas em algumas, como em geral se pensa. Segundo, a aura transforma-se totalmente com cada movimento do objeto dessa aura. Terceiro, a aura de modo algum é aquele feixe mágico e impecável de luz espiritual que aparece nas imagens e descrições da literatura mística vulgar. Pelo contrário, o que caracteriza a aura é o ornamento, um envolvimento ornamental no qual a coisa ou o ser estão mergulhados como num estojo. Talvez nada dê uma ideia tão autêntica da aura como os quadros tardios de van Gogh, nos quais – poderiam descrever-se assim esses quadros – a aura é parte integrante da pintura de todos os objetos.⁷

Assim sendo, nesta longa e importante passagem, três aspectos da autêntica aura são apresentados contra os teósofos: ela é algo que se manifesta em todas as coisas, é passível de transformação a partir do movimento do objeto que a possui e não é um feixe de luz espiritual que se apresenta nas imagens religiosas assim como é apresentada pela mística vulgar. Destes três passos da caracterização da aura, gostaríamos de sublinhar o último, de caráter negativo. Nele temos a recusa da segunda definição de aura dicionarizada que apresentamos acima, pois nos é dito que a aura não pode ser confundida com o círculo luminoso que algumas correntes místicas ou mesmo religiões nos propõem. Veremos adiante, ao abordar o declínio da aura na fotografia, que a aura que Benjamin postula tem uma relação mais próxima com a primeira acepção apresentada (como vento, brisa, sopro). Depois

⁶ **Imagens de pensamento /Sobre o haxixe e outras drogas.** Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013, p. 148.

⁷ *Ibidem*, p. 157.

voltaremos a salientar esta relação, mas, por ora, voltemos para o final da citação; ela contém elementos que são cruciais para o prosseguimento da nossa investigação.

Segundo Benjamin, o que é peculiar à verdadeira aura é a ideia de ornamento, invólucro; assim, possui aura algo que é envolvido por um revestimento ou resguardado por um estojo protetor. Essas características da aura serão levadas adiante e serão partes constituintes da teoria aurática da obra de arte. De fato, se as primeiras fotografias encerravam em si uma aura era porque, entre outros motivos, “Eram peças únicas [...]. Não raro, era guardadas em estojos, como joias.”⁸No entanto, como se vê na citação do protocolo sobre o haxixe de março de 1930, as qualidades afirmativas que configuram a aura não se encontram ainda no plano do conceito, apesar de podermos entrever aqui, por assim dizer, um ensaio cuja projeção em pouco tempo se tornará realidade.

Essa delimitação de uma aura distinta a partir de certas características especiais se torna ainda mais notória com a sua associação ao final do texto às últimas obras do pintor holandês Van Gogh (1853-1890). Primeiro temos a descrição de aspectos que caracterizam a aura autêntica, mas não propriamente seu conceito, pois se ele se fizesse presente aqui, teríamos já de fato a gênese de uma teoria estética. No entanto, estamos ainda no período de sua gestação, sua concretude apenas se tornaria possível um ano mais tarde, em 1931, com a publicação do seu ensaio sobre a fotografia.

Por volta do início do século XX e ainda na década de 1930 o emprego da palavra aura era bastante frequente em círculos religiosos e doutrinas de tendências esotéricas como a teosofia. Neste contexto de sacralidade, era comum conceber a aura como um círculo de luz que se sustentava ou se manifestava sobre a cabeça de algumas pessoas (o que lhes conferiam prerrogativas divinas) ou como um poder ou emanção imaterial proveniente do corpo e mente humana (a título de exemplo, nas pinturas cristãs medievais, desde as mais antigas, essa luz circular em torno da cabeça era presente). Em um colóquio sobre Walter Benjamin realizado na Universidade Livre de Berlim em 17 de maio de 1968, seu amigo Gershom Scholem, quando indagado acerca da origem do termo, assim respondeu:

O conceito estava no vocabulário de todos que se ocupavam com coisas teológicas. Designa a luz invisível que rodeia uma aparição, o prolongamento do todo psico-físico de uma pessoa e que é visível ou pode tornar-se visível para determinadas pessoas. Ele (Benjamin) ainda o aplicou no antigo sentido teológico, mas de tal

⁸ Pequena história da fotografia. In: **Magia e técnica, arte e política**. 8ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012e, p. 99.

modo que o sentido religioso original ficou escondido na definição. A obra de arte original tem uma aura, que se relaciona com seu lugar único.⁹

Depreende-se, a partir do testemunho acima, que o termo, de evidente conotação religiosa e esotérica, passou por uma ressignificação nas mãos de Benjamin ao mesmo tempo em que conservou semanticamente algo de fundamental de seu uso antigo. Aura, portanto, – e isto independe da transformação a que ela se submeterá ao ser definida no ensaio sobre a fotografia – retém uma conotação teológica, até mesmo religiosa. A secularização da noção (que além do seu uso popular, era tratada pelos teósofos em associação com várias doutrinas de cunho moral, como, por exemplo, a da reencarnação da alma), acrescida do engenho criativo do autor, foram indispensáveis para que ela fosse alçada ao âmbito conceitual filosófico.

Considerando o percurso até aqui trilhado acerca da aura (ainda enquanto termo e não conceito filosófico), resta-nos, então, sopesar sua definição em *Pequena história da Fotografia*¹⁰: “o que é, de fato, a aura? É uma trama singular de espaço e de tempo: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que esteja.”¹¹ Como podemos notar, tal explicação é mais sugestiva do que realmente esclarecedora. A aura é compreendida em uma dimensão espacial (lugar, ambiente) e temporal (duração, decurso). É um fenômeno da percepção, como veremos mais adiante no exemplo dado por Benjamin. Paradoxalmente é uma manifestação ou aparição (*Erscheinung*) que, a despeito da sua proximidade, tem um elo com algo distante. O que seria essa coisa longínqua a que a aura nos remeteria? Neste texto sobre a fotografia, pelo menos, nada nos é dito claramente neste sentido.

Nesta urdidura entre o tempo e o espaço, o distante e o próximo, autores como Pierre Missac,¹² viram nesta definição um jogo dialético, uma vez que há uma tensão entre os

⁹ Protocolo mimeografado e *apud* KOTHE, Flávio René. **Benjamin e Adorno: confrontos**. São Paulo: Editora Ática 1978, p. 41.

¹⁰ Trata-se de uma postulação muito próxima da que nos é oferecida nos ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1935-36): “O que é propriamente a aura? Um estranho tecido fino de espaço e tempo: aparição única de uma distância, por mais próxima que esteja.” **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: Zouk, 2012, p. 27. Da mesma forma, o exemplo (mais a frente citado) da experiência da aura e mesmo a argumentação benjaminiana acerca de seu declínio é basicamente o mesmo do ensaio sobre a fotografia aqui em questão.

¹¹ *Pequena história da fotografia*. In: **Magia e técnica, arte e política**. 8ª. ed. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012e, p. 108.

¹² A constatação de uma antinomia terminológica na definição benjaminiana de aura aponta para o impedimento de uma compreensão clara do fenômeno: o distante torna-se próximo em uma aparição, mas, em última instância, se esquivava de uma compreensão efetivamente clara: “Apesar da abundância de exegeses, não está encerrado o debate entre aqueles que, ao se aterem às consequências dessa definição benjaminiana (‘um longe tão próximo quanto ele esteja’), limitam a *Aura* a um efeito de distanciamento e aqueles que, julgando essa visão demasiado banal, visam matizá-la por meio de uma leitura dialética. Para eles, a *Aura* só pode ser a qualidade de um distante que se tornou próximo, ou considerado como tal, ou ainda de uma proximidade que impede uma

termos escolhidos pelo pensador alemão. Com efeito, ela aponta para um parentesco vigoroso entre o passado (o distante) e o presente (o que se nos apresenta próximo espacialmente). Ademais, como já vimos no relatório sobre o haxixe de março de 1930, o que caracteriza a aura é a ideia de revestimento ou invólucro que protege a coisa de um desvelamento total; o distante, neste caso, possui essa marca do inacessível e indecifrável a nossa percepção comum. Por isso, o fenômeno aurático é da ordem do mistério, o que lhe confere uma certa conotação sacra. Em seguida, Walter Benjamin ilustra a sua experiência a partir de uma imagem bastante singular. Notemos que se trata de um acontecimento que envolve uma postura de imersão e enlevo daquele que dela toma parte:

Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que proteja sua sombra sobre o observador, até que o instante ou a hora participem de sua aparição – é isso que significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho.¹³

Em tese, trata-se de uma experiência em que o observador, digamos assim, é como que absorvido ante a imagem que está a mirar. E o que ele vê? Em poucas palavras, uma bela paisagem. Mas, ele não somente vê, sente em seu corpo,¹⁴ é envolvido ou mesmo tragado por tal manifestação (*Erscheinung*). É como se o humano participasse, ainda que por um breve instante, de uma magia cósmica imperante em certos entes da natureza,¹⁵

visão clara. Nos dois casos, predomina a ideia de algo inacessível [...].” MISSAC, Pierre. **Passagem de Walter Benjamin**. São Paulo: Iluminuras, 1998, p. 111.

¹³ Pequena história da fotografia. In: **Magia e técnica, arte e política**. 8ª. ed. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012e, *op. cit.*, p. 108.

¹⁴ Neste sentido, estamos de acordo com Rolf-Peter Janz quando este diz que tal experiência precisa ser entendida como algo além da percepção visual. Esta, apesar de ter proeminência no modo de recepção aurático, não o esgota já que Benjamin usa a significativa expressão “respirar a aura”: “Sabemos que o corpo muitas vezes foi citado como uma caixa de ressonância clássica para ecoar atmosferas, e o fato de a aura poder ser ‘respirada’, estando ligada às funções vitais, mostra que a experiência aurática não é a experiência de uma única percepção visual, mas que ela se comunica à pessoa inteira. Além disso, a atmosfera ou a disposição na qual a pessoa se encontra abrange a relação com o mundo e consigo mesmo.” JANZ, Rolf-Peter. Ausente e presente. Sobre o paradoxo da aura e do vestígio. In: **Walter Benjamin: rastro, aura e história**, 2012, p.16. Repare que a imagem em torno da ideia de “respirar a aura” se coaduna com a primeira acepção dicionarizada de aura como sopro, citada no início desta seção.

¹⁵ Na terceira versão do seu ensaio sobre a obra de arte, mais precisamente na seção III em que trata das mudanças de percepção nos diferentes períodos históricos, o ensaísta alemão parece recorrer a objetos naturais para o modo de percepção aurático como uma forma de facilitar a compreensão dos fatores sociais responsáveis pelo seu decaimento: “Será conveniente explicar o conceito de aura proposto acima para objetos históricos, recorrendo ao conceito de aura aplicado a objetos da natureza. [...] A partir dessa descrição, é fácil compreender os fatores sociais condicionantes do atual declínio da aura.” BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Estética e sociologia da arte**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2017, p. 17. Importa acrescentar que embora a aura se refira tanto a objetos históricos como naturais (como no exemplo benjaminiano), ela exprimi um acontecimento que em grande parte é condicionado por um contexto histórico-social que lhe é mais propício. Daí o autor berlinense falar de declínio deste tipo de experiência e não simplesmente de sua impossibilidade total.

possibilitando assim uma comunhão quase mística com ela (ou pelo menos, bastante inusitada).

Como delineado antes em sua definição, a percepção da aura pressupõe uma dialética temporal entre o próximo (o presente) e o distante (o passado), o que não quer dizer que possa ser compreendida a partir de padrões de uma teoria do conhecimento respaldada no consagrado par sujeito-objeto. O que caracterizaria à forma de experiência aurática seria não uma polaridade entre estas duas instâncias, mas bem mais uma indistinção entre elementos humanos e naturais, algo que se coadunaria com outros contextos da obra de Benjamin e no contexto aqui em pauta com uma teoria estética como doutrina da percepção.¹⁶

Por fim, vale dizer que, o que Benjamin denomina de aura é indissociável do seu declínio. Seja no texto de 1931, seja no de 1935, o autor berlinense sempre trata do tema no âmbito de uma ampla crise da percepção coletiva levada a cabo por inúmeras transformações históricos-sociais a partir de meados do século XIX (não por acaso um dos momentos de maior expansão da economia capitalista). As mudanças no âmbito da arte seria um dos sintomas deste revolvimento mais geral e seriam propiciadas – no domínio que poderíamos chamar estético – principalmente pela emergência e desenvolvimento das modernas técnicas de reprodução, entre as quais a fotografia desempenharia um papel não de pouca monta. Assim, para sabermos o que o autor alemão entende por declínio da aura – e quais consequências ela comporta, inclusive políticas –, faz-se necessário percorrer o itinerário textual em que a desaturização da arte é apresentada. Sigamos, então, para o ensaio de 1931 sobre a fotografia. Mas, primeiramente, vejamos sua conexão com um projeto de uma obra que Benjamin deu início em fins da década de 1920.

¹⁶ Essa tendência a uma superação da dicotomia entre sujeito e objeto – algo tão preponderante na filosofia moderna, de Descartes até Kant – estaria presente em textos diversos como sua tese doctoral *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão e Infância berlinense por volta de 1900*. Nesta perspectiva recomendamos o texto *Sonho, estetização e política em Walter Benjamin* de Carla Milani Damião, principalmente a parte I. *Percepção e o mundo das coisas: pressupostos*. No final desta seção ela nos diz: “[...] a percepção das coisas em Benjamin requer o reconhecimento do afastamento desse filósofo da epistemologia fundada na dicotomia sujeito-objeto e na representação do juízo que se forma nessa correlação. Uma vez situada essa questão, podemos passar para o entendimento de estética como doutrina da percepção.” DAMIÃO, Carla Milani. **Sonho, estetização e política em Walter Benjamin**. Revista-Valise, Porto Alegre, v. 6, n. 12, ano 6, dezembro de 2016, p. 133.

2.2 A fotografia e a obra *Passagens*

Antes de adentrarmos propriamente no ensaio sobre a fotografia consideremos brevemente sob quais circunstâncias ele foi elaborado e o porquê do interesse de Walter Benjamin por este tema. Há uma referência deste ao ensaio em uma carta endereçada ao seu amigo Scholem do final de outubro de 1931: “Reconheceste que o estudo sobre a fotografia vem dos prolegômenos a *O livro das passagens*. Mas pergunto-me o que haverá sempre, destinado a esse livro, que não sejam prolegômenos e paralipômenos?¹⁷” O trabalho, portanto, surge, assim como muitos outros importantes ensaios do final da década de 1920 e da década de 1930, de temas e conteúdos da obra *Passagens*. Não deve, no entanto, ser considerado um texto sem importância pelo fato de Benjamin ter se referido a ele como sendo prolegômenos e paralipômenos.¹⁸

A obra *Das passagen-Werk (Obra das Passagens*¹⁹) foi um projeto de pesquisa (não concluído) empreendido por Benjamin que durou por mais ou menos treze anos, de 1927 até 1940, ano em que Benjamin se suicidou ao tentar fugir da França para Espanha. Este trabalho pretendia ser, segundo o organizador e editor alemão da obra Rolf Tiedemann, “uma filosofia material da história do século XIX²⁰”. O livro seria constituído por fragmentos escritos pelo próprio Benjamin e principalmente por inúmeras citações agrupadas em trinta e seis arquivos temáticos (*Konvoluts*). Entre os temas que se fazem presente no volume estar um dedicado a fotografia (Y – Fotografia). Outros tópicos que poderíamos destacar, já que possuem uma relação mais direta com o objeto de nossa pesquisa, são os seguintes: B – Moda, G – Exposições, reclame, Grandville; Q – Panorama; S – Pintura, *Jugendstil*, novidade; i – Técnica de reprodução, litografia. Na verdade, todos os arquivos estão interligados (apesar de seu caráter inconcluso) e formam uma constelação imagética compondo aquilo que Benjamin concebe criticamente como sendo a modernidade.

¹⁷ Comentários. In: **Estética e sociologia da arte**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2017, p. 258.

¹⁸ Ao aludir à elaboração do projeto *Passagens* e ao seu ensaio de 1931, é interessante repararmos no uso por Benjamin de dois termos vinculados a tradição filosófica alemã. Assim, parece se referir ao texto *Prolegômenos a toda metafísica futura* publicado por Kant em 1783 e a obra tardia de Schopenhauer *Parerga e Paralipomena* de 1851. Obviamente, isso não quer dizer uma adesão a perspectiva adotada por estes autores nestas respectivas obras. Trata-se, antes, de uma de um trabalho no qual Benjamin começa a esboçar a configuração de uma nova estética, ou seja, enquanto doutrina da percepção.

¹⁹ O título da obra faz referência às célebres galerias da cidade de Paris no século XIX. Muitas delas cobertas por vidro e revestidas por paredes de mármore, as passagens comportavam as lojas mais feéricas e eram centros de peregrinação em torno das mercadorias mais caras. Como nos mostra Benjamin, ao fazer uma citação acerca delas, “tal passagem é uma cidade, um mundo em miniatura”. Exposé de 1935. In: **Passagens**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2009, p. 40.

²⁰ Introdução à edição alemã (1982). In: **Passagens**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2009, p. 13.

Percebe-se facilmente a relação entre a obra *Passagens* e o ensaio *Pequena história da fotografia* pelo simples fato de nele se encontrar algumas citações igualmente presentes naquela. Em *Passagens*, na parte dedicada à fotografia (arquivo Y), existem inúmeras citações sobre o status da incipiente técnica fotográfica bem como excertos sobre a sua história e recepção. Ademais, no *exposé* de 1935, que se constitui em um verdadeiro epítome de temas e conteúdos do que seria a obra (ainda em processo de elaboração), há o tópico “Daguerre ou os panoramas” que possui uma relação terminante com a fotografia. Os panoramas eram grandes quadros circulares em que se representavam geralmente paisagens e cenas de batalhas; sua disposição possibilitava aos expectadores verem, a partir de uma plataforma elevada, as pinturas de uma forma ampla. Foram incorporados a cultura francesa em 1799 pelo engenheiro e inventor americano Robert Fulton (1765-1813) e popularizados pelo pintor francês Pierre Prévost (1764-1823). Com o passar do tempo surgiram novas formas de panoramas, como, por exemplo, o significativo diorama, inventado em 1822 pelos pintores franceses Jacques Daguerre (1787-1851) e Charles-Marie Bouton (1781-1853). Os dioramas possuíam telas transparentes que permitiam a criação de ilusões ópticas a partir de múltiplos efeitos de luz. Eram símbolos da modernidade nascente assim como as passagens parisienses que lhes eram contemporâneas.

Os panoramas são um prenúncio de um entrelaçamento profundo entre arte e técnica que só tenderá a se acentuar cada vez mais ao longo de todo o século XIX. Segundo Benjamin, eles, ao representarem a natureza de uma forma engenhosa, foram os precursores não apenas da fotografia, mas também do cinema²¹. Coincidência infeliz ou não, o panorama de Daguerre é destruído por um incêndio em 1839, ou seja, no mesmo ano em que ele torna público seu invento mais importante, o daguerreótipo²². Este novo invento e os panoramas, no campo das técnicas de produção e disseminação de imagens, desempenham um papel de relevo na primeira metade do século XIX francês. Ambos são sintomas de um mundo que passa por profundas transformações, fazendo parte de um quadro mais amplo do desenvolvimento técnico e do modo de produção capitalista que na segunda metade do mesmo século foram notavelmente sintetizados na realização das exposições universais nas principais cidades do mundo, como Londres e Paris.

As exposições universais consistiam em eventos do comércio e da indústria em que as diferentes nações podiam expor todo o seu arsenal de invenções e produtos alcançados mediante o progresso das ciências (como, por exemplo, a Química) e do sistema fabril de

²¹ *Exposé* de 1935. In: **Passagens**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2009, p. 42.

²² *Ibidem*, p. 42.

produção do capitalismo industrial. Elas representavam não apenas o patamar de industrialização e avanço tecnológico conquistado pelos países do globo sob a direção de uma classe – no caso, a burguesia –, mas principalmente um conjunto de ideias e imagens que mostravam em forma de espetáculo o triunfo do capital, do progresso cultural e do domínio humano sobre a natureza. Com elas, o imaginário burguês é elevado a nível universal, sendo esta uma das principais finalidades para sua realização:

Por meio das exposições, a burguesia encontrou um veículo adequado para a circulação não só de mercadorias, mas de idéias em escala internacional. Ou seja, as exposições não visavam apenas ao lucro imediato [...]. As exposições foram também elementos de difusão/aceitação de imagens, ideais e crenças pertinentes ao *ethos* burguês. Neste sentido, elas procuravam passar as noções de que empresários triunfavam porque eram competentes, o progresso era necessário e desejável, o capitalismo provocava bem-estar, à fábrica era lugar de harmonia e não de conflito, a fraternidade entre os povos era possível de ser mantida etc²³.

Destarte, todo um alicerce de caráter material, ou seja, as máquinas, os inventos tecnológicos e as mercadorias, canalizavam para um sistema de imagens em que o progresso humano não era apenas reconhecido e aceito, mas também exaltado uma vez que anunciava “os novos tempos” de prosperidade e bem-estar social para todos. Nas exposições universais, com efeito, a função ideológica preponderava sobre o fator propriamente econômico. Ideias e crenças (como a confiança ilimitada no progresso humano, do qual o século XIX estava particularmente imbuído), compunham um quadro imagético revestido de magia e entusiasmo no qual a cultura burguesa a um só tempo era consolidada e propagada em escala planetária. Entretanto, o progresso e bem-estar da sociedade europeia alcançados no século XIX possuíam um alto preço e escondiam o seu aspecto reverso: a exploração da classe operária e sua subsequente miséria social.

Esse aspecto mistificador das exposições universais – de ocultação das condições e do processo do trabalho humano e da acumulação do capital pela burguesia – não passaram despercebidos da crítica filosófica de Benjamin, tendo este dedicado no *exposé* de 1935 e de 1939 a esta temática a seção “Grandville ou as exposições universais”. Segundo o pensador alemão as exposições universais se constituíam nos ambientes propícios a “peregrinação ao fetiche mercadoria”. Tendo o operariado como público alvo, elas divinizavam o valor de troca das mercadorias em detrimento de seu valor de uso, e, apesar da indústria do entretenimento

²³ PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Exposições universais**: espetáculos da modernidade do século XIX. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 14-15.

propriamente dita ainda não existir, possuíam um caráter de divertimento e intuito pedagógico (em relação à produtividade do trabalho e sua disciplina).

Coincide com a época da realização das grandes exposições universais o radical remodelamento urbanístico a que passou a cidade de Paris na segunda metade do século XIX. Este também se constitui em um importante tema benjaminiano igualmente presente tanto no *exposé* de 1935 como no de 1939 da obra *Passagens*. Trata-se da modernização da capital francesa sob os auspícios de Luis Bonaparte²⁴ e levada a cabo por Georges-Eugène Haussmann (1809-1891), mais conhecido como barão Haussmann, prefeito da cidade de Paris entre 1851 e 1870. Durante este período, Haussmann desaloja os antigos habitantes do centro parisiense impelindo a população mais pobre para os bairros marginais. Constroem-se, então, as grandes vias urbanas que possibilitam um amplo fluxo de pessoas, dos novos meios de transportes e do escoamento constante de mercadorias. A cidade é idealizada e remodelada à maneira de um organismo vivo, tal como o sistema circulatório humano. Doravante, as grandes e espaçosas ruas e avenidas recém construídas possuirão primazia ante as residências populares e atenderão a interesses econômicos tanto da ordem estatal como do capital financeiro privado:

Hausmann concebe a metrópole, à diferença da cidade, como terreno da luta social, vê a cidade do ponto de vista do interesse capitalista. Abre Paris à especulação do grande capital financeiro, alienando seus antigos moradores, proscrevendo-os para os seus arredores e periferias, utilizando a cidade diretamente como mercadoria. Com Hausmann, Paris vive ‘as mais belas horas de especulação’; na modernidade tudo é cálculo e interesse, e as avenidas abrem-se para a livre circulação de capital.²⁵

O processo de reestruturação da Paris oitocentista, que ficou conhecido como “haussmannização”, atende, portanto, ao imperativo econômico de uma maior circulação da produção das mercadorias e da crescente especulação imobiliária. Além disso, faz-se necessário mencionar outro motivo não menos determinante: o seu caráter decisivamente político. Paris – não por acaso o lugar da revolução burguesa de 1789 – foi durante quase todo o século XIX (1830, 1848, 1850, 1871) o palco de importantes sublevações proletárias em que a construção de barricadas desempenharam uma função valorosa na tentativa de persecução de uma revolução social. As vielas e ruas estreitas, ainda resquícios do Antigo

²⁴ Luís Napoleão Bonaparte (1808-1873), sobrinho de Napoleão Bonaparte (1769-1821), depois de eleito presidente da Segunda República Francesa (1848-1851), torna-se, mediante um golpe de estado (conhecido como 18 brumário) em 2 de dezembro de 1851, Napoleão III. Instaura-se, desta forma, o segundo império francês (1852-1870).

²⁵ MATOS, Olgária. **Discretas esperanças**. Reflexões filosóficas sobre o mundo contemporâneo. São Paulo: Nova Alexandria, 2006, p. 70.

Regime, viabilizavam o erguimento de barricadas impedindo assim um maior controle estatal sobre as classes subalternas e potencialmente revolucionárias. A remodelação do espaço urbano parisiense pelo “artista demolidor”, Haussmann, dá-se, à vista disso, como um verdadeiro “embelezamento estratégico” de feição política uma vez que também desloca as classes desfavorecidas do centro citadino sob o pretexto da ideologia da higienização e do “interesse” estatal em torno da saúde, haja vista as várias epidemias que varriam a Europa por aquela época.

Assim sendo, o estudo benjaminiano sobre o surgimento da fotografia, seu desenvolvimento e repercussão no domínio da arte, apesar de suas peculiaridades, somente pode ser mais bem compreendido neste contexto mais amplo do projeto do livro *Passagens*. Não por acaso, nesta obra, a Paris do século XIX, berço da técnica fotográfica, é tomada como cidade modelo da modernidade. Paris, principalmente a partir do Segundo Império francês (1852-1870), é a capital do mundo e do capital, e suas transformações e contradições sociais serão objeto privilegiado de crítica e reflexão uma vez que podem ser abalizadas como o epicentro da consolidação e desenvolvimento do capitalismo e de suas forças produtivas. O advento desta metrópole moderna – como acima brevemente podemos constatar – dá-se sob o signo do projeto burguês de modernização, ocasionando múltiplas e significativas mudanças no modo de vida e de percepção das pessoas que nela vivem.

Entretanto, engana-se quem pensa que o interesse de Walter Benjamin pela fotografia se restringe ao estudo sobre o seu passado. Segundo Jeanne Marie Gagnebin “[...] ninguém insiste tanto quanto Benjamin no *presente do historiador*, no momento em que este escreve sobre determinado assunto.”²⁶ Neste sentido, quando Benjamin analisa o surgimento e os desdobramentos da fotografia no século XIX francês não se trata apenas de uma investigação historiográfica que se limita ao tempo passado, mas seu propósito é o de chegar a uma reflexão sobre o presente. Trata-se de saber, assim, o que advento da fotografia e sua progressão ocasionaram tanto no âmbito da estética tradicional como da política uma vez que sua reflexão histórico-filosófica sobre este tema se insere no âmbito de sua receptividade das vanguardas artísticas do início do século XX como o Surrealismo, Dadaísmo e o cinema russo.

²⁶ GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Limiar, aura e rememoração**: ensaio sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, 2014, p. 198.

A recepção²⁷ de Benjamin da fotografia na década de 1920 e 1930 é demonstrada – a título de exemplo – por várias resenhas suas acerca de vários trabalhos fotográficos de relevo de sua época: em 23 de novembro de 1928 no semanário alemão *Die literarische Welt* é publicado sua resenha sobre o livro do fotógrafo alemão Karl Blossfeldt (1865-1932), “Formas primordiais da arte. Imagens fotográficas de plantas” (*Urformen der Kunst. Photographische Pflanzenbilder*). Em 1938, na revista do instituto para Pesquisa Social de Frankfurt, *Zeitschrift für Sozialforschung*, ele resenha também o livro da sua amiga, a fotógrafa Gisèle Freund (1908-2000) “A fotografia na França do século XIX” (*La photographie em France au dix-neuvième siècle*). E antes, em 1936, ele escreve uma crônica sobre pintura e fotografia denominada “Carta de Paris (2)”, escrita para ser publicada em uma revista russa (não chegando a ser publicada já que a revista encerrou suas atividades em 1939).

2.3 O advento da fotografia e suas repercussões histórico-filosóficas

O surgimento da fotografia não representou apenas uma crise da pintura em miniatura (tipo de retrato produzido desde o Antigo Regime) e daqueles que viviam deste ofício,²⁸ mas ocasionou controvérsias de ordem teóricas que podemos considerar como sendo de relativa importância na história da estética. Desta forma, neste momento de nossa investigação, pretendemos tratar – desde um ponto de vista tanto histórico como filosófico – de algumas discussões por ela suscitada. Além disso, iremos colocar o enfoque benjaminiano em torno da crise de recepção das obras de arte pelo novo meio técnico bem como das mudanças de percepção provocadas pelo seu uso e desenvolvimento.

Após a oficialização na câmara francesa dos deputados, em 1839, da descoberta de Joseph Niépce (1765-1833) e Louis Daguerre de fixar imagens em uma placa de metal,²⁹

²⁷ As duas resenhas mencionadas a seguir mais o texto “Carta de Paris (2)” encontram-se na coletânea de escritos organizada por José Muñoz Millanes. Veja BENJAMIN, Walter. In: **Sobre la fotografia**. Valencia: Pré-Textos, 2015.

²⁸ A confecção artesanal de retratos em miniatura sofre um considerável impacto negativo quando da invenção do daguerreótipo em 1839. O ofício em torno de sua produção entra em declínio atingindo seu ápice em 1850 quando, por exemplo, na cidade de Marselha, existia no máximo entre quatro ou cinco pintores deste tipo de retrato. Muitos destes antigos profissionais transformaram-se em fotógrafos já que não conseguiam mais sobreviver a partir do seu antigo trabalho. FREUND, Gisèle. **La fotografia como documento social**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL, 2008, p. 14-15. Ver também, Walter Benjamin. **Passagens**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2009, p. 718.

²⁹ A primeira imagem fotográfica surgiu em 1824 a partir de procedimentos realizados por Niépce. Daguerre que havia se aproximado de Niépce e estava sendo seu colaborador nas pesquisas, conseguiu aprimorar as novas

seguiram-se (principalmente a partir da década de 1850 em diante) discussões acerca de se a nova técnica possuía um status artístico ou não, afinal, seria ela apenas uma mera representação ou imitação da realidade ou de fato seria uma nova arte? Entre um dos artistas defensores da nova invenção estava o pintor e escritor belga Antoine Wiertz (1806-1865), que em tom profético previa que em um espaço de tempo de menos de cem anos, o daguerreótipo (a partir de sucessivos aprimoramentos) tomaria o lugar da pintura ou mesmo seria incorporado totalmente ao seu processo criativo pelo “gênio da arte” (o que significaria, desta feita, uma congruência entre pintura e fotografia). Por outro lado, temos um artista como Charles Baudelaire (1821-1867) que externa toda sua inquietude diante da ascensão da nova técnica no âmbito das artes visuais, em especial a pintura.³⁰ A apreciação do poeta francês da fotografia dá-se, tal como a de Wiertz, já no período industrial da nova técnica e possui alguns aspectos interessantes que iremos aqui brevemente considerar.

No Salão de 1859, mais particularmente na seção “O público moderno e a fotografia”, Baudelaire vê principalmente dois equívocos na concepção que considera a fotografia como arte: em primeiro lugar, ela denotaria, segundo o espírito moderno que imperava na França, um mergulho dos artistas “na via do progresso” que ele concebe como sendo “a dominação progressiva da matéria”; em segundo lugar, ela constitui-se no princípio da arte como sendo uma imitação ou reprodução fiel da natureza (aqui, trata-se também de sua crítica a estética realista que postulava que a obra de arte deveria expressar o conteúdo objetivo da realidade ou natureza). Para ele, a mecanização da arte seria a sua própria destruição, pois o que a caracteriza aquela é justamente algo que está além do plano imediatamente material, isto é, a imaginação criadora típica do “gênio do artista”. A fotografia, por ser um procedimento fundamentalmente mecânico, não é arte, mas indústria (um juízo certamente apropriado, pois como veremos mais à frente na nossa investigação, por esta época a fotografia já se tornara em um negócio bastante rentável); não estando, segundo Baudelaire, na alçada da criação artística, ela não pode, portanto, corresponder a uma nova dimensão estética.

No entanto, Baudelaire, mesmo percebendo o caráter mercantil ao qual a nova técnica estava subjugada, ainda assim, prevê sua utilização de uma forma positiva no campo social e da ciência. Não se trata, assim, de uma total negação dos seus benefícios e

descobertas após sua morte. Assim, tal processo de fixação de uma imagem positiva por meio de uma câmera escura em uma placa metálica iodada ficou sendo conhecido por Daguerreotipia, mas isto apenas em 1839. *Ibidem*, p. 26-7.

³⁰ Tanto o posicionamento do pintor Wiertz como o de Baudelaire sobre a fotografia podem ser conferidos no final do ensaio sobre a fotografia e no começo e fim do arquivo *Y (A Fotografia)* da obra *Passagens*.

possibilidades, mas unicamente de uma delimitação do campo de sua atuação: ela não pode ter a pretensão a ser aquilo que ela jamais foi e poderá ser, isto é, arte. Esta, segundo a sua concepção de crítico cultural, é por natureza inconciliável ao progresso técnico enquanto tal, e o próprio entusiasmo e a adesão cega por este é muitas vezes sinônimo da vaidade e estupidez da multidão que ignora o autêntico alicerce de toda criação artística singular: a imaginação,³¹ “a rainha das faculdades”.

Na história das técnicas de produção e reprodução de imagens, a fotografia, não restam dúvidas, desempenhou um capítulo importante. Ela não apenas suscitou intensos questionamentos e preocupações quanto ao futuro das formas tradicionais de representação de imagens, como, por exemplo, a pintura, como também colocou uma questão nova e desafiadora no domínio da estética: “A tentativa de provocar um confronto sistemático entre arte e fotografia era inicialmente fadada ao fracasso. Esse confronto só poderia ser um momento do confronto entre arte e técnica, realizado pela história.”³² Isso posto, nota-se que para Walter Benjamin a questão sobre ser a fotografia arte ou não, sendo uma discussão improfícua, leva-nos a uma outra decisiva: ela nos coloca a questão da técnica como algo central na dinâmica social de criação e disseminação de imagens como nunca visto antes e mais: não é ainda possível, após seu invento e suas consequências históricas e sociais, ignorar a dimensão da técnica no âmbito da arte. Trata-se, sobretudo, de uma crítica a todo o conceito de arte “antitécnico”, “alheio a qualquer consideração técnica”.

A tensão ou acirramento histórico entre a fotografia e a arte é intensificado quando se começa a reproduzir fotograficamente as obras de arte a partir de meados do século XIX. Estas são retiradas de seu isolamento habitual transformando a sensibilidade social em torno delas. As técnicas de reprodução mudam a relação do público com a arte tradicional. Essa alteração é tão significativa que até mesmo a concepção de arte vigente, sua natureza e características, passam a serem postas em questão. Além disso, possibilitam uma nova configuração da percepção humana, tornando-a mais rica e percuciente:

³¹ Neste sentido, nos diz: “[...] estou convencido de que os progressos mal aplicados da fotografia contribuíram bastante, como aliás todo progresso puramente material, para o empobrecimento do gênio artístico francês, já tão raro. [...] É necessário, portanto, que ela se limite ao seu verdadeiro dever, que é de ser a serva das ciências e das artes [...]. Que salve do esquecimento as ruínas pendentes, os livros, as estampas e os manuscritos que o tempo devora, as coisas preciosas cuja forma vai desaparecer e que exigem um lugar nos arquivos de nossa memória, é algo que se lhe agradecerá e aplaudirá. Mas se lhe for permitido invadir o campo do impalpável e do imaginário, aquilo que vale somente porque o homem aí acrescenta algo da própria alma então, pobre de nós!” Salão de 1859. In: BAUDELAIRE, Charles. **Charles Baudelaire**: poesia e prosa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 802-3.

³² **Passagens**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2009, 717.

Cada um de nós pode observar que um quadro, acima de tudo uma escultura, e até mesmo uma obra da arquitetura são mais facilmente visíveis na fotografia do que na realidade. A tentação de atribuir esse fenômeno à decadência do gosto artístico ou ao fracasso dos nossos contemporâneos é grande. Somos, porém, forçados a reconhecer que a concepção das grandes obras se modificou simultaneamente com o aperfeiçoamento das técnicas de reprodução. Não podemos mais vê-las como criações individuais; elas se transformaram em criações coletivas tão possantes que precisamos diminuí-las para que possamos assimilá-las. Em última instância, os métodos de reprodução mecânica constituem uma técnica de miniaturização e ajudam o homem a assegurar sobre as obras um grau de domínio sem o qual elas não mais poderiam ser utilizadas.³³

A reprodutibilidade técnica de imagens – seja de pinturas, esculturas ou mesmo de construções arquitetônicas – tornam possíveis à visão humana ordinária a percepção de aspectos que antes poderiam passar despercebidos e esta inovação não deveria ser encarada como uma decadência do gosto artístico moderno. O desenvolvimento de recursos da nova técnica de reprodução ocasiona uma ruptura na forma tradicional de recepção das obras de arte ao mesmo tempo em que modifica a sua compreensão clássica como objetos únicos ou singulares, irreprodutíveis. Se antes elas eram “criações individuais” disponíveis apenas a um círculo restrito de expectadores, agora elas se convertem em “criações coletivas” através do artifício de miniaturização propiciada pela reprodução mecânica. Abre-se espaço, desta forma, para uma maior acessibilidade e conhecimento das obras pela disseminação pública de suas imagens.

É a partir da constatação das inovações técnicas ocorridas no próprio domínio da fotografia que é possível a Benjamin lançar mão de uma noção imprescindível para a compreensão de uma estética como uma teoria da percepção e não mais como uma teoria da apreciação da beleza ou mesmo daquela pautada na ideia de genialidade. Trata-se, neste contexto, de evidenciar as profundas transformações a que a percepção, como elemento histórico, atravessou, bem como também da alteração da cognição humana em relação à natureza. Observemos a passagem em que ele compara à nova técnica e suas potencialidades a teoria psicanalítica desenvolvida por Sigmund Freud (1856-1939):

A natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente por que substitui a um espaço preenchido pela ação consciente do homem por um espaço que ele preenche agindo inconscientemente. Percebemos, em geral, o movimento de um homem que caminha, ainda que de modo grosseiro, mas nada percebemos de sua postura na fração de segundo em que ele dá um passo. A fotografia torna-a acessível, através dos seus recursos auxiliares: câmara lenta, ampliação. Só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional.

³³ Pequena história da fotografia. In: **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 2012e, p. 111.

Se a psicanálise foi capaz de nos dar a conhecer outro mundo além daquele que pode ser meramente conhecido pela faculdade consciente do ser humano, ou seja, o âmbito do inconsciente e suas pulsões de vida e de morte, a fotografia, de modo análogo, mediante seus recursos de câmera lenta e de ampliação da imagem, nos apresentam uma dimensão totalmente ignorada da realidade que jamais poderia ser alcançada pela atividade puramente consciente do observador comum ou mesmo do fotógrafo. A noção de “inconsciente ótico” evidencia o caráter histórico-social da percepção humana e simultaneamente coloca em destaque aspectos poucos valorizados da realidade; o que é fragmentário e marginal é efetivamente resgatado pela técnica avançada do fotógrafo, tal como o psicanalista que em sua prática clínica busca trazer à tona aspectos rejeitados ou recalcados pelo paciente em sua vida.

2.4 A aura nas primeiras fotografias e seu declínio

Podemos dizer que o tema do declínio da aura no ensaio *Pequena História da Fotografia* de 1931 é inseparável de sua dimensão historiográfica. É a partir de uma periodização³⁴ e posicionamento crítico sobre a fotografia – de seu início até a sua condição atual, ou seja, a época em que Benjamin se encontra – que é possível iniciarmos essa discussão. Dessa forma, nos diz o autor berlinense que o apogeu da arte fotográfica se circunscreve ao primeiro decênio de sua invenção, isto é, ao tempo em que ela não estava ainda em seu estágio industrial. A seguir temos sua fase de decadência, que é marcada por sua inserção no mercado mundial e pela baixa qualidade das fotos se comparada ao período anterior. Por fim, temos uma renovação da qualidade das fotografias a partir da produção fotográfica de um precursor da vanguarda surrealista neste âmbito, ou seja, estamos falando do francês Eugène Atget (1857-1927).

Deve-se ter em mente, neste sentido, que tal renovação não nos leva a uma concepção de uma história linear e contínua da fotografia que pura e simplesmente teria uma

³⁴ Segundo Bernd Stiegler, a periodização da história da fotografia em três períodos (geralmente em auge, declínio e nova ascensão) era bastante comum em publicações de autores como Camille Recht e Emil Orlik, citados por Benjamin em seu ensaio. STIEGLER, Bernd. Walter Benjamin e a fotografia. In: **Walter Benjamin: Experiências históricas e Imagens dialéticas**. São Paulo: Editora Unesp, 2015, p. 27. Segundo o próprio Benjamin, a bibliografia de seu tempo era unânime na constatação de que o período áureo da fotografia dizia respeito a sua fase pré-industrial: “A literatura recente deu-se conta da circunstância importante de que o apogeu da fotografia – a época de Hill e Cameron, de Hugo e Nadar – ocorreu no primeiro decênio da nova descoberta. Ora, este é decênio que precede sua industrialização.” *Pequena história da fotografia*. In: **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 2012e, p. 97.

idade de ouro e depois decairia numa completa deteriorização, como se, mesmo nesta etapa, não tivesse nada de bom. O itinerário histórico-filosófico percorrido aqui pelo ensaísta alemão admite continuidades, mas, e principalmente, rupturas ou descontinuidades. Outra observação importante que devemos previamente fazer é a seguinte: a aparição da aura e seu declínio são apenas colocados em questão na época da decadência fotográfica por ocasião de uma descrição de um retrato de Franz Kafka (1883-1924) que seria o reverso das primeiras fotografias. Ora, estas, na abordagem benjaminiana, são valorizadas justamente por manifestarem a aura que é resultante de vários fatores que a partir de agora passaremos a considerar.

O período de maior esplendor da fotografia e que coincide com o fenômeno da aura é exemplificado pelas fotos de um ex-pintor de paisagens, o fotógrafo escocês David Octavius Hill (1802-1870). Este começa sua carreira de fotógrafo por ocasião da pintura de um afresco do primeiro sínodo da igreja escocesa em 1843 por meio do auxílio de retratos que ele mesmo se prontificou a tirar. Essas fotos, entre outras, foram responsáveis pela fama de Hill na posteridade, sendo que ele não foi lembrado pela sua obra como pintor. Apesar de ressaltar o caráter artístico destas fotos, Benjamin parece se interessar principalmente por outro tipo de fotografia, que não mais estaria no âmbito da representação humana pelo retrato:³⁵ “Mas alguns estudos são certamente úteis para nos aprofundarmos nessa nova técnica do que essas sequências de retratos: imagens humanas anônimas (*namenlose Menschenbilder*), e não retratos (*Porträts*).”³⁶ Benjamin argumenta que os retratos há desde muito eram objeto da pintura e que valiam, com a passagem de algumas gerações, não mais como patrimônio da família, mas apenas “como testemunho do talento artístico daquele que os pintou.” A seguir ele nos diz:

³⁵ É importante compreender que o retrato não se restringe ao surgimento da fotografia e já era antes dessa invenção elaborado por muitos pintores, principalmente mediante o retrato em miniatura. Este era muito prestigiado tanto entre a nobreza do Antigo Regime como entre os burgueses que ascenderam socialmente em fins do século XVIII com a Revolução Francesa: “Os retratos em miniatura, de moda nos meios aristocráticos e mais por acentuar o encanto da personalidade, foi uma das primeiras formas de retrato adotadas pela camada ascendente da burguesia; significou para esta uma maneira de expressar seu culto da individualidade. [...] Embora as classes médias tivessem adaptado a suas próprias condições, o retrato em miniatura conservava ainda elementos aristocráticos.” FREUND, Gisèle. **La fotografia como documento social**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL, 2008, p. 14. O retrato, portanto, possui um caráter de pertencimento de classe. Com o passar do tempo essa forma de representação do humano irá cada vez mais se democratizar a partir de invenções técnicas; assim, na história de evolução do retrato temos, além do já citado retrato em miniatura, o retrato-silhueta, o fisionotrago, e por fim, o retrato fotográfico, principalmente na fase industrial da fotografia, (Ibidem, p. 13-19).

³⁶ Pequena história da fotografia. In: **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 2012e, p. 99. Kleine Geschichte der Photographie. In: **Gersammelte Schriften II-1**. Org. Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt, Suhrkamp, 1991, p. 370.

Mas na fotografia (*photographie*) surge algo de estranho e de novo: na vendedora de peixes de New Haven, olhando o chão com um recato tão displicente e tão sedutor, preserva-se algo que não se reduz ao gênio artístico do fotógrafo Hill, algo que não pode ser silenciado, que reclama como insistência o nome (*Namen*) daquela que viveu ali, que também aqui ainda é real, e que não quer reduzir-se totalmente à “arte”.³⁷

Esta passagem nos mostra o tipo de foto a que Benjamin estava realmente interessado para discutir as virtualidades da nova técnica e a questão da aura. A fotografia (*photographie*) por ele descrita é de um tipo diferente, pois vai além do insigne talento do fotógrafo Hill e sua excepcionalidade não se limita meramente ao seu caráter artístico. Diz respeito a uma mulher desconhecida que ao olhar para o chão de uma forma tão encantadora está como que a reivindicar um nome (*Namen*). Trata-se, antes de tudo, de uma imagem (*bild*) de uma pessoa anônima, que não pode, à vista disso, ser considerado um mero retrato (*porträt*).³⁸

A singularidade imagética da vendedora de peixes de New Haven é corroborada pela análise de outra fotografia, a do fotógrafo Dauthendey e sua companheira em que o filósofo alemão nos diz que após uma profunda imersão “em uma imagem (*bild*) desse tipo, percebemos que também aqui os extremos se tocam: a técnica mais exata pode dar às suas criações um valor mágico que um quadro (*gemaltes bild*) nunca terá para nós.”³⁹ Nota-se aqui, toda a importância que é dada a questão da técnica na elaboração desta fotografia, que por sua precisão confere-a uma magia única. E compreendemos mais adiante, seguindo a argumentação de Benjamin, que para além da presteza do fotógrafo e dedicação do seu modelo, há outro fator importante para que estas fotos não sejam consideradas uma coisa qualquer, pois “o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem (*bild*) a pequena centelha do ocaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem [...]”.⁴⁰

³⁷ Ibidem, p. 99-100. Ibidem, p. 370.

³⁸ Colocamo-nos, neste ponto de nossa argumentação em diante, de acordo com uma importante distinção e contraposição entre imagem (*Bild*) e retrato (*Porträt*) em *Pequena História da Fotografia*, já antes sublinhada por Ernani Chaves. O autor também nota que a ideia de imagem conflui com a de fisiognomia (*physiognomie*) que por sua vez contrasta com a noção de paisagem (*Landschaft*): “Enquanto Benjamin recorre ao conceito de imagem para designar o que não é retrato, o conceito de fisiognomia, por sua vez, designa o que não é paisagem. Entretanto, imagem e fisiognomia se cruzam e se completam, da mesma maneira que entre técnica e magia existe uma separação que é apenas ‘histórica’.” CHAVES, Ernani. Retrato, Imagem, Fisiognomia: Walter Benjamin e a Fotografia. In: **No limiar do moderno: estudos sobre Friedrich Nietzsche e Walter Benjamin**. Belém: Editora Paka-Tatu, 2003, p. 185.

³⁹ Pequena história da fotografia. In: **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 2012e, p. 100. Kleine Geschichte der Photographie. In: **Gersammelte Schriften II-1**. Org. Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt, Suhrkamp, 1991, p. 371.

⁴⁰ Ibidem, p. 100. Ibidem, p. 371.

Retornando ao trabalho do fotógrafo Hill, percebe-se que havia uma cumplicidade entre a reserva de suas lentes e a dos modelos que posavam para elas. Segundo alguns relatos da época, as pessoas evitavam confrontar pelo olhar o daguerreótipo de forma direta,⁴¹ o que colocava o processo de elaboração da foto em uma atmosfera de mistério (o que, materialmente falando e já como efeito, era inclusive atestado pelo círculo de vapor em torno das antigas fotos). Em um tempo em que a fabricação de imagens era ainda bastante diminuta e possuía ainda um caráter artesanal, e em que a maioria desconhecia a forma de se fazer o procedimento técnico, havia frequentemente uma reação de assombro das pessoas ao mirar sua própria imagem em uma placa de metal.

Benjamin enfatiza que no primeiro decênio que se seguiu a invenção da fotografia havia uma serenidade no olhar das pessoas registradas: “O semblante humano era rodeado por um silêncio em que o olhar repousava.”⁴² Neste sentido, merecem menção as fotos elaboradas por Hill em um cemitério de Edimburgo: como era um local isolado, a tranquilidade do mesmo influía na qualidade das imagens uma vez que possibilitava uma boa sintonia entre o fotógrafo e o modelo; ademais, tal escolha de um lugar mais reservado atendia a questões técnicas exigidas pelo aparelho fotográfico primitivo: “A fraca sensibilidade luminosa das primeiras chapas exigia uma longa exposição ao ar livre. Isso por sua vez tornava desejável colocar o modelo num lugar tão retirado possível, onde nada pudesse perturbar a concentração necessária ao trabalho.”⁴³ Desta forma, a longa exposição do modelo e a cuidadosa e paciente concentração do fotógrafo eram necessários para que a foto não saísse borrada. Tratava-se, propriamente, de uma temporalidade decisiva que dava consistência às imagens, fazendo com que ambas as partes envolvidas no processo ficassem imersas profundamente naquele instante: “O próprio procedimento técnico levava o modelo a viver não ao sabor do instante, mas dentro dele; durante a longa duração da pose, eles cresciam, por assim dizer, dentro da imagem [...]”⁴⁴ Se o tempo de elaboração exigia uma não pequena duração, não menos o era seu resultado: as imagens eram, como já falamos no início deste capítulo, feitas para durar,

⁴¹ Essa hesitação em olhar para o daguerreótipo também se estendia as próprias fotos. Em relação a estas, nos testemunha o fotógrafo Dauthendey, citado por Benjamin no ensaio, que as pessoas tinham certo receio de olhar por muito tempo às primeiras fotografias, pois sua nitidez e expressões vivas eram evidentes: “[...] as pessoas não ousavam, a princípio, olhar por muito tempo as primeiras imagens por ele produzidas. Evitava-se a nitidez das pessoas, e tinha-se a impressão de que os minúsculos rostos humanos que apareciam na imagem eram eles mesmos capazes de nos ver, tão surpreendente era para todos a nitidez insólita dos primeiros daguerreótipos”. Pequena história da fotografia. In: **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 2012e, p. 101-2.

⁴² Ibidem, p. 102.

⁴³ Ibidem, p. 102.

⁴⁴ Ibidem, p. 102.

por isso, não era difícil encontrar alguém que as guardasse em algum objeto que a envolvesse, como, por exemplo, um estojo protetor.

Que o prolongado tempo de exposição era determinante para a qualidade das primeiras fotografias é irrefragável, entretanto, o que podemos dizer do surgimento do fenômeno aurático em torno destas primeiras imagens tecnicamente produzidas? Além de vários fatores já citados que concorria para isso, Benjamin parece colocar como central a questão da técnica, mas, indo além, mostra a importância da relação histórico-social entre as pessoas participantes de tal acontecimento:

Essas imagens (*bilder*) nasceram num espaço em que cada cliente via no fotógrafo, antes de tudo, um técnico da nova escola, e em que o fotógrafo via em cada cliente o membro de uma classe ascendente, dotado de uma aura que se aninhava até nas dobras da sobrecasaca ou da gravata *lavallière*. Pois aquela aura não é o simples produto de uma câmera primitiva. Nos primeiros tempos da fotografia, a convergência entre o objeto e a técnica era tão completa quanto foi sua dissociação, no período de declínio.

Portanto, a aparição da aura não se reduz ao aspecto puramente qualitativo das fotografias do primeiro período, mas, também, refere-se ao relacionamento, a certa trama histórico-social entre máquina e ser humano não mais possível em décadas posteriores. E este entrelaçamento se estende também a relação entre o fotógrafo e um membro de uma classe social ascendente, a burguesia.⁴⁵ O encontro entre o profissional e o cliente compunha um momento único (provavelmente, devido ao grande sacrifício exigido e ao elevado custo da foto, não iria mais se repetir); o próprio daguerreótipo não produzia cópias, mas apenas uma imagem (*bild*), o que o tornava especialmente um instrumento com características pré-industriais. Em verdade, em seus primórdios, todo o procedimento fotográfico – apesar de seu caráter mecanizado – identificava-se as artes de feira tais como o retrato gravado em madeira ou em miniatura; não por acaso, a maioria dos profissionais relacionados a essas atividades,

⁴⁵ O fenômeno aurático que rodeia as primeiras fotografias é possível, portanto, a partir de um conjunto de fatores, constituindo-se numa verdadeira trama histórico-social tal como postulada na definição de aura: todos os aspectos mencionados por Benjamin no ensaio são importantes para caracterizá-lo, o que inclui desde aspectos técnicos, materiais, até mesmo ao modo de recepção das antigas fotos. Taisa Palhares sintetizou muito bem este viés interpretativo: “[...] a aura autêntica que Walter Benjamin descobre nas primeiras fotografias é fruto do cruzamento de determinações técnicas, antropológicas e sociais (‘a convergência entre o objeto e a técnica’), e, como tal, própria de um momento histórico. Não diz respeito apenas a uma característica físico-química da imagem: aquela espécie de luminosidade, ‘círculo de vapor’, que surge em torno dos modelos. Pelo contrário, sua aparição é determinada por uma série de elementos que podem ser adicionados a esse círculo (que em si já é sinônimo tanto de limitações técnicas quanto de um tempo específico de elaboração e produção): a relação entre o fotógrafo e seu objeto (o estatuto histórico de ambos); a condição material dos primeiros clichês (guardados como jóias em estojos), e conseqüentemente, sua inserção social como privilégio de poucos; por fim, a atitude reservada dos modelos perante as câmeras [...]”. PALHARES, Taisa Helena Pascale. **Aura**: A crise da arte em Walter Benjamin. São Paulo: Barracuda, 2006, p. 35-6.

tornaram-se os primeiros fotógrafos, conservando, no seu novo ofício, as habilidades artesanais daquelas, sendo este um dos principais motivos da alta qualidade das primeiras fotos.

A partir de meados do século XIX, por outro lado, muita coisa começa a mudar, de modo que a qualidade e a magia em volta do trabalho dos primeiros fotógrafos irão pouco a pouco se desvanecer. A fotografia se encontra em sua segunda fase, tempo em que ela se tornará um grande negócio. Esta época é marcada, especialmente, pela banalização do retrato fotográfico que se tornou possível devido à emergência do processo negativo-positivo que possibilitava a produção de várias cópias de uma mesma foto. O ofício do fotógrafo torna-se popular e o meio de vida de centenas de pessoas, o que ocasiona uma proliferação intensa dos ateliês e álbuns fotográficos que passam a fazer cada vez mais parte dos interiores das residências burguesas.

Muito contribuiu para o barateamento da fotografia (e especialmente o retrato) e sua inserção em uma economia de mercado os ateliês abertos por André-Adolphe Disderi (1818-1889) já na década de 1850 na cidade de Paris. Fotógrafo de origem modesta, Disderi consegue diminuir significativamente os formatos e preços das fotos, inclusive com a invenção do retrato como cartão de visita e a sua produção de várias cópias (que o deixou milionário), tornando acessível às camadas inferiores da burguesia o que antes estava restrito a um diminuto círculo de pessoas. Com Disderi a fotografia se coloca como mercadoria, o que, pela exigência de sua produção em série, resulta em uma deteriorização de sua qualidade, tendo em vista igualmente, que aqui, há um uma conformação do trabalho do fotógrafo ao gosto da clientela burguesa de tal modo que a antiga convergência entre a técnica fotográfica e o modelo não mais é exequível.

Disderi foi também um dos responsáveis, e este é outro motivo para a consideração da baixa qualidade de suas fotos, pela inclusão nestas de artefatos decorativos e extravagantes como as colunas, as cortinas e os refletores. O cenário de fundo era composto de tal maneira a enquadrar o modelo na classe social a que ele pertencia, resultando assim em retratos estereotipados. Isto constituía em um contraste radical com as primeiras fotografias como as do fotógrafo Hill em que a naturalidade dos modelos era uma marca dominante e em que pouco se sabia da vida das pessoas por ele fotografadas.

Esta etapa decadente da fotografia é exemplificada igualmente por um retrato do menino Kafka: “Foi nessa época que apareceram aqueles ateliês com seus cortinados e palmeiras, tapeçarias e cavaletes, mescla ambígua de execução e representação, câmara de

torturas e sala de trono, dos quais testemunha um comovente retrato infantil de Kafka.”⁴⁶ Kafka, aqui, já em fins de século XIX, isto é, em um tempo já avançado da segunda etapa da fotografia, apresenta-se vestido em um traje empolado, quase vexatório, e com olhos enormemente tristes em meio a um cenário de pura artificialidade e extravagância. Segundo Benjamin, esse retrato, de caráter teatral, constitui-se em um contraponto total a beleza e singularidade das primeiras fotografias, uma vez que em volta de seus modelos “Havia uma aura [...], um meio que, atravessado por seu olhar, conferia-lhe uma sensação de plenitude e segurança.”⁴⁷ O olhar seguro e confiante, próprio de um mundo ainda com aura, certamente não se faz mais presente à época da criança Kafka, tempo já atravessando por profundas transformações culturais e sociais, e em que ele e os homens estendem ao mundo um olhar extraviado e desolador. Ao citar o retrato do jovem Kafka como antítese à qualidade das primeiras fotografias, Benjamin não deixa de enfatizar que em relação à aparição da aura em torno delas existem determinantes técnicos precisos, como, por exemplo, uma luz que irrompe da escuridão chamada de *mezzo-tinto*, encontrável nas fotos do fotógrafo Hill – “o *continuum* absoluto da luz mais clara à sombra mais escura”⁴⁸ –, que seria resquício de uma técnica artesanal praticada por antigos pintores e conservada nos primeiros tempos da prática dos primeiros fotógrafos.

Por fim, a decadência desta segunda fase da fotografia se aprofunda com a generalização da técnica do retoque, quando, segundo o pensador berlinense, “o gosto experimentou uma brusca decadência.”⁴⁹ Esse procedimento que é contemporâneo da artificialidade dos estúdios e álbuns fotográficos, ao eliminar os traços indesejáveis da aparência mediante recursos da pintura, popularizou-se com o fim de satisfazer ao máximo o agrado do grande público. Em fins do século XIX, esse recurso técnico é da mesma forma uma tentativa deliberada dos fotógrafos de aproximarem a fotografia da pintura no esforço de legitimá-la diante desta e torná-la “artística”. É neste ponto de sua história que a fotografia tentar recuperar a aura de seus primeiros tempos; mas, tal esforço vê-se frustrado devido aos aprimoramentos técnicos da objetiva e devido às mudanças histórico-sociais operadas pela classe burguesa:

Os fotógrafos posteriores a 1880, por outro lado, viam como sua tarefa criar a ilusão da aura através de todos os artifícios do retoque, especialmente pelo chamado *offset*; essa mesma aura que fora expulsa da imagem graças à eliminação da sombra por

⁴⁶ Pequena história da fotografia. In: **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 2012e, p. 105.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 105.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 105.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 104.

meio de objetivas de maior intensidade luminosa, da mesma forma que ela fora expulsa da realidade, graças à degenerescência da burguesia imperialista.⁵⁰

Mediante recursos artificiosos e efeitos ilusórios se buscou, então, reconstruir a tonalidade das antigas fotos e da aura que pairava sobre elas. Trata-se do ápice da fase decadente da fotografia, pois a este fato poderíamos acrescentar outros fatores: o aparelho fotográfico torna-se cada vez mais barato tornando possível a sua aquisição e operação por amadores (o que contribui, obviamente, para o declínio e o desprestígio do ofício do fotógrafo profissional); o surgimento do instantâneo se contrapõe por completo ao período inicial da fotografia em que o tempo condensado era antes uma exigência para seu caráter qualitativo; enfim, a fotografia, definitivamente, torna-se uma grande indústria, principalmente com o impulso da produção de retratos em fins do século XIX.

É em meio a estas circunstâncias que ocorre, como já antecipamos, uma renovação da qualidade da fotografia pelo trabalho do fotógrafo francês Atget por volta de 1900 na cidade de Paris. Não se trata, no entanto, de mais uma tentativa de recuperar as características das antigas fotos ou mesmo de restabelecer o fenômeno da aura, mas sim de uma nova orientação alcançada pela fotografia, que interrompe não apenas a artificialidade das fotos e sua atmosfera aparentemente aurática da época, mas, e precipuamente, a tradição da representação humana pela lógica do retrato:

Ele foi o primeiro a desinfetar a atmosfera sufocante difundida pela fotografia convencional, especializada em retratos (*porträtphotographie*), da época de decadência. Ele purifica essa atmosfera, ou mesmo a liquida: começa a libertar o objeto de sua aura, o mérito mais incontestável da moderna escola fotográfica. [...] Ele buscava as coisas perdidas e transviadas, assim como essas imagens (*bilder*) se voltam contra a ressonância exótica, majestosa, romântica, dos nomes da cidade; elas sugam a aura da realidade como uma bomba suga a água de um navio que afunda.⁵¹

As fotografias de Atget só foram descobertas e valorizadas após sua morte, mais precisamente em 1930 quando do lançamento em livro de uma seleção de seu trabalho. É por este tempo também, que nos meios artísticos e intelectuais passa-se a redescobrir as primeiras fotografias em edições que são publicadas e em torno das quais ocorrem debates públicos. As imagens captadas por Atget, que foram descobertas e consideradas pelos surrealistas como antecessoras de sua estética fotográfica, são comparadas por Benjamin a um local de um crime, pois não focalizam o rosto humano, este amplamente explorado pela “fotografia

⁵⁰ Ibidem, p. 106.

⁵¹ Ibidem, p. 107-108.

convencional”, ou seja, a do retrato (*porträtphotographie*). Suas fotos nem mesmo canalizam os lugares mais conhecidos e belos da cidade, mas, antes, buscam “as coisas perdidas e transviadas”.

É esta abertura para o que está à margem, a aspectos da realidade antes jamais considerados e explorados, que faz de Atget um antecessor da fotografia de vanguarda. E aqui, assim como no primeiro período áureo da fotografia, a técnica é um elemento indispensável para tanto, pois “[...] o decisivo na fotografia continua sendo a relação entre o fotógrafo e sua técnica.”⁵² Neste sentido, o fotógrafo que maneja habilidosamente sua câmera equipara-se a um bom violinista ao tocar com maestria seu instrumento musical. Em ambas as fases da fotografia, isto é, no seu alvorecer e renovação, a boa técnica se sobrepõe a fotografia como mero negócio tal como compreendida em sua etapa decadente.

Ainda assim, as fotografias de Atget, se por um lado destrói uma aura artificial, não reconstrói o caráter aurático das antigas. Como vimos, este diz respeito não só a um aspecto qualitativo elaborado pela mais adequada técnica, mas a toda uma conjuntura histórico-social que com o transcorrer das décadas sofre drásticas alterações, tornando-se, portanto, irrecuperável. E como se sabe, a época de Atget é também o tempo em que a fotografia já foi incorporada a grande indústria, e se, no âmbito da produção técnica de imagens, seu trabalho pode ser considerado como legitimamente representativo da vanguarda surrealista, ele só o é assim tomado como sendo um desvio.

A precisão técnica e a qualidade das fotos é o que tornam possível uma aproximação entre os primeiros fotógrafos artistas e Atget. Este, por sua vez, aprofunda ainda mais o contraste entre retrato (*Porträt*) e imagem (*Bild*) que Benjamin já antes esboçara ao tratar da diferença entre os retratos elaborados pelo fotógrafo Hill e outra foto sua de uma vendedora de peixes. Fotografias de praças, terraços ou pátios vazios, prédios abandonados, mesas com louças sujas, entre outras, não são retratos, mas imagens nas quais os semblantes das pessoas estão ausentes. A renúncia da representação humana pelo retrato, consagrada desde tempos progressos até a época da grande indústria fotográfica, é o que faz da obra de Atget tão distinta:

É evidente que este novo olhar está ausente precisamente naquele gênero que via de regra era mais cultivado pelos fotógrafos: o retrato representativo (*porträtaufnahme*) e bem remunerado. Por outro lado, renunciar ao homem é para a fotografia a mais irrealizável de todas as exigências. E quem não sabia disso, aprendeu com os melhores filmes russos que o mesmo ambiente e a paisagem só se abrem ao

⁵² Ibidem, p. 106.

fotógrafo que sabe captá-lo em sua manifestação anônima (*namenlosen erscheinung*), num semblante humano.⁵³

É assim que é factível um paralelo das imagens do fotógrafo francês com o cinema russo da década de 1920. “Os melhores filmes russos”, de cineastas como Serguei Eisenstein (1898-1948) e Vsevolod Pudovkin (1893-1953), são aqueles que captam o rosto humano “em sua manifestação anônima”, e aqui tampouco se trata apenas de mais uma representação humana tradicional, mas, antes, de fisiognomias humanas,⁵⁴ nos moldes da obra de outro importante fotógrafo vanguardista, o alemão August Sander (1876-1964). Em grande parte, a produção cinematográfica russa deste período – e esse é o seu principal diferencial em relação àquela centrada em profissionais consagrados –, possibilitou “Pela primeira vez em décadas [...] uma oportunidade de aparecer diante da câmera a pessoas que não tinham nenhum interesse em fazer-se fotografar. E subitamente o rosto humano apareceu na chapa com uma significação nova e incomensurável.”⁵⁵ “O rosto humano” que aí se manifesta certamente não é aquele centrado na personalidade do indivíduo próprio da produção de retratos ou mesmo do que normalmente era produzido em matéria cinematográfica na época. Refere-se mais precisamente a uma nova orientação em que não apenas se visava à democratização do cinema a partir do crescimento de seus expectadores, mas na inserção cada vez maior destes em seu processo de elaboração.

À maneira do cinema russo de vanguarda, o fotógrafo Sander, em um livro seu publicado em 1929, construiu uma galeria fisionômica (*physiognomischen galerie*), em que todas as camadas sociais e várias profissões são captadas em imagens a partir da observação direta ou para usarmos uma expressão de Goethe (1749-1832), de uma “terna empiria”. Da mesma forma, aqui não diz respeito à produção de retratos, pois, apesar das pessoas fotografadas terem um status social e uma ocupação determinada, elas permanecem no anonimato. São “traços fisionômicos” (*physiognomischen auffassung*) que apresentados pela câmara fotográfica de Sander, tornam-se tão singulares que nos possibilitam uma melhor

⁵³ Ibidem, p. 109.

⁵⁴ Fisiognomia, termo que aqui adotamos, é um neologismo proposto por Willi Bolle e que se origina da palavra fisionomia. Esta noção remonta a obra do escritor suíço Johann Caspar Lavater (1741-1801) e que consistia em uma arte ou técnica de interpretação do caráter das pessoas a partir de seus traços fisionômicos, principalmente o semblante. Apesar de reconhecer os limites e até mesmo equívocos de tal técnica, Benjamin se apropria dela, modificando-a e utilizando-a enquanto mais um recurso interpretativo e crítico de sua concepção materialista da história. Neste sentido, para o pensador alemão, cada época nos apresenta sua fisiognomia, ou seja, seu rosto. Enfim, trata-se de uma noção importante que, como nos diz Bolle, relaciona-se “à questão das variáveis históricas da percepção humana”. BOLLE, Willi. **Fisiognomia da metrópole moderna**. São Paulo: Edusp, 2000, p. 40-3.

⁵⁵ Op. cit., p. 109.

cognição do mundo histórico-social que nos cerca, o que se aproxima da fotografia direcionada para fins científicos.

Há, certamente, na abordagem que Benjamin faz em *Pequena história da fotografia*, uma convergência entre a noção de imagem (*Bild*) e a de fisiognomia (*physiognomie*) em oposição direta a de retrato (*Porträt*) e de paisagem (*Landschaft*) que estariam ambos associados a uma concepção da fotografia como mera representação ou reprodução fiel da realidade.⁵⁶ Ora, por desempenhar funções de caráter fisiognômico, político e científico, para o ensaísta alemão, a fotografia é bem mais que isso, pois possui expedientes imprescindíveis (como, por exemplo, os recursos de ampliação e de câmera lenta) para a uma percepção e compreensão mais aguda do mundo em sua riqueza de detalhes que escapam aos olhos humanos limitados. Diante disso, a questão tão discutida após o surgimento da nova técnica de ela ser uma arte ou não, perde em relevância, uma vez que ela mesma acaba por alterar a concepção tradicional de arte e sua função social. Então, a estética, pelos menos essa que Benjamin está a desenvolver, não pode ser entendida nos moldes de uma ciência do belo, mas como uma teoria da percepção que precisa ser redefinida reiteradamente dado seu caráter histórico.

⁵⁶ A função científica da fotografia vislumbrada pelo filósofo alemão o aproxima ao físico e deputado François Arago (1786-1853), que em seu discurso de defesa do novo invento na Câmara dos Deputados francesa, em 3 de Julho de 1839, ressaltou os vários benefícios que a fotografia poderia trazer ao campo da ciência. No entanto, indo além da esfera do interesse científico, Benjamin destaca os aspectos fisiognômicos (o âmbito do detalhe e do perceptivo) e políticos (crítica a fotografia de caráter mercadológico, o retrato e a paisagem) e a importância da técnica em sua defesa do uso social da fotografia. Esta passagem expressa bem estes pontos de que estamos falando: “Características estruturais, tecidos celulares, com os quais operam a técnica e a medicina, tudo isso tem uma afinidade mais originária com a câmara do que a paisagem impregnada de estados afetivos, ou o retrato que exprime a alma do seu modelo. Mas ao mesmo tempo a fotografia revela nesse material os aspectos fisiognômicos (*physiognomischen Aspekte*), mundos de imagens habitando as coisas mais minúsculas, suficientemente ocultas e compreensíveis para encontrarem um refúgio nos devaneios, e que agora, tornando-se grandes e formuláveis, mostram que a diferença entre a técnica e a magia é uma variável totalmente histórica.” Ibidem, p. 101.

3 A OBRA DE ARTE TRADICIONAL E O DECLÍNIO DA AURA

3.1 Questões preliminares “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”

Estas questões preliminares ao ensaio *A obra de arte* tem o intuito de esclarecer dois pontos: o primeiro, – e em analogia com o que fizemos no capítulo anterior em relação ao texto sobre a fotografia –, diz respeito a sua relação com o projeto da obra *Passagens* (*Passagen-Werk*); o segundo refere-se ao fato de o texto possuir diferentes variantes e a justificação, de nossa parte, pelo primado da segunda e terceira versões (ambas escritas em língua alemã) na consecução deste estudo.⁵⁷ A afinidade entre o supracitado ensaio sobre a arte e o encaminhamento do livro *Passagens* é mencionado em uma carta de Walter Benjamin ao seu amigo Gershom Scholem de 24 de Outubro de 1935:

Este avançou bastante ultimamente, graças a algumas constatações básicas no terreno da história da arte. Junto ao esquema histórico que esbocei há cerca de quatro meses, estas linhas básicas sistemáticas formarão uma espécie de rede graduada, na qual serão anotados cada um dos elementos. Estas reflexões fundamentam a história da arte no século XIX no entendimento da sua situação atual, como nós a vivenciamos. Mantenho-as sob o mais estrito sigilo por serem bem mais sujeitas a roubo do que a maioria dos meus pensamentos. Seu título provisório é: ‘*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*’ (‘A obra de Arte na Época da Reprodutibilidade Técnica’).⁵⁸

Esse trecho da missiva nos revela que as reflexões do referido texto, acerca da situação da arte em nossa época, desempenharam um importante papel no desenvolvimento da obra maior que até então Benjamin estava trabalhando. O “esquema histórico” a que ele se refere é o *exposé* de 1935, elaborado em maio do mesmo ano e que atendia a um pedido do Instituto de Pesquisa Social⁵⁹ (por esta época, não mais localizado na cidade de Frankfurt).

⁵⁷ Usamos as seguintes traduções da segunda versão: a de Gabriel Valladão Silva da editora LPM e principalmente a de Francisco de Ambrosio Pinheiro da editora Zouk. No que diz respeito a terceira versão, igualmente utilizamos duas traduções: a de Marijane Lisboa da editora Contraponto e a de João Barrento presente na coletânea de textos “Estética e sociologia da arte” publicada pela editora Autêntica. Sempre que possível consultamos o original alemão da segunda versão. Vale dizer que ao longo do nosso texto preferimos traduzir a expressão “Verfall der Aura” por “Declínio da Aura” e não por “decadência da aura” ou “deteriorização da aura”. Ainda que o termo “Verfall” possa ser vertido por perda, ruína ou decadência parecidos que declínio seria um termo mais sutil e que descreveria melhor o processo que Benjamin está a nos falar. Trata-se, portanto, de um fenômeno histórico que se enfraquece, perde força, mas que nem por isso deixa de ser totalmente inviável como poderia sugerir sua tradução pelos termos acima mencionados.

⁵⁸ SCHOLEM, Gershom. **Correspondência 1933-1940**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993, p. 234-5.

⁵⁹ Com a elaboração do *exposé* de 1935 o projeto das *Passagens* teria se aproximado, enfim, ainda que vagamente, da forma de um livro, o que possibilitou sua inclusão em uma das linhas oficiais de estudo do Instituto de Pesquisa Social (com um pequeno auxílio financeiro regular conferido ao seu autor). Em carta de 30

Subdividido em seis partes temáticas, a elaboração do esboço de 1935, mesmo possuindo caráter provisório, constituiu-se em um verdadeiro planejamento geral da obra a ser levada a cabo nos próximos anos e deu ensejo a construção do ensaio *A obra de arte*, ainda que este, diferentemente daquele, detenha-se apenas parcialmente a fenômenos histórico-culturais do século XIX.

A conexão de um trabalho a outro quanto ao método, isto é, a interpretação crítica da realidade a partir de uma perspectiva do materialismo histórico, é outra vez ressaltada pelo autor alemão em nova carta a Gerhard Scholem de 29 de março de 1936: “O grande livro foi posto de lado em favor do novo trabalho, que está estreitamente vinculado àquele quanto ao método, mas não de todo no que diz respeito ao objeto.”⁶⁰ A composição do “grande livro”, que pretendia ser uma filosofia materialista do século XIX, fora interrompida em prol da produção do novo texto que colocava em questionamento a noção de obra de arte tradicional no contexto da realidade artística do século XX. Vê-se aqui também, como lá no texto de 1931 sobre a fotografia, a preocupação benjaminiana com a questão do presente. O ensaio de 1935 que se ocupará amplamente de uma forma de arte pós-revolução industrial como o cinema, tratará de fazer uma crítica imanente ao conceito de arte que o século XIX nos legou.⁶¹

No que concernem as quatro variantes do ensaio, cabe nos perguntar: qual delas foi considerada a mais completa ou bem elaborada pelo próprio autor a ponto de ser por ele considerada como pronta para publicação? Partindo da análise de alguns excertos de cartas, constata-se que o ensaísta berlinense sempre preferiu os textos escritos em alemão ao texto em francês (conhecida como versão francesa, a única que o autor viu publicada). Assim, em carta de 27 de fevereiro de 1936 a Max Horkheimer (1895-1973), logo após elogiar a tradução do alemão para a língua francesa realizada por Pierre Klossowski (1905-2001), Benjamin

de maio de 1935 a seu amigo Scholem, Benjamin diz que substituiu o título do antigo esboço “Passagens Parisienses” por um novo, “Paris, a Capital do século XIX”; e, em analogia com o seu estudo sobre o drama trágico alemão no qual tratara do conceito de tragédia, anuncia que o conceito marxista de fetiche da mercadoria desempenhará um papel fundamental nesta segunda etapa do projeto: “Às vezes cedo à tentação de estabelecer certas analogias ao livro sobre o barroco, no tocante à construção interna, mas que muito se afastariam dos aspectos externos. Adianto a você apenas que aqui o ponto central também será o desenvolvimento de um conceito clássico. Se no outro tratava-se do conceito de tragédia, aqui é o caráter de fetiche da mercadoria.” Ibidem, p. 218-219.

⁶⁰ Ibidem, p. 240.

⁶¹ Tanto é assim que nas suas anotações e paralisômenos a sua terceira versão do ensaio Walter Benjamin nos fornece esta elucidação: “O trabalho de modo nenhum tem a finalidade de fornecer prolegômenos à história da arte. Procura antes, e sobretudo, limpar o terreno da crítica do conceito de arte que nos veio do século XIX. Procura-se mostrar como esse conceito traz a marca da ideologia. O seu caráter ideológico pode ser visto na abstração por meio da qual define a arte em geral, e sem levar em conta a sua construção histórica, a partir de concepções mágicas.” Paralisômenos e varia para a terceira versão de “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: **Estética e sociologia da arte**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2017, p. 244-5.

acrescentou: “[...] o texto francês assume frequentemente uma postura doutrinária, que a meu ver aparece apenas raramente na versão alemã.”⁶²

Além das dificuldades de tradução e manutenção do espírito originário do texto, a tradução francesa foi alvo de não poucas supressões por parte do Instituto de Pesquisa Social. Em carta de 29 de fevereiro de 1936,⁶³ Benjamin relata a Horkheimer que havia feito algumas alterações recomendadas por este, mas protesta contra novos cortes feitos sem o seu consentimento por um dos editores do Instituto; mas, ao mesmo tempo, reconhece as condições limitantes a que tem que submeter o seu trabalho para a sua publicação pela revista do Instituto. Tais circunstâncias se deviam a situação vulnerável na qual o mesmo se encontrava, haja vista seu exílio para a cidade de Nova York. No exterior, o periódico *Zeitschrift für Sozialforschung (Revista de Pesquisa Social)*, agora associado à Universidade de Columbia, era conhecido como um órgão de divulgação científica, por isso, as frases mais politicamente agressivas ou impactantes poderiam ser consideradas como uma profissão de fé política, o que poderia acarretar o embargo de futuras publicações.⁶⁴

Em relação às versões alemãs do ensaio, se a primeira fora redigida entre os meses de outubro a dezembro de 1935 – como se deduz da carta de Benjamin a Scholem de 24 de Outubro, parcialmente transcrita aqui no início desta seção –, a segunda fora elaborada a partir deste próprio mês e ano até o mais tardar do início de fevereiro de 1936. Esta não se constituía em uma reformulação ou modificação significativa do corpo do texto, mas da inclusão de várias notas que esclareciam pontos cruciais do mesmo e que surgira das conversas pessoais que o seu autor tivera com seus amigos Max Horkheimer e Theodor Adorno (1903-1969).⁶⁵ Na mesma carta em que vinculava o novo trabalho ao projeto do livro *Passagens*, ou seja, a de 29 de março de 1936, Benjamin externa a Scholem a impossibilidade da publicação do ensaio em língua alemã: “Este trabalho aparecerá primeiro em francês [...]; a

⁶² Cartas. In: **Benjamin e obra de arte: técnica, imagem e percepção**. Tradução de Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 123-4.

⁶³ Ibidem, p. 125-7.

⁶⁴ Em carta de 18 de março de 1936, Horkheimer dizia a Benjamin: “[...] o senhor conhece nossa situação, como menciona na carta. Devemos fazer tudo o que estiver ao nosso alcance para evitar que a revista, como órgão científico, se veja envolvida em debates políticos na imprensa. Isso constituiria uma séria ameaça para o nosso trabalho nesse sentido, e talvez ainda em vários outros sentidos.” Em anexo a mesma seguia uma lista de alterações sugeridas pelo Instituto para tornar, por assim dizer, “mais leve” o texto do ponto de vista político, visando sua publicação; assim, a título de exemplos, ao invés do uso de termos como “fascismo”, “reacionários”, “a guerra imperialista”, “comunismo” recomendava-se o uso de expressões como “estado totalitário”, “conservadores”, “essa guerra” e “as forças construtivas da humanidade”, respectivamente. Ibidem, p. 131.

⁶⁵ Em carta de 7 de fevereiro de 1936 a Adorno, Benjamin comunica o acréscimo das notas que integram a segunda versão: “Os resultados de nossas conversas, nas quais, creio, você irá reconhecer aqui e ali um dedo seu, encontraram expressão – se bem que não hajam conduzido a reformulações no texto (salvo poucas exceções) – numa série de notas que por assim dizer representam a intersecção com a base político-filosófica das ideias construídas no texto.” ADORNO, Theodor; BENJAMIN, Walter. **Correspondência, 1928-1940**. Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora Unesp, 2012, p. 202.

Zeitschrift für Sozialforschung, que o publicará, prefere a tradução ao original. [...]. No momento não vejo possibilidade de publicação para o texto original.”⁶⁶ Com efeito, o ensaio em francês veio a ser publicado em maio do referido ano pela *Revista de Pesquisa Social* tendo por base “o texto original”, isto é, a segunda versão, a que Benjamin considerava como o escrito arrematado para publicação.⁶⁷

Na verdade, antes mesmo da publicação do texto em francês, Walter Benjamin buscou persistentemente divulgar o seu trabalho, inclusive sem os cortes anteriormente recomendados pelo Instituto.⁶⁸ Em carta a seu amigo de infância Alfred Cohn (1892-1954) de 4 de Julho de 1936, ele nos diz que tentaria, através de Brecht, a publicação do ensaio em alemão; aqui, o ensaísta berlinense mostra claramente que prefere que Cohn leia a versão alemã e revela que o texto ainda está em processo de construção. Pela data da correspondência e a menção de novas alterações ao texto, que seriam na verdade algumas novas notas, conclui-se que se tratava da elaboração da terceira versão alemã com vistas, pelo que tudo indica, a sua publicação na Rússia.⁶⁹

Enfim, existem ainda outros excertos de cartas em que Walter Benjamin externa francamente que a versão francesa não era considerada por ele como sendo, por assim dizer, “o seu texto”. Com efeito, ela é bem mais um resultado da intervenção do Instituto do que propriamente de um planejamento prévio de seu autor. Este, por outro lado, não mediu esforços para a publicação das outras versões alemãs (a segunda e a terceira). Em nossa investigação conferimos destaque a estas duas últimas e, especialmente, a segunda que, tida

⁶⁶ SCHOLEM, Gershom. *Correspondência 1933-1940*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993, p. 240.

⁶⁷ Que se tratava da segunda versão e não da primeira é algo constatável na carta de 27 de fevereiro de 1936 de Benjamin a Max Horkheimer na qual a inviabilidade de tradução e publicação de todas as notas da segunda versão para o francês é manifestada em tom de descontentamento: “Uma vez familiarizado com as extraordinárias dificuldades da tradução, Klossowski trabalhou com afinco [...]. Embora tenha se esforçado, ele não conseguiu dar conta de algumas notas. Brill acredita que é possível introduzir duas ou três delas durante as provas de revisão; espero que esteja certo. Será lamentável se isso não for possível.” Cartas. In: **Benjamin e obra de arte: técnica, imagem e percepção**. Tradução de Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 124.

⁶⁸ Em missiva a uma colaboradora de Bertolt Brecht (1898-1956), Margarete Steffin, de 4 de março de 1936, fala-se da possibilidade da tradução do ensaio para o inglês e de sua divulgação na Rússia nas Revistas *Das Wort* (A palavra) e *Internationale Literatur* (Literatura Internacional), ambas órgãos da intelectualidade alemã emigrante naquele país: “A versão francesa do original alemão, que se encontra com Reich, está atualmente no prelo e vai aparecer na *Zeitschrift für Sozialforschung*. Neste momento, Stuart Gilbert, que traduziu Joyce, está buscando em Londres um tradutor para o inglês. Naturalmente, eu gostaria muito que meu trabalho fosse publicado na Rússia. [...] Não considero desprezível o fato de que a problemática de que trato deveria despertar grande interesse na Rússia. [...] Em relação ao texto em alemão, teria muito interesse em que ele fosse publicado na *Internationale Literatur*.” Ibidem, p. 128-129.

⁶⁹ Na carta a Alfred Cohn, ele diz: “Vou me esforçar para descobrir, por meio de Brecht, se há possibilidade de publicar meu texto alemão. Preferiria que você lesse o texto alemão, não o francês (por mais excepcional que seja a exatidão deste último). Além disso, há o fato de que, em comparação com o texto francês, o texto alemão vem recebendo acréscimos ao longo do tempo. Seu tamanho é 1/3 maior que o francês.” Ibidem, p. 146. A tentativa de publicação do ensaio em alemão (segunda ou terceira versão) mediante Brecht ou seus colaboradores não foi bem sucedida.

como extraviada, foi encontrada nos espólios pessoais de Max Horkheimer em Frankfurt na década de 1980 e apenas publicada pela primeira vez já tardiamente, em 1989. Esta segunda versão contém aspectos que não podem ser omitidos caso se pretenda realizar uma articulação satisfatória entre os elementos estéticos e políticos subjacentes ao texto. No caso do direcionamento do nosso estudo, trata-se da relevância do conceito de mimese para uma compreensão da mudança do caráter da arte na era da reprodutibilidade mecânica. Ademais, a consideração crítica que Adorno faz ao texto, em uma carta a Benjamin de 18 de março de 1936, somente pode ser reconhecida e compreendida a partir das especificidades da referida versão.

Por fim, a terceira versão – apresentada como “o texto” pela recepção internacional do ensaio a partir da década de 1960 – foi aqui considerada como relevante para uma interpretação satisfatória do suprarreferido ensaio. Entendemos que esta última variante, principalmente pela inserção de algumas novas notas, apresenta uma contribuição valiosa na hermenêutica de alguns importantes tópicos benjaminianos, como o da autenticidade e o de valor de culto da obra de arte.

3.2 Reprodutibilidade técnica e declínio da aura: fotografia e cinema

Elaborado quatro anos depois do texto sobre a fotografia pelo filósofo alemão Walter Benjamin, o ensaio *A obra de Arte na era de sua reprodutibilidade técnica* deve ser compreendido como uma continuação daquele.⁷⁰ De fato, existem vários pontos de contato entre os dois escritos: a questão da reprodução mecânica de obras de arte e sua repercussão no âmbito histórico-social, a relação dos novos inventos técnicos (fotografia, cinema) com as massas, uma teoria estética enquanto percepção, a noção de inconsciente óptico, crítica a uma ideia de arte apartada da técnica, sem falarmos no próprio conceito de aura (e seu exemplo), quase invariavelmente transcritos para o ensaio de 1935.

Não obstante, constatam-se diferenças entre os dois textos e especialmente no que diz respeito ao tema da aura e seu declínio. Este é significativamente ampliado, ou seja, não

⁷⁰ Na já citada carta a seu amigo Alfred Cohn de 4 de Julho de 1936, Benjamin deixa bem claro a conexão do novo trabalho com outros elaborados em anos passados: “Entre tudo o que você escreveu sobre o meu trabalho, gostei especialmente de que você tenha reconhecido uma continuidade com meus antigos ensaios, apesar de sua nova tendência, conhecida mas surpreendente; continuidade cujo fundamento tem sido, durante todos esses anos, a busca de uma concepção mais precisa e rigorosa do que é uma obra de arte.” Cartas. In: **Benjamin e obra de arte: técnica, imagem e percepção**. Tradução: Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 145.

mais se restringe ao âmbito da técnica fotográfica primeva e seu ulterior desdobramento ao longo da segunda metade do século XIX, mas diz respeito igualmente à história da arte e seus fundamentos. Este alargamento teórico do fenômeno do decaimento aurático é acompanhado da formulação de novas noções que tanto esclarecem – em alguns aspectos – o texto de 1931 como aprofundam pressupostos antes apenas vislumbrados por ele como, por exemplo, a demanda pela politização da arte.

Outra diferença fundamental entre o trabalho da fotografia e o sobre a obra de arte é que este não mantém a contraposição entre retrato (*Porträt*) e imagem (*Bild*) postulada naquele. Isto não deve ser entendido como uma incoerência filológica na qual teria incorrido o autor berlinense, pois a não rigidez terminológica é uma das marcas características do ensaio filosófico, o que o coloca em oposição à ideia de sistema. No mais, os ensaios benjaminianos a despeito de suas especificidades e caráter não petrificado, reclamam uma compreensão a partir da ideia de constelação em que uns estão mais próximos de alguns que outros. Desta forma, o trabalho de 1931 e o de 1935 podem ser mais bem compreendidos em menor ou maior grau em consonância com outros textos do final da década de 1920 e da década de 1930 como “Sobre a situação da arte cinematográfica russa”, “Réplica a Oscar A. H. Schmitz”, “Carta de Paris (2)”, “O autor como produtor”, “Eduard Fuchs, colecionador e historiador”, “Teatro e Rádio”, entre outros.⁷¹

Como já tivemos a oportunidade de constatar, em *Pequena história da fotografia* o fenômeno aurático atinente às primeiras fotografias se relaciona não apenas a uma qualidade física da imagem, mas, além disso, a uma trama de fatores de ordem histórico-social, que se evidencia no relacionamento entre fotógrafo e modelo, passa pelo modo de recepção das antigas fotos, inclusive pelos condicionamentos materiais e técnicos destas, a certa relação harmoniosa entre ser humano e aparato mecânico que pode ser sintetizada na frase benjaminiana: “O que torna as primeiras fotografias tão incomparáveis talvez seja isto: elas representam a primeira imagem do encontro entre a máquina e o homem.”⁷² Em *A obra de arte*, por sua vez, a aura e seu declínio se referem não apenas a história da fotografia, mas a própria arte em geral em seu percurso histórico e está em estreita relação com o

⁷¹ Em carta de 4 de Junho de 1936 a Adorno, Benjamin relata que, apesar das diferenças de amplitude histórica, existiriam pontos de aproximação entre os ensaios *O narrador* e *A obra de Arte*, como nos casos do declínio da aura e do ocaso da capacidade de comunicar narrativas: “Escrevi recentemente um trabalho sobre Nikolái Leskov que, sem pretender o mais remoto alcance dos meus trabalhos sobre a teoria da arte, revela alguns paralelos com a tese do ‘declínio da aura’, na medida em que a arte do narrar chega a seu termo.” ADORNO, Theodor; BENJAMIN, Walter. **Correspondência, 1928-1940**. Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora Unesp, 2012, p. 223.

⁷² **Passagens**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2009, 720.

desenvolvimento das técnicas reprodutíveis, desde sua prática mais remota até a modernidade capitalista.

A reprodução ou imitação (*nachahmung*) de obras de arte sempre foi uma constante ao longo das épocas e inicialmente serviu a basicamente a três propósitos: como resultado de exercícios de aprimoramento das capacidades artísticas de aprendizes, como um meio para maior difusão das obras dos mestres e ainda sua elaboração para fins mercadológicos. Por outro lado, e diferenciando-se da mera reprodução rudimentar de obras de artes, sem maiores repercussões sociais, a reprodução técnica de obra de arte – a intervalos mais ou menos constantes – vem se desenvolvendo na história. É assim que é traçado no ensaio uma pequena linha evolutiva histórica-universal das técnicas de reprodução: primeiramente, o surgimento da xilogravura na Idade Média, arte gráfica reprodutível, criada antes mesmo do advento da reprodução técnica da escrita, com Johannes Gutenberg (1397-1468) por volta de 1440 (como é notoriamente reconhecido, a invenção da imprensa gráfica por meio dos tipos móveis ocasionou enormes mudanças no âmbito da literatura). Nesta mesma direção merecem menção mais dois antigos inventos que possibilitam a reprodução de imagens de forma relativamente simples e regular, a estampa em cobre e a água-forte (placas de metal cobertas por cera). Mais próximo do nosso tempo, surge a litografia, inventada no limiar do século XVIII para o XIX por Alois Senefelder (1771-1834).

Benjamin destaca a importância do surgimento desta última no campo do desenvolvimento das artes gráficas (reprodutibilidade técnica) por dois motivos: primeiro, a litografia é uma técnica mais exata de reprodução de imagens; segundo, ela passou a ter uma relação mais incisiva que as outras técnicas anteriores com o mercado, tanto que ela foi usada regularmente pelos jornais e imprensa como forma de ilustrar o cotidiano. Toda a *démarche* benjaminiana neste primeiro momento tem o intuito de chegar as técnicas de reprodução mais modernas. Neste sentido, a invenção da fotografia não tardará muito a suplantará a litografia, primeiramente de um ponto de vista técnico e só depois de um ponto de vista da produção quantitativa de imagens:

Com a fotografia, a mão foi desencarregada, no processo de reprodução de imagens, pela primeira vez, das mais importantes incumbências artísticas, que a partir de então cabiam unicamente ao olho. Como o olho apreende mais rápido do que a mão desenha, o processo de reprodução de imagem foi acelerado tão gigantescamente que pôde manter o passo com a fala. Se na litografia estava virtualmente oculto o jornal ilustrado, na fotografia estava o filme sonoro.⁷³

⁷³ BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Apresentação, tradução e notas: Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2012, p. 15.

Com a fotografia, o olho passa a desempenhar uma função muito mais determinante que a mão, fazendo em pouco tempo com que a reprodutibilidade técnica seja elevada a um novo patamar (no processo de produção de imagens, haverá com ela uma preponderância do visual sobre o manual); esta atenderá melhor que a litografia, gradativamente, aos interesses de uma sociedade industrial. Entretanto, “o processo de reprodução de imagem foi acelerado” a tal ponto por outras invenções técnicas – reprodução técnica do som em fins do século XIX e o cinema sonoro na década de 1920 – “que pode manter o passo com a fala.” Neste horizonte modernista do desenvolvimento das técnicas de reprodução há uma correlação entre o advento da litografia e da imprensa ilustrada, assim como entre a chegada da fotografia e do cinema falado ou sonoro.

A reprodutibilidade técnica, sobretudo de imagens, alcançou uma posição decisiva no início do século XX: a princípio por alterar de forma bastante significativa a nossa relação perceptiva com as obras de arte tradicionais (como pintura, escultura e arquitetura, entre outras) quando, por exemplo, estas passaram a ser fotografadas e veiculadas livremente; posteriormente por que a reprodutibilidade técnica enquanto tal – primeiramente a fotografia, depois o cinema – alcançou seu próprio status de arte. Trata-se, porém, não apenas de situar o lugar dessas novas artes em relação as demais, mas, indo além, é preciso sublinhar as alterações ocasionadas pela técnica fotográfica e cinematográfica no âmbito tradicional da arte.

A obra de arte tradicional se apresenta como tendo uma “existência única” (o seu “aqui e agora” ou sua dimensão espaço-temporal) que é a base a partir da qual podemos falar de sua história. Esta engloba dois aspectos indissociáveis daquilo que chamamos ou consideramos como sendo uma obra de arte: 1) as mudanças materiais em sua estrutura e 2) as relações de propriedade (estas compõem uma tradição na qual a obra se insere desde o seu surgimento até o seu presente). Para facilitar a compreensão desses pressupostos podemos lançar mão das seguintes situações: quanto ao primeiro aspecto, suponhamos que o célebre quadro da *Monalisa* de Leonardo da Vinci (1452-1519) sofra o revés das chamas de um incêndio tornando-se uma pintura de tonalidade mais escura; a alteração física na obra ocasionada por este evento passa a integrar a sua história; o segundo aspecto pode ser ilustrado pelo fato desta mesma obra, digamos, ter pertencido a um particular no passado (como o próprio autor da obra) e hodiernamente pertencer ao acervo de um museu de arte, ou seja, estas duas relações de posse na qual a obra se encontrou enredada formam ao longo do tempo a sua tradição.

O “aqui e agora” da obra de arte ou sua dimensão histórica é, em outras palavras, o fundamento de seu conceito de autenticidade (*Echtheit*). Este é o ponto máximo de representação de uma tradição que assegura aquela o seu lugar como objeto artístico singular, idêntico e reconhecível como tal através das épocas. Por definição, como nos diz Benjamin, a autenticidade é aquilo que escapa a qualquer tipo de reprodução, quer seja a técnica ou a manual. Entretanto, se ela é diminutamente afetada por esta última – geralmente qualificada sem muita demora como falsificação – o mesmo não sucede com as técnicas de reprodução modernas, pois essas abalam a autoridade da obra de arte autêntica e isto segundo Benjamin por dois determinantes: 1) por que em relação ao original a reprodutibilidade técnica possui uma autonomia muito maior que a reprodução manual. Neste sentido, a fotografia e seus recursos técnicos, como o da ampliação e da câmera lenta – acentuando ou fixando aspectos imagéticos inacessíveis – “emancipam” a obra de sua percepção habitual; 2) a reprodução técnica propicia uma mobilidade do original muito ampla, encurtando drasticamente a distância entre as obras de arte (seja por imagem ou som, no caso da música) e seu público, ocasionando uma profunda ampliação e alteração no modo de recepção deste.

Embora a reprodutibilidade técnica seja um fenômeno bastante amplo cujo campo de incidência extrapola o domínio da arte (como no caso de uma paisagem capturada e exposta pela câmera para pessoas que se encontram a milhas de distância dela), ela afeta sobremaneira a autenticidade ou “o núcleo mais sensível” da obra de arte, dito de outro modo, “tudo aquilo que nela é transmissível desde a origem, de sua duração material até seu testemunho histórico.”⁷⁴ Mediante a constante reprodução do objeto artístico, a transmissão e o testemunho histórico tradicional relativo a ele, ambos alicerçados na existência temporal do mesmo, sofrem um abalo, o que faz com que a autoridade da coisa ou seu peso tradicional, enquanto obra única, seja minorado (e isto apesar de fisicamente ela não sofrer nenhuma alteração ao ser reproduzida).

Esses elementos tradicionais acima relativos a obra de arte como autoridade, peso tradicional, testemunho histórico, autenticidade podem ser compreendidos a partir de uma síntese, e aqui nos deparamos novamente com a aura. Esta, na época das técnicas de reprodução modernas, encontra-se em franco declínio. E se a reprodutibilidade técnica excede o campo artístico, não é muito diferente no que toca ao alcance do processo de desaturização, ao julgarmos por esta passagem: “Esse processo é sintomático; seu significado vai muito além

⁷⁴ BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Apresentação, tradução e notas: Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2012, p. 21.

da esfera da arte.”⁷⁵ O que seria essa significação para além do horizonte da arte, o ensaísta alemão não é claro neste contexto,⁷⁶ mas retomando ao âmbito artístico, trata-se da constatação de que a reprodutibilidade técnica separa o que é reproduzido do domínio exclusivo dos mecanismos tradicionais de sua transmissão e, ao realizar isso de forma profusa, destrói o caráter antes exclusivista da obra ao colocá-la em contato com as massas. A significativa multiplicação e recepção coletiva das cópias das obras bem como a produção cinematográfica, ocasionam uma espécie de reavivamento ou atualização do legado cultural humano, porém inversamente provocam um abalo ou crise na tradição e nos seus expedientes convencionais de transmissão. Esta crise da arte em seu modo de ser tradicional entendida por Benjamin como declínio da aura se relaciona, então, não apenas ao surgimento *per se* das modernas técnicas de reprodução, mas também aos fenômenos de massificação em seu entorno (é sempre bom lembrar que nem a fotografia nem o cinema, em seus primórdios, tiveram um alcance significativo de público).

Nesta conjuntura o cinema é paradigmático e possui, para usarmos uma expressão de Benjamin, um “caráter destrutivo” ao cumprir um papel de mão dupla e altamente positivo, ou seja, tanto de dissolução da tradição como de renovação da arte. Ele ocasiona uma destruição purificadora ou catártica, “a liquidação (*Liquidierung*) do valor de tradição na herança cultural (*Kulturerbe*).”⁷⁷ Este efeito, torna-se mais visível principalmente nos filmes históricos que representam para as massas as grandes personalidades e acontecimentos da história universal (inclusive das épocas mais remotas), assim como proclamado entusiasticamente em 1927 pelo diretor de cinema francês Abel Gance (1889-1981).

⁷⁵ *Ibidem*, p. 23.

⁷⁶ Como já denotado no capítulo anterior, o fenômeno da desauratização da arte se insere em um contexto histórico-social mais amplo, a saber, o da sociedade moderna produtora de mercadorias. Karl Marx (1818-1883) no prefácio da primeira edição de sua maior obra escrevia: “Para a sociedade burguesa, porém, a forma-mercadoria do produto do trabalho, ou a forma valor de mercadoria, constitui a forma econômica celular.” MARX, Karl. **O capital: crítica da economia política**. Livro I. Tradução Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo: 2017, p. 78. Em suas anotações a primeira versão de *A obra de Arte*, Benjamin tanto relaciona o fenômeno a produção de mercadorias como a reprodução de comportamentos morais padronizadas nas massas: “O aparecimento em massa de bens cujo valor se devia antes ao fato de serem únicos não se limita à arte. É quase desnecessário apontar a produção de mercadorias, campo no qual este fenômeno, naturalmente, primeiramente se fez notar. Mais importante é acentuar que ele não se limita ao âmbito dos bens naturais ou estéticos, mas se afirma igualmente no âmbito moral. [...] A reprodução em massa das obras de arte não está, assim, apenas ligada à produção em massa de produtos industriais, mas também à reprodução em massa de atitudes e funções humanas. Ignorar essas ligações significa privar-se de todos os meios que permitem determinar a função atual da arte.” Paralelamente e varia para a terceira versão de “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: **Estética e sociologia da arte**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2017, p. 239-240.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 23. A expressão “herança cultural” (*Kulturerbe*), assim como o termo *kultur* (cultura), parece possuir alguma relação semântica, dado a igualdade de radical no alemão, com a palavra *kult* (Culto) e *Kultisch* (Cultural). Neste sentido, o patrimônio cultural da humanidade tem uma relação com aquilo que Benjamin, como veremos mais a frente, chama de valor de culto (*kultwert*).

A modernidade capitalista deu ensejo a profundas alterações histórico-sociais e de forma simultânea na própria experiência perceptiva coletiva. Para a construção de tal perspectiva, Walter Benjamin considera importante o trabalho realizado pela Escola de História de arte de Viena desenvolvido por autores como Franz Wickhoff (1853-1909) e Alois Riegl (1858-1905). Este último, em *A indústria tardeo-romana a partir das descobertas na Áustria-Hungria*, demonstrou que a arte deste período – soterrada por tendências classicistas dominantes na História da Arte – não era menor ou mesmo decadente, uma vez que se orientava por uma “vontade artística” (*kunstwollen*) própria e específica a sua época, na qual expressava valores de uma concepção de mundo em um horizonte comum.⁷⁸ Neste sentido, Benjamin compactua com alguns pressupostos metodológicos desta escola, como a ideia de que não existiria períodos de decadência na arte,⁷⁹ pois esta deveria ser melhor compreendida a partir do caráter histórico de sua produção, percepção e recepção. No entanto, segundo a apropriação crítica realizada pelo filósofo alemão da referida teoria de arte, os estudos desses historiadores esbarraram nos limites de uma abordagem ainda bastante formal das mudanças de percepção no período tardio da antiguidade. Faltaram a eles justamente – talvez mesmo nem pudessem conseguir, como ressalta Benjamin – “mostrar os revolvimentos sociais que encontraram sua expressão nestas mudanças da percepção.”⁸⁰

No caso de Benjamin, os pressupostos da organização da percepção do nosso tempo encontram sua expressão nos revolvimentos sociais no âmago do capitalismo avançado, em suas transformações históricas e inovações técnicas, que se fazem sentir de uma forma mais desconcertante na constituição das grandes cidades modernas como Berlim ou Paris. Estabelecida brevemente esta conjuntura, entende-se que o declínio da aura, moldado pelas “mudanças no *medium* da percepção”, dispõe mais precisamente de dois fatores

⁷⁸ A relevância e repercussão da Escola de Viena e em especial de Alois Riegl e seu livro sobre a arte tardia romana no pensamento de Benjamin não deve ser subestimada; como bem mostra uma resenha sua intitulada *Livros que permaneceram vivos*, publicada em maio de 1929 no semanário *Die literarische Welt*, o ensaísta alemão considerava o livro de Riegl, do ponto de vista metodológico, como revolucionário: “Essa obra [...] rompeu com a teoria dos ‘períodos de decadência’ e identificou aquilo que até ali fora chamado de ‘recaída na barbárie’ como um novo senso espacial, uma nova vontade artística. Ao mesmo tempo, esse livro é a prova mais cabal de que toda descoberta científica implica por si só, mesmo sem pretendê-lo, uma revolução procedimental. De fato, nas últimas décadas, nenhum livro na área da história da arte exerceu uma influência temática e metodológica tão fecunda quanto este.” *Livros que permaneceram vivos*. In: BENJAMIN, Walter. **O capitalismo como religião**. Tradução Nélcio Schneider, São Paulo: Boitempo, 2013, p. 125.

⁷⁹ Esse resgate valorativo de períodos da história da arte geralmente negligenciados pela pesquisa oficial ou considerados como menores devido a padrões estéticos predominantes – como os do classicismo –, encontrou sua expressão em Benjamin já na década de 1920 com seu estudo sobre o drama barroco alemão. Este tipo de teatro foi, por muito tempo, considerado um arremedo da tragédia grega; em *Origem do drama barroco alemão*, Benjamin se coloca contra esta concepção ao mostrar que tais peças eram, devido a características singulares, qualitativamente diferentes daquelas.

⁸⁰ BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Apresentação, tradução e notas: Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2012, p. 27.

histórico-sociais, ambos em estreita relação com o fenômeno moderno da massificação: 1) o desejo das massas de trazerem para perto de si o que naturalmente se encontra distante e 2) a tendência das mesmas “*de suplantare o caráter único de cada fato por meio da recepção de sua reprodução.*”⁸¹ A realização tanto deste desejo como desta inclinação das massas de “possuir o objeto” via sua multiplicação encontram sua exequibilidade na reprodutibilidade técnica amplamente usada pelos jornais ilustrados (que vão paulatinamente substituindo o uso de litografias e ilustrações por fotografias, sobretudo ao longo das primeiras décadas do século XX) e, no caso do cinema, pelos noticiários semanais especializados que lhe dedica cada vez mais tempo e atenção. Torna-se interessante divisar que, neste passo de sua exposição, Benjamin destaca a contraposição operada pelos veículos de imprensa entre as ideias de reprodução/cópia, que estariam vinculadas as noções de fugacidade e repetibilidade, e a de imagem (*bild*), que estaria por sua vez atrelada as de unicidade e duração.

O marco que distingue a nossa percepção coletiva moderna de outros períodos históricos é aquele em que a proximidade, a multiplicidade e a repetibilidade triunfam sobre o distante, o único e o irrepitível. Esta é uma predisposição tal intensa e corrosiva na cultura moderna que podemos falar, com força de expressão, em destruição da aura: “O despojamento do objeto de seu invólucro, a destruição da aura (*Zertrümmerung der Aura*), é a característica de uma percepção, cujo ‘sentido para o igual no mundo’ cresceu tanto que por meio da reprodução também o capta no que é único.”⁸² A citação da frase “sentido para o igual no mundo” do escritor dinamarquês Johannes Jensen (1873-1950) já tinha sido antes empregada por Benjamin em um dos seus protocolos sobre drogas e naquele contexto, de uma experiência perceptiva acerca do efeito do Haxixe, fora interpretada como possuindo uma relação com a crescente racionalidade tecnocrata que caracteriza nossa civilização.⁸³ Enfim, o declínio da aura da obra de arte tradicional se subsumi nesse processo a um só tempo de mecanização, massificação e intensificação da percepção humana coletiva “para o igual no mundo”, daí Benjamin nos dizer que ele possui um “alcance ilimitado tanto para o pensamento como para a intuição.”⁸⁴

⁸¹ Ibidem, p. 29.

⁸² Ibidem, p. 31.

⁸³ *Haxixe em Marselha*, publicado na *Frankfurter Zeitung* em 4 de dezembro de 1932. A passagem é a seguinte: “Felizmente descobro, no jornal que tinha comigo, a frase: ‘É preciso tirar com uma colher o que é idêntico na realidade’. Algumas semanas antes tinha anotado uma outra, de Johannes V. Jensen, que parecia querer dizer o mesmo: ‘Richard era um homem novo, sensível a tudo o que havia de idêntico no mundo’. Essa frase tinha-me agradado muito. [...] Enquanto a frase de Jansen para mim queria dizer que as coisas estão como sabemos, completamente tecnicizadas, racionalizadas, e que o especial se encontra hoje apenas em pequenos matizes, a segunda perspectiva foi totalmente diferente. De fato, eu só via matizes: mas estes eram idênticos.” **Imagens de pensamento sobre o haxixe e outras drogas**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013, p. 140.

⁸⁴ Op. cit., p. 31.

3.3 A obra de arte entre o culto e a exposição

Como já discorrido em alguns parágrafos da seção anterior, falar de obra de arte autêntica somente é possível a partir dos meandros temporais em que ela foi enquadrada (tal como costuma fazer a história da arte) e isso inevitavelmente nos leva, muitas vezes, para diferentes conjunturas histórica-sociais na qual ela tomou parte ao longo de toda sua existência. Desse modo, uma mesma obra artística como uma estátua da deusa Vênus – como no exemplo dado pelo próprio Benjamin – que era cultuada pelos gregos, recebia tratamento totalmente diverso na sociedade medieval por clérigos católicos, que a consideravam, do ponto de vista de sua religiosidade, como um objeto profano. Embora a referida escultura grega se encontre em outro contexto e não mais seja objeto de devoção, o que faz dela ainda uma obra de arte perante essa outra tradição é a sua ideia de unicidade (*Einzigkeit*), em outras palavras, sua aura.

Apesar de poder pertencer a âmbitos históricos díspares e deixar de ser cultuada por certa tradição, a obra de arte tradicional, originariamente, entretanto, insere-se em um domínio predominantemente mágico ou religioso. Como sabemos, o patrimônio cultural que a antiguidade e o medievo nos legou e que hodiernamente consideramos como obra de arte, encontrava-se imerso primeiramente em rituais de magia (constatável, mais remotamente, nas pinturas rupestres) e depois em ritos religiosos, como no caso do mundo grego, em que as esculturas de deuses e heróis eram objeto de celebração religiosa (vale lembrar que até mesmo a tragédia era parte de um acontecimento sagrado mais amplo, em que hinos e oferendas eram consagradas as divindades). Sob este prisma, Benjamin enfatiza a relação indissociável entre o elemento aurático da obra e seus aspectos funcionais do culto religioso: “É de importância decisiva que esse modo aurático de existência (*diese auratische Daseinsweise*) da obra de arte nunca se destaca completamente de sua função ritual.”⁸⁵

⁸⁵ BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Apresentação, tradução e notas: Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2012, p. 33.

Desta forma, embora a obra de arte possa estar apartada do seu contexto ritual de origem, ela nunca se separa inteiramente deste no sentido de que a mesma sempre se remete ao passado da qual fazia parte. A afirmação de Benjamin se torna mais compreensível se a relacionarmos a sua definição do fenômeno aurático: este, conquanto se manifeste no presente, possui um elo com o longínquo, mais precisamente, com a imagem religiosa de culto.⁸⁶

Assim, com o processo histórico de secularização pela qual a obra de arte atravessou, destacando-se de seu contexto ritual imediato, a autenticidade da mesma, assentada no testemunho da tradição, seria ainda um resquício ou até um substituto de seu elemento religioso originário.⁸⁷ Mesmo no contexto secularizado da cultura do Renascimento em que a ideia de beleza se colocava como um verdadeiro cânone e cuja representação genuína todo artista enquanto tal deveria almejar, o fundamento ritual da obra de arte não desaparece, mas apenas é deslocado para “o culto profano da beleza.” Lebrun, interpretando Benjamin neste ponto, nos fala:

O que W. Benjamin acrescenta, e com profundidade, é o que o corte não é, porém, tão nítido. A aura que se concede (ou que se concedia) à obra bela é justamente o sinal de que esta obra, por laicizada que seja, nem por isso se vê dessacralizada. [...] Sem dúvida, seria possível escrever a história do Belo, no século XIX, como sendo um substituto do sentimento religioso: o estetismo, o culto da genialidade são formas de religiosidade...⁸⁸

Após o período renascentista, o culto secularizado da beleza perdurará ainda por muito tempo como uma das linhas mestras de várias orientações da arte moderna como o estetismo (que preconizava, entre outras coisas, a arte como um fim em si mesmo) e

⁸⁶ Em um nota acrescida à terceira versão do seu ensaio e bastante esclarecedora, o ensaísta berlinense estabelece uma relação muito íntima de sua definição de aura com a noção de valor de culto: “A definição de aura como ‘o aparecimento único de algo distante, por muito perto que esteja’ não é mais do que a formulação do valor de culto da obra de arte em categorias de percepção espaciais e temporais. [...] De fato, uma das características principais do culto é a impossibilidade de aproximação. Por natureza, ele não deixa de ser ‘distância, por mais perto que esteja’. A proximidade que é possível estabelecer com a sua matéria em nada prejudica a distância que conserva depois do seu aparecimento.” BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Estética e sociologia da arte**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2017, p. 18, (nota 11).

⁸⁷ Tal perspectiva se torna mais clara a partir de outra nota acrescida à terceira versão, onde se traça um paralelo entre a relação expectador/obra de arte com uma espécie de vínculo mágico do colecionador com um objeto de sua coleção: “À medida que o valor de um quadro se seculariza, torna-se cada vez mais indefinida a ideia do substrato da sua existência única. [...] É certo que acaba sempre por ficar um resíduo; o conceito de autenticidade nunca cessa de tender para além da autoria autêntica (isto é particularmente visível no colecionador que nunca consegue libertar-se totalmente da dominação do fetiche e, através da posse da obra de arte, participa da força desta como objeto de culto). Sem prejuízo disso, a função do conceito de autêntico em arte permanece inequívoca: com a secularização da arte a autenticidade substitui o valor de culto.” A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Estética e sociologia da arte**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2017, p. 18, (nota 12).

⁸⁸ LEBRUN, Gerard. A mutação da obra de arte. In: **Arte e filosofia**. Rio de Janeiro: Funarte / Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1983, p. 22.

especialmente na doutrina da *arte pela arte* (*l'art pour l'art*) desenvolvida na França oitocentista e ainda presente em vários movimentos artísticos no início do século XX, como o simbolismo e o parnasianismo na poesia. Considerando algumas características da *arte pela arte*, como a radical linha divisória entre a arte as outras esferas da vida e a beleza artística como a referência máxima a ser buscada por todo artista que queira ser denominado enquanto tal, Benjamin considera-a como uma religião ou teologia da arte (*theologie der kunst*).

É nesta perspectiva em que o avanço e a aceitação, ao longo do século XIX, da concepção da *l'art pour l'art* em certos círculos artísticos, pode ser considerado como uma reação conservadora ao advento “do primeiro meio de reprodução efetivamente revolucionário”, a fotografia. Esta, como já tivemos o ensejo de constatar, suscitou intensas discussões acerca do futuro das artes visuais – em especial os fundamentos da pintura – ao mesmo tempo em que colocou em evidência a inter-relação – até então muito pouco provável – entre arte e técnica. O novo invento desencadeara uma crise de percepção e recepção estética, sobretudo a partir do momento em que as obras de arte passaram a ser reproduzidas e difundidas de forma mais ampla no seio social. Portanto, a ideia de uma arte “pura”, destituída de toda determinação objetiva (seja do ponto de vista da técnica, seja de sua factível função social) seria um sintoma bastante expressivo destas mudanças históricas-sociais no âmbito da arte, oportunizadas a princípio pela fotografia e levadas adiante de forma mais decisiva pelo cinema nas primeiras décadas do século XX.

Toda essa contextualização histórica, na qual a teoria da arte se subsumi até o século XIX, torna-se de suma importância para se compreender uma das principais consequências a que Benjamin subtrai da nossa época: o desencerramento pleno na arte, pelas técnicas de reprodução modernas, de seus últimos resíduos culturais. Tal emancipação ocorre apenas na era em que o paradigma estético por excelência é a reprodutibilidade técnica, entenda-se, o tempo da fotografia com seus recursos enriquecedores da percepção humana e do cinema, sendo este último uma arte de massa como nenhuma outra, pois devido ao alto investimento em sua elaboração, precisa ser difundido para milhões de pessoas.

Nessa conjuntura o critério da autenticidade (*Echtheit*), um dos principais fundamentos da arte tradicional, não faz mais sentido de um ponto de vista mais extensivo. Fotografia e cinema possibilitam uma mudança radical na função social da arte: “No instante, porém, em que a medida da autenticidade não se aplica mais à produção artística, revolve-se toda a função social da arte. No lugar de se fundar no ritual, ela passa a se fundar em uma

outra práxis: na política.”⁸⁹ O caráter da arte doravante, para o bem ou para o mal – uma vez que milhares de pessoas passam a ter acesso a bens culturais antes restritos a poucos –, será irremediavelmente deslocado para o âmbito da política. É esse um dos momentos do texto que mais coincide com o perfil decididamente político do ensaio (especialmente sua primeira e última seções, bem como em algumas notas circunscritas apenas à segunda versão), em que Benjamin faz referências expressas ao fascismo e a sua apropriação reacionária dos novos meios técnicos de reprodução.

Essa mudança na função da arte que se instaura na nossa época pode ser compreendida a partir de uma polaridade intensiva: o valor de culto (*Kunstwerk*) e o valor de exposição (*Ausstellungswert*). Esse último seria uma predisposição imanente, em menor ou maior grau, até mesmo nas obras de arte tradicionais: um busto, por exemplo, possui um teor de exposição maior que uma estátua fixada no interior de um templo religioso (esta não pode ser demovida de seu lugar de origem); da mesma forma, um quadro de cavalete possui um potencial para ser exposto superior ao de um mosaico ou afresco, que não pode, em regra, ser deslocado do lugar em que está afixado. Além do mais, a preponderância de um valor sobre o outro seria mais perceptível em determinados períodos da história da arte.⁹⁰ Destarte, as figurações (*Gebilden*) elaboradas pelo homem paleolítico nas partes mais recônditas das cavernas – e que hoje consideramos como as mais antigas manifestações artísticas –, ainda que pudessem ser observadas por outros membros da tribo, não se prestavam a esse fim, pois eram nomeadamente um instrumento de magia disposto para “os olhos” de entidades espirituais que poderiam assegurar, através desta espécie de invocação mágica, o provimento de uma boa caça.

Mesmo na época da reprodutibilidade técnica, o valor de culto da obra de arte a penderia para seu velamento ou ocultamento; é o que acontece com várias delas quando interpostas em contextos religiosos como, a título de exemplo, em certas imagens de madonas que ficam encobertas em sua maior parte do tempo. No entanto, com o alargamento das técnicas modernas de reprodução, o outro polo da arte ganha cada vez mais espaço: “*Com a*

⁸⁹ BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Apresentação, tradução e notas: Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2012, p. 35.

⁹⁰ Esses valores atinentes a arte corresponderiam tanto a predisposições da mesma como a mudanças históricas no modo de sua recepção. Assim, em uma nota constante na terceira versão alemã, o ensaísta berlinense nos dar um exemplo de uma obra em que haveria uma oscilação entre a dimensão cultural e expositiva da arte. Trata-se do célebre quadro da *Madona Sístina*, feito pelo renascentista Rafael Sânzio (1483-1520); ele fora encomendado, segundo os estudos do erudito Hubert Grimme (1864-1942) citado por Benjamin, para ser exposto no sepultamento público do papa Sisto IV (1414-1484). Portanto, este quadro, ainda em que um contexto ritual, possuiria “um extraordinário valor de exposição”. Cf. **A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica**. In: **Benjamin e obra de arte: técnica, imagem e percepção**. Tradução de Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 36, (nota 11).

*emancipação das práticas artísticas individuais do seio do ritual, crescem as oportunidades de exposição de seu produto.*⁹¹ É inegável que a libertação da arte de seu âmbito ritual restritivo começa com a fotografia. Porém, na seção VII de *A obra de arte*, Benjamin nos recorda que esse acontecimento não ocorreu de forma imediata e sem resistência: de fato, as primeiras produções fotográficas, em que o retrato ocupava uma posição destacada, ainda possuíam uma aura, verificável, entre outros fatores, no “valor de culto da imagem” das pessoas amadas, distantes ou falecidas. É somente quando o rosto humano se retira completamente das fotos que o valor de culto delas retrocedem de forma plena. As fotografias do fotógrafo francês Atget constituem-se em um documento histórico desse deslocamento. A sua obra, onde o rosto humano não se encontra, coloca-se como a sobreposição do valor de exposição ao elemento cultural dos primeiros registros fotográficos, o que pode também ser constatado pelos diferentes modos de recepção proporcionados pelos primeiros fotógrafos e o seu insólito trabalho: “Essas fotos já exigem uma recepção em um sentido determinado. Não lhes é mais adequada uma contemplação livre (*freischwebende Kontemplation*). Inquietam o observador; ele sente que para chegar até elas precisa procurar um caminho determinado.”⁹²

Nota-se que o modo de apreciação contemplativo proporcionado pelas primeiras fotografias (assim como se daria normalmente com a observação de um quadro), possui estreita relação com o valor de culto da obra de arte. Por outro lado, nas imagens captadas por Atget o seu elemento expositivo é preponderante. Elas, ao invés de animar nos seus expectadores uma sensação de tranquilidade e nostalgia, despertam uma espécie de desconforto, inquietação. Benjamin não acidentalmente as considerou como precursoras das experimentações artísticas realizadas pelas vanguardas do início do século XX, como o surrealismo e o dadaísmo. Neste último, por exemplo, entrevemos um conjunto de práticas experimentais em consonância com o modo de vida mecanizado, agitado e impulsivo das grandes cidades; suas obras, de elevado valor de exposição (*Ausstellungswert*), jamais poderiam ser objeto de uma recepção serena ou impassível:

Os dadaístas deram muito menos importância à utilidade mercantil de suas obras de arte que à inutilidade mercantil como objeto de imersão contemplativa. Procuraram atingir essa inutilidade não menos por meio de uma desvalorização radical de seu material. [...] O que alcançaram com estes meios foi uma destruição inescrupulosa da aura de suas obras, nas quais imprimiram com os meios da produção os estigmas de uma reprodução. [...] De uma aparência sedutora aos olhos ou de uma convincente imagem sonora a obra de arte convertia-se, com os dadaístas, em um projétil. Atingia com violência o espectador.⁹³

⁹¹ Op. cit., p. 37.

⁹² Ibidem, p. 47.

⁹³ Ibidem, p. 105-107.

Em suas produções, os dadaístas não se deixaram guiar pelos valores de mercado, nem objetivaram a demanda por uma obra de arte harmônica e orgânica, por outras palavras, depositária da ideia de bela aparência. À sombra disto, tal movimento se colocou no mesmo itinerário, iniciado pela reprodução fotográfica em meados do século XIX, de questionamento e enfraquecimento da aura, compreendida aqui como o modo de ser único e autêntico do objeto artístico tradicional.⁹⁴ Da mesma forma, a “imersão contemplativa” (*kontemplativer Versenkung*), típica da experiência aurática na arte e instauradora de um postura de recolhimento (*sammlung*) no expectador, fora seriamente solapada por seus experimentos. A *kontemplativer Versenkung* caracterizaria um tipo de percepção sobretudo visual que Benjamin denomina de recepção óptica (*optische rezeption*), reconhecível no comportamento concentrado e meditativo de uma pessoa que se põe ante a tela de um quadro. Este tipo de experiência teria relação com o valor de culto da arte (seja no contexto sacro ou mesmo secularizado da pintura), algo explicitado pelo filósofo alemão em uma nota da terceira versão do seu ensaio quando nos diz: “O arquétipo teológico desse recolhimento é a consciência de estar a sós com Deus.”⁹⁵

A este tipo de receptibilidade da obra de arte contrapõe-se uma outra que, em nossa época, desponta como cada vez mais preponderante, a qual Benjamin chama de recepção tátil (*taktische rezeption*). Esta fora antecipada em alguns aspectos pelos conteúdos excêntricos das produções dadaístas que, embora partissem de formas artísticas a muito consagradas, como a literatura e a pintura, alcançaram uma qualidade tátil (*taktische Qualität*) ao promoverem uma espécie de choque moral no público. Entretanto, é apenas mais tarde, com outros parâmetros técnicos facilitados por uma nova forma de arte, o cinema, cujo elemento tátil da distração (*ablenkung*) fundamenta-se nas mudanças contínuas de imagens (processo que se assemelha a golpes que atingem o expectador), que tal modo de recepção artística pôde ser efetivamente viabilizada de uma maneira mais natural e ao mesmo tempo atendendo a uma demanda social muito mais ampla.

⁹⁴ O Dadaísmo surgiu por volta de 1916 na cidade Suíça de Zurique em um contexto, portanto, em que a Europa conhecia os efeitos catastróficos da Primeira Guerra Mundial. Em outro ensaio elaborado mais ou menos na mesma época, na década de 1930, Benjamin escrevia que este movimento (ou antimovimento) contestava a noção de autenticidade da obra em suas experiências: “A força revolucionária do Dadaísmo estava em sua capacidade de submeter a arte à prova da autenticidade. Os autores compunham naturezas-mortas com bilhetes, carretéis, pontas de cigarro, aos quais associavam elementos da pintura. O conjunto era posto em uma moldura. E com isso mostrava-se ao público: vejam, a moldura faz explodir o tempo; o mínimo fragmento autêntico da vida diária diz mais do que a pintura’.” O autor como produtor. In: **Magia e técnica, arte e política**. 8ª. ed., Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012b, p. 138.

⁹⁵ A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: **Benjamin e obra de arte: técnica, imagem e percepção**. Tradução de Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 39, (nota 27).

A interrupção no cinema de uma cena por outra de maneira constante impossibilitaria uma associação livre de ideias tal como é viável a partir da postura contemplativa ou de recolhimento em que se observa uma tela fixa como a de uma pintura. Ao invés disso, no espectador de um filme tais combinações não são possíveis, pois ao aparecer uma imagem tão logo ela será substituída por outra (é como se as imagens cinematográficas tomassem o lugar dos pensamentos do público neste tipo de experiência). É por isso que o cinema, por ter em sua própria estrutura o efeito de choque (*schockwirkung*) – através das mudanças rápidas de planos e cenas –, possibilita o modo de recepção tátil em que os seus espectadores assimilam choques de uma maneira distraída e não concentrada. Por conseguinte, considerando-se que os revolvimentos históricos-sociais de cada época acabam por alterar o modo de organização da faculdade perceptiva humana, esta somente pode ser compreendida em uma perspectiva ampla. Haveria, portanto, no nosso tempo, uma correlação entre a forma de recepção estética efetivada pelo cinema como distração (atenuadora de estímulos intensos) e o funcionamento do aparelho perceptivo no contexto da temerária e hiperativa vida moderna:

*O cinema é a forma de arte que corresponde ao acentuado perigo de vida (Lebensgefahr) no qual vivem os homens de hoje. Corresponde às profundas transformações do aparelho de apercepção (Apperzeptionsapparats) – transformações tal como vivência, na escala da existência privada, cada passante no trânsito de uma grande cidade [...].*⁹⁶

Desta forma, essa conjuntura seria mais evidente nas metrópoles, onde o trabalho industrial, a proletarização, a massificação, os anúncios publicitários, a velocidade dos automóveis e os aparatos mecânicos em geral imprimem choques nas sensibilidades e ditam o compasso da vida cotidiana.⁹⁷ Com as transformações no aparelho perceptivo, o cinema se antepõe como a arte mais proeminente socialmente; é ele que, de um ponto de vista do nosso tempo atual, possibilita uma experiência estética de ampla participação das massas.

⁹⁶ BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Apresentação, tradução e notas: Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2012, p. 108. Grifos do autor.

⁹⁷ O advento do cinema e sua maturação como arte confunde-se com a emergência das massas cidadinas. Muito contribuiu para a adesão significativa desta nova forma de arte entre a população mais pobre a diminuição das jornadas de trabalho, feito obtido pelas lutas operárias de reivindicação nos grandes centros urbanos ao redor do mundo; essa circunstância propiciará a apreciação do cinema por um público cada vez maior, principalmente nas primeiras décadas do século XX. Um pouco sobre isso nos diz Anatol Rosenfield: “O cinema, por sua vez, não teria eventualmente ultrapassado o estágio de mera curiosidade e de instrumento científico para reproduzir o movimento se a sua invenção não tivesse coincidido com o desenvolvimento de um grande proletariado demasiadamente pobre para frequentar o teatro e os espetáculos não mecanizados. Na época da invenção da cinematografia já havia um proletariado com horário de trabalho bastante reduzido para sentir a necessidade de divertir-se nas horas vagas.” ROSENFELD, Anatol. **Cinema: arte e indústria**. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 63.

Posicionando-se do lado oposto a alguns críticos que consideravam a distração (*zerstreuung*) como uma forma de comportamento social degenerada ou alienante – amiúde vinculada a cultura do divertimento ou entretenimento (*unterhaltung*) –, Benjamin concebe-a desde uma exigência de nossa época, como um sintoma das transformações da percepção coletiva e como resultado do deslocamento estético do modo de recepção ótico para o tátil, este encontrando sua expressão mais significativa no cinema.

A partir da explanação acima podemos principiar a compreender a afirmação benjaminiana de que, com o recuo do valor de culto da obra de arte, o declínio da experiência da aura e seu respectivo modo de recepção, instaura-se, de um ponto de vista histórico-social, “O mais amplo espaço de jogo (*Spielraum*).”⁹⁸ Ao elevar o valor de exposição (*Ausstellungswert*) ao máximo, concerniu principalmente ao cinema essa tarefa de primeira ordem, uma vez que ele consumou uma transformação profícua no modo de produção, percepção e recepção da arte.⁹⁹ Neste sentido, mostrar-se-á satisfatório o estudo, a ser feito no capítulo subsequente, desta ideia de “espaço de jogo” que encontrou na arte cinematográfica sua maior expressão. Para tanto, será necessário como propedêutica, abordar tal tópico tomando como ponto de partida um antigo conceito da filosofia da arte, o de mimese, concebido pelo filósofo alemão como o fundamento de toda atividade artística.

⁹⁸ BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Apresentação, tradução e notas: Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2012, p. 76.

⁹⁹ As produções dadaístas e surrealistas ou ainda as fotografias de uma Paris desabitada pelo fotógrafo Eugène Atget são, em certa medida, uma antecipação do espaço de jogo (*Spielraum*) que será ampliado pelas técnicas cinematográficas. Como temos insistido, existe um vínculo fundamental entre as técnicas modernas de reprodução (fotografia, cinema) e a ascensão histórica do elemento expositivo nas práticas artísticas, o que permite ao autor berlinense falar em uma abertura da arte para o seu domínio lúdico ou de jogo (*Spiel*). Na nota 10 da segunda versão de seu supracitado ensaio, que nos deteremos mais longamente no próximo capítulo, nos é dito: “As posições que a fotografia conquistou em contraposição ao valor de culto se fortaleceram enormemente com o cinema.” *Ibidem*, p. 76.

4 MIMESE, CINEMA E JOGO

4.1 A Mimese na filosofia antiga: Platão e Aristóteles

Em uma nota da segunda versão do seu ensaio sobre a obra de arte, Walter Benjamin no diz que a base de toda manifestação artística se encontra na mimese. Antes de nos adentrarmos propriamente na sua perspectiva sobre este tema, exporemos brevemente como esse conceito foi pensado por dois importante filósofos gregos que também se preocuparam, em sua tempo e cada um ao seu modo, com as repercussões da arte no âmbito social. A mimese é uma das ideias mestras no campo da teoria da arte, nos remetendo, de forma inevitável, para ao mundo grego, mais precisamente ao pensamento de Aristóteles e do seu mestre Platão. De forma geral, é consensual entre os comentadores de estética, que este último possui uma posição pouco favorável a atividade mimética, principalmente na sua *Magnum Opus*, *A República (Politéia)*. Neste diálogo, tal posicionamento platônico encontra-se vinculado a fundação de uma cidade exemplar, alicerçada na razão, constituindo-se a só tempo em um ideal político e pedagógico. A mimese, entendida como uma prática imitativa (como é assim compreendida a poesia épica e trágica, assim como a atividade da pintura), é submetida à ontologia platônica das formas ideais.

Para ilustrar sua verdadeira natureza, Platão recorre a um exemplo corriqueiro: em relação à multiplicidade de objetos que recebem a designação de cama, existe apenas uma ideia. Nesta se baseiam os artesãos que fabricam a cama da qual nos servimos; embora consigam fazer uma cama tomando como modelo esta primeira ideia reguladora, eles não a fabricam “em si mesma”. Entre a classe dos obreiros, figura também o pintor que por meio de sua técnica e usos de cores é capaz de representar uma cama (ainda que aparente). Para chegarmos a compreender melhor o que o imitador produz e as artes imitativas, parte-se, assim, de uma escala graduada de camas e de seus três respectivos mestres: primeiramente a forma natural (entenda-se paradigmática e, portanto, una e essencial) de cama, obra inicial de algum deus; por segundo, uma cama determinada e fabricada pelo marceneiro e por último uma representada imagetivamente pelo pintor. Se tanto o deus como o carpinteiro são considerados obreiros, um pela criação da forma ideal de cama, outro pela fabricação (*póiesis*) do objeto que nos serve de uso, o mesmo não pode ser dito do pintor. Este, afinal, é o quê? Um imitador (*mimètes*). Se assim for, o que de fato ele imita na ordem hierárquica das camas, a arquetípica do deus ou o objeto feito pelo artesão? A resposta platônica não deixa dúvida

quanto ao que o pintor imita com sua imagem: trata-se da cama que é feita por aquele último. Neste sentido, o que ele produz encontra-se três graus afastados da natureza ideal da cama ou do seu ser verdadeiro. O pintor imita as coisas não como elas são “em si mesmas”, mas unicamente o que elas aparentam ser. A mimese produzida por ele não passa de uma aparência de uma aparência; distante em três pontos da verdade – e para Platão esta se relaciona necessariamente ao saber das Formas (*Eidos*) –, deve ser rechaçada da cidade ideal. Esta passagem ilustra bem as consequências negativas da imagem imitativa elaborada pelo pintor:

Logo, a arte de imitar está muito afastada da verdade, sendo que por isso mesmo dá a impressão de poder fazer tudo, por só atingir parte mínima de cada coisa, simples simulacro. O pintor, digamos, é capaz de pintar um sapateiro, um carpinteiro ou qualquer outro artesão, sem conhecer absolutamente nada das respectivas profissões. No entanto, se for bom pintor, com o retrato de um carpinteiro, mostrado de longe, conseguirá enganar pelo menos crianças ou pessoas simples e levá-las a imaginar que se trata de um carpinteiro de verdade.¹⁰⁰

Não obstante, a reprovação da mimese estende-se a toda a classe de imitadores, fazendo parte deste grupo igualmente a poesia épica e suas herdeiras, a tragédia e a comédia. Toda a crítica às artes imitativas no livro X de *A República* encontra seu ponto de apoio no fato de tais atividades estarem radicalmente dissociadas do saber e, por isso, vinculadas a produção de artefatos ilusórios ou simulacros que carecem de efetiva realidade. Ora, se o poeta e seus congêneres são meros produtores de imagens superficiais e pouco ou nada sabem a respeito do que mimetizam (Homero, por exemplo, imita a linguagem dos médicos ao cantar sobre a cura, mas desconhece o real procedimento médico para este fim), eles não podem ser considerados como capazes de fornecer um bom paradigma de educação ao povo grego.

A crítica ontoepistemológica a mimese desemboca, por conseguinte, na sua condenação ética: a imitação poética, produtora de meras aparências e imperfeições, estaria relacionada com a satisfação de disposições irracionais latentes nas partes inferiores da alma.¹⁰¹ A produção poética enquanto mimese estaria intrinsecamente relacionada à propagação de paixões e comportamentos deletérios a melhor parte da alma (a racional), e na qual o público, – este não suficientemente educado e por isso propenso a se deixar levar por ilusões e prazeres impulsivos – seria o principal afetado. Não obstante, como alguns

¹⁰⁰ PLATÃO. **A República**. Tradução Carlos Alberto Nunes. Belém: ed. ufpa, 2016, p. 791.

¹⁰¹ A crítica a poesia imitativa no livro X de *A República* remete destarte a conhecida teoria tripartite da alma que Platão havia desenvolvido principalmente no livro IV da obra homônima, algo novo, portanto, em relação a sua crítica já antes esboçada nos livros II e III, Cf. 439d-441b, *Ibidem*, p. 383-387.

estudiosos acentuaram, Platão, apesar de destituir de valor ontológico e epistêmico a arte considerando-a como uma produção ilusória, não a julga, em seus efeitos, desprovida de importância. As artes imitativas estão afastadas do ser, mas ainda assim, possuem um caráter mágico e fascinante capaz de ocasionarem avarias até mesmo nas pessoas de alma mais virtuosa.¹⁰²

Inserindo-se na mesma tradição reflexiva sobre a arte e seus efeitos sociais, porém levando as reflexões de seu mestre sobre a mimese em uma direção totalmente diferente, Aristóteles a colocará como fundamental para compreensão da arte (em especial, do poema mimético) e tratará de reabilitá-la da condenação platônica. Segundo o estagirita, em sua obra *Poética*, dois fatores naturais, que estariam no começo da arte poética, impelem os humanos a prática da mimese:

Duas causas, ambas naturais, parecem ter dado origem à arte poética como um todo. De fato, a ação de mimetizar se constitui nos homens desde a infância, e eles se distinguem das outras criaturas porque são os mais miméticos e porque recorrem à mimese para efetuar suas primeiras formas de aprendizagem (*mathéseis*), e todos se comprazem com as mimeses realizadas.¹⁰³

Nota-se claramente aqui a diferença de tratamento conferido ao fenômeno da mimese feita por Aristóteles em relação a Platão: ela não é mais avaliada a partir de sua dimensão ontológica, ou seja, a uma forma paradigmática a que o artista deveria sempre se submeter a fim de ser legitimada e justificada, antes, a atividade mimética estaria relacionada intrinsecamente ao comportamento humano espontâneo e a produção de prazer, tendências manifestadas desde a mais tenra idade. Além do mais, a prática mimética não seria o oposto (ignorância) ao saber, mas corresponderia mesmo a um exercício inicial de aprendizagem (*mathéseis*), realizada principalmente pela espécie humana. Não é apenas natural aos humanos o mimetizar, mas outrossim neste tipo de manifestação eles encontram uma satisfação prazerosa, quer naquele que a faz, quer naquele que é objeto de recepção. Tal deleite não adviria apenas da representação do que é belo ou ideal, mas igualmente do grotesco e do terrível, como no caso das imagens de um cadáver ou ainda de um animal abjeto, mas que temos vivo interesse em contemplar. Aristóteles realiza a contento uma avaliação afirmativa

¹⁰² Cf. 605c e 607c, Ibidem, p. 813 e 817.

¹⁰³ ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017, p. 57.

da mimese enquanto algo que diz respeito ao gozo dos sentidos e da própria capacidade racional humana.¹⁰⁴

No entanto, engana-se quem pensa que a mimese artística concebida por Aristóteles corresponda precipuamente a uma mera adequação a um modelo pré-estabelecido. Embora ela parta de uma referência determinada (no caso da tragédia geralmente são os mitos gregos arcaicos), e ainda que ela possa pretender representar a realidade da forma mais fiel possível, ela nunca se reduz a isto, pois a representação do real é apenas uma entre outras modalidades possíveis:

Visto que o poema é o artista que efetua a mimese, tal como o pintor ou qualquer outro artista de imagens, será sempre necessário elaborar a mimese de uma destas três situações: ou bem das coisas tais como eram ou são, ou bem como são ditas e se considera que sejam, ou bem como deveriam ser.¹⁰⁵

A imagem mimética pode, portanto, ir além da representação das coisas como simplesmente são e se concentrar no modo como elas são consideradas pela opinião comum, bem como se assentar na forma como elas poderiam ser (há aqui, evidentemente, um espaço positivo para o caráter inventivo da arte, algo que não é negado ao artista). Ir além da mera realidade é, afinal, um fator bastante prolífico e estimulante no contexto geral da *Poética* aristotélica, sendo, inclusive, este um dos motivos que faz da poesia trágica uma atividade distinta da narrativa histórica: de fato, o poeta – a diferença do historiador que nos relata eventos que de fato aconteceram –, tem a tarefa de nos transmitir o que poderia ter ocorrido “segundo a verossimilhança ou a necessidade”.¹⁰⁶ A tragédia, o poema mimético por excelência para Aristóteles, além de se orientar pelo encadeamento de ações encenadas que formam um todo coeso, possui uma finalidade (algo também inexistente ao relato histórico): o desfecho do enredo (*mýthos*) elaborado pelo poeta que visa a produção de uma purificação ou

¹⁰⁴ O conhecer e o prazer estariam assim estreitamente unidos um ao outro na atividade mimética; o reconhecimento proporcionado por ela seria sinal de que os humanos sentem prazer no conhecimento das coisas por meio de imagens, algo que não seria, além do mais, restrito apenas a índole dos filósofos: “A causa disso é que conhecer apraz não apenas aos filósofos, mas, de modo semelhante, também aos outros homens, ainda que participem disso em menor grau. Pois sentem prazer ao observar imagens e, uma vez reunidos aprendem a contemplar e a elaborar raciocínios (*sylogízesthai*) sobre o que é cada coisa, e dirão, por exemplo, que este é tal como aquele.” Ibidem, p. 57. Entretanto, pode-se concluir que o estagirita não reduz o prazer proporcionado pela mimese ao reconhecimento do que nos é familiar uma vez que aquele pode ser provocado por outras causas: “E desde que não tenham por acaso se deparado anteriormente com tal coisa, o prazer não se construirá em função da mimese, mas do resultado, ou da tonalidade obtida, ou de qualquer outra causa desse mesmo tipo.” Idem, p. 57.

¹⁰⁵ Ibidem, p. 197.

¹⁰⁶ Ibidem, p. 96-97.

catarse (*kátharsis*) das emoções de temor (*phobos*) e compaixão (*eleos*) suscitada pela mimese dramática.

Como se pode notar, a abordagem da mimese trágica em Aristóteles não se desprende de uma consideração de seus efeitos psicológicos no público (o mesmo sendo verdadeiro, como vimos, para Platão, posto que os espetáculos trágicos alimentam as partes irracionais da alma). A catarse que a tragédia visa pode ser compreendida em boa medida como uma “descarga emocional” oportuna e até mesma necessária a defluência de comoções como o pavor e a piedade suscitadas pela identificação da audiência com os sofrimentos decorridos da “reversão da fortuna” dos personagens trágicos. Poder-se-ia até mesmo afirmar, sem nenhum exagero, que também em Aristóteles o poema mimético trágico e sua finalidade – suscitar a purificação e também prazer – se vinculam a um projeto político na medida em que a tragédia grega era um evento não apenas artístico e religioso, mas igualmente cívico.¹⁰⁷

4.2 A mimese como origem: a crítica da aparência

Mimese, do grego *mimesis*, amiúde entendida como sinônimo de imitação. De fato, esta concepção se tornou preponderante a partir do termo latino *imitatio*, denotando por conseguinte a ideia de cópia ou duplicação de um original. À maneira como se entende mimese como correlata a ideia de imitação, por outro lado, varia ao longo da teoria da arte e da estética, basta olharmos para as diferentes formas de como a questão foi tratada pelos filósofos supracitados na seção anterior. No caso de Benjamin, o tema da faculdade mimética esteve primeiramente relacionado com a sua filosofia da linguagem, desde seus textos de juventude até a época de seu pensamento dito materialista. Entretanto, concentrar-nos-emos apenas no ensaio sobre a obra de arte, mais especificamente na décima nota de sua segunda

¹⁰⁷ Uma boa tragédia, além de visar o efeito catártico, estaria relacionada também a aprendizagem no sentido de que seus expectadores ao fim da dramatização estariam mais próximo do domínio de certas emoções que poderiam acarretar decisões e ações de um elevado risco e dano social. Nesta perspectiva, a *Poética* aristotélica não estaria isolada de sua obra ética e política. Reafirmamos, assim, a interpretação de Marc Jimenez quando nos fala das repercussões da tragédia na vida concreta da comunidade política: “Multiplicar os espetáculos trágicos, atrair a multidão ao teatro, significa permitir que a catarse opere não somente no indivíduo, mas coletivamente. Significa também distrair os cidadãos, desviar sua atenção dos problemas do momento – as guerras incessantes – e permitir a expulsão de uma má consciência que começa a assediar um povo em decadência. Trata-se aqui de uma explicação quase psicanalítica no sentido atual do termo: o espetáculo acalma as paixões porque permite viver de forma fictícia, de maneira inocente e inofensiva para a pessoa e para a sociedade, paixões que, se fossem reais, as colocariam em perigo.” JIMENEZ, Marc. **O que é estética?** Tradução Fulvia M. L. Moretto. Rio Grande do Sul: Unisinos, 1999, p. 223.

versão.¹⁰⁸ Neste contexto, a mimese é considerada como origem (*Ursprung*) ou fenômeno originário (*Urphänomen*) da atividade artística em geral, sendo regida por uma polaridade intensiva entendida como aparência (*Schein*) e jogo (*Spiel*).

Antes, porém, de adentramo-nos na questão propriamente da aparência estética e depois do jogo, torna-se imprescindível discorrer, ainda que brevemente, sobre o conceito de origem (*Ursprung*) – dada a sua importância ao longo de vários momentos da obra de Benjamin – bem como assinalar a sua “afinidade eletiva” com a noção goethiana de “fenômeno originário”. Em Goethe, tal noção se relaciona aos seus estudos nas ciências naturais (botânica, zoologia e teoria cromática). O fenômeno originário ou primordial (*Urphänomen*) é uma norma ou lei estruturadora, imanente à vida orgânica, condição – e não causa – da origem e desenvolvimento de fenômenos naturais, como o surgimento e crescimento da ampla variedade de vegetais, mas não totalmente acessível a uma categorização do entendimento, pois, a rigor, apenas objeto de intuição:

[...] tudo se submete a leis e regras superiores, que, no entanto, não se revelam por meio de palavras e hipóteses, mas por meio de fenômenos, nem se revelam ao entendimento, mas à intuição. Nós os denominamos fenômenos primordiais, pois nada no mundo fenomênico lhes é superior, ao contrário, partindo deles é possível descer gradualmente até o caso mais comum da experiência cotidiana, invertendo, assim, a via ascendente feita até agora.¹⁰⁹

Consequentemente, todo fenômeno, seja ele meramente empírico ou ainda científico, estaria condicionado por estas normas mais elevadas ou “leis e regras superiores”, nas palavras do próprio Goethe. O seu conceito de *Urphänomen* seria – segundo Benjamin em sua interpretação da novela *As afinidades eletivas* de 1809 –, o resultado mais significativo subtraído de suas incursões pelo âmbito das ciências naturais, dando-se seu descobrimento e formulação de forma concomitante as suas mais importantes produções literárias; enfim, a elaboração da noção do fenômeno originário ou primordial teria se tornando para Goethe, com efeito, em uma tentativa de justificação de toda sua obra intelectual e artística.

Como argumentamos em um primeiro momento de nossa investigação,¹¹⁰ não existe, geralmente, uma cisão radical entre os primeiros escritos de Benjamin e aqueles de seu período tardio, nomeadamente de caráter marxista (ainda que não-ortodoxo). Nesta

¹⁰⁸ Para uma inter-relação entre a faculdade mimética e a teoria da linguagem benjaminiana (principalmente nos textos da década de 1930, “A doutrina da semelhança” e “Sobre a capacidade mimética”), cf. Do conceito de *Mimesis* no Pensamento de Adorno e Benjamin. In: **Sete aulas sobre linguagem, memória e história**. GAGNEBIN, Jeanne Marie. Rio de Janeiro: imago, 1997, p. 81-106.

¹⁰⁹ GOETHE, J. W. **Doutrina das cores**. Tradução de Marco Giannotti. São Paulo: Nova Alexandria, 2011, p. 90.

¹¹⁰ Ver nota 1 do primeiro capítulo.

perspectiva, o conceito de Origem (*Ursprung*) remonta ao prólogo de seu estudo sobre o drama barroco alemão, escrito entre 1924-5 e publicado na íntegra apenas em 1928.¹¹¹ Walter Benjamin jamais o abandona, persistindo o conceito em reaparecer em diferentes contextos de sua obra posterior, como, por exemplo, na obra *Passagens* (N 2a, 4).¹¹² Neste fragmento, ele nos diz que a ideia de *Ursprung*, assim como delineada no seu livro sobre a dramaturgia barroca, seria “uma transposição rigorosa” do “fenômeno originário” goethiano, do âmbito da natureza para o da história. Da mesma forma, em seu trabalho sobre as passagens de Paris, seria realizado uma investigação da origem (*Ursprung*), apreendida agora nesta ocasião “nos fatos econômicos” e nos seus desdobramentos na cultura do século XIX.

Da forma como é apresentada na seção *Questões introdutórias de crítica do conhecimento* em sua obra sobre o drama barroco, a origem, apesar de seu caráter radicalmente histórico, não pode ser confundida, como uma primeira leitura poderia nos fazer crer, com a ideia de gênese (*entstehung*) ou mesmo de desenvolvimento (*Entwicklung*) uma vez que implicaria em aceitar de antemão uma temporalidade cronológica percorrida por causas e efeitos. Se *Ursprung* pode ser entendido como estrutura,¹¹³ como uma lei que é imanente a coisa mesma, ele aponta também para a totalidade da história e o seu não acabamento, assim como corroborado por Jeanne Marie Gagnebin:

Assim, origem não designa somente a lei ‘estrutural’ de constituição e totalização do objeto, independentemente de sua inserção cronológica. Enquanto origem, justamente, ela também testemunha a não-realização da totalidade. Ela é ao mesmo tempo indício da totalidade e marca notória da sua falta; neste sentido preciso, ela remete, sim, a uma temporalidade inicial e resplandecente, a da promessa e do possível que surgem na história.¹¹⁴

Portanto, a origem se configura no tempo do presente, mas se desdobra igualmente em um movimento tanto em relação ao passado como ao futuro (no sentido de uma abertura para o mesmo). Essa formulação da *Ursprung* como totalização da história pode ser compreendida, no contexto do ensaio benjaminiano da reprodutibilidade técnica, como uma polaridade (*Polarität*) a um só tempo estrutural e histórica mediante os domínios da aparência e do jogo que compõem a arte. Como nos fala Benjamin na décima nota de seu sobredito ensaio, estes dois polos que regem o fazer artístico não são desconhecidos da

¹¹¹ Cf. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 67-68.

¹¹² Cf. **Passagens**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2009, p. 504.

¹¹³ Essa é a interpretação que faz do conceito o tradutor Sérgio Paulo Rouanet em sua apresentação da edição brasileira de *Origem do drama barroco alemão*. Cf. Apresentação In: **Origem do drama barroco alemão**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 20.

¹¹⁴ GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 14.

estética tradicional, no entanto, é notório que esta disciplina filosófica acabou por subvalorizar o componente lúdico da arte ao colocar no centro de suas produções a ideia de “aparência” (*Schein*).¹¹⁵

Aparência, beleza e verdade são pontos-chave de alguns dos mais significativos textos benjaminianos de juventude. De fato, a temática da bela aparência remonta a sua tese doutoral *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão* (1919), mais precisamente a última seção desse seu estudo em que trata da disparidade entre a concepção de arte dos primeiros românticos e a de Goethe. Neste contexto, trata-se da elaboração de uma ideia de aparência estética que incorpora em si mesma a possibilidade de crítica, que para aqueles e diferentemente deste último, é um complemento ou acabamento fundamental de toda obra de arte.¹¹⁶ Esta questão de uma crítica a aparência estética será levada adiante em seu ensaio sobre o romance *As afinidades eletivas* de Goethe – escrito em 1922 e apenas publicado entre 1924 e 1925 – em um abordagem tanto da possibilidade e necessidade de uma crítica de arte imanente como de uma “tematização específica sobre a categoria da aparência (*Schein*).”¹¹⁷

Dada as relações entre beleza e verdade, a crítica literária não se reduz apenas ao comentário da obra de arte particular, mas busca principalmente extrair dela a sua verdade, daí ser ela também de natureza filosófica.¹¹⁸ A interpretação de Walter Benjamin do romance *As afinidades eletivas* incide não na questão do casamento e sua significação moral – considerado pela crítica corrente como o tema central da obra – mas na bela aparência de

¹¹⁵ Em uma anotação a segunda versão do seu ensaio, Benjamin contrapõe o pensamento estético de Friedrich Schiller (1759-1805) ao de Goethe, tomando como medida a ideias de jogo, tematizada positivamente por aquele e a de aparência, supervalorizada na obra deste último: “Aparência e jogo formam uma polaridade estética. É sabido que Schiller deu um lugar privilegiado ao jogo em sua estética, enquanto a estética de Goethe é determinada por um interesse passional pela aparência. Essa polaridade deve encontrar lugar na definição de arte.” Paralipômenos e varia para à segunda versão de A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: Editora LPM, 2013, p. 141.

¹¹⁶ Benjamin extrai dos românticos uma concepção de crítica de arte imanente, em outras palavras, o fundamento para a crítica seria a própria composição interna da obra (e não meramente fatores que lhe são exteriores). Se, entretanto, a crítica desempenha uma função importante tanto na teoria da arte do primeiro romantismo como na de Benjamin, o mesmo não se pode dizer em relação a estética de Goethe; assim, ainda que este tenha exercido em não poucas ocasiões a crítica de arte, ela obteve um lugar apenas secundário em seu pensamento: “A teoria da arte dos primeiros românticos e a de Goethe são opostas em seus princípios. [...] Todo trabalho de filosofia da arte dos primeiros românticos pode, portanto, ser resumido no fato de eles terem procurado demonstrar em seu princípio a criticabilidade da obra de arte. Toda a teoria da arte de Goethe permanece sustentada pela intuição da não criticabilidade das obras. [...] não que ele não tivesse escrito críticas. [...] Mas se encontrará em muitas delas uma certa reserva irônica, não apenas com relação à obra, mas com relação à própria atividade [...]” BENJAMIN, Walter. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão**. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2018, p. 114-5.

¹¹⁷ AQUINO, João Emiliano Fortaleza de. Walter Benjamin e o problema da aparência social no capitalismo. In: COUTO, Edvaldo Souza; DAMIÃO, Carla Milani (Orgs.). **Walter Benjamin: formas de percepção estética na modernidade**. Salvador: Quarteto, 2008, p. 217.

¹¹⁸ Trata-se aqui da distinção entre teor material (*Sachgehalt*) e teor de verdade (*Wahrheitsgehalt*) da obra de arte. O primeiro, referente aos fatos e história da mesma, tem como fim o seu comentário. O segundo, busca sua verdade profunda mediante a crítica; embora recebendo pesos diferentes por Benjamin, o teor material é imprescindível para a elaboração da crítica e do teor de verdade da obra de arte.

Otilie. Em outras palavras, a busca da verdade nesta obra goethiana se relaciona com a seguintes questões: O que é a beleza? Será ela tão somente idêntica a aparência que se manifesta nesta personagem? Embora, segundo Benjamin, a beleza não possa ser reduzida a aparência, não é por sua simples supressão que se decide a questão. Se o que é verdadeiramente belo aparece de forma mais intensa naquilo que ostenta vida, então a aparência é necessária para sua manifestação. No entanto, tratando-se da figura de Otilie, a beleza não é simplesmente identificada ao fato dela está viva, mas antes ao declínio de sua bela aparência, consumado em sua morte: “O que, portanto, se revelou em Otilie não foi pura e simplesmente a aparência da beleza que se manifesta [...], mas apenas aquela aparência que vai se extinguindo e que lhe é própria.”¹¹⁹

O belo, portanto, ainda que não possa prescindir da aparência, não se restringe ao seu âmbito. Não se define também como uma verdade que se torna visível. Tampouco seria ele uma aparência a encobrir outra coisa. Por outro lado, a beleza apenas pode ser compreendida segundo a ideia de velamento. A aparência, enquanto tal, é apenas o envoltório no qual a beleza mesma, “o mais velado”, se consuma: “Pois o belo não é nem o envoltório, nem o objeto velado, mas sim o objeto em seu envoltório.”¹²⁰ A beleza na personagem Otilie estaria assim intimamente relacionada a uma inseparabilidade entre aparência e velamento, ou melhor, a uma unidade entre sua figura e aquilo que a necessariamente a envolve (o véu), fazendo com que a coisa, assim velada, se manifeste para nós como essencialmente bela.

Considerando que a figura de Otilie encontra-se em um processo de declínio que se encerra com sua morte, a manifestação da beleza em sua pessoa não é tão somente aquela vinculada a vida. Esse abalo da bela aparência (*schöner Schein*) em *As afinidades eletivas* é abordado por Benjamin em seu ensaio por uma categoria da linguagem e da arte que ele denomina de o “sem-expressão” ou “não expressivo” (*Ausdruckslose*), um elemento crítico e negativo a própria beleza aparente da obra e que interrompe a sua ideia de totalidade orgânica e harmônica.¹²¹ Embora haja uma relação de necessidade entre a aparência e o sem-expressão, cabe a este último, como componente crítico imanente a obra de arte particular, a exposição

¹¹⁹ BENJAMIN, Walter. **Ensaaios reunidos**: escritos sobre Goethe. Tradução de Mônica Krausz Bornebusch, Irene Aron e Sidney Camargo. São Paulo: Editora 34, 2018, p. 110.

¹²⁰ Ibidem, p. 112.

¹²¹ A categoria estética do sem-expressão teria afinidade com a noção de cesura, espécie de “interrupção contrarrítmica”, própria dos hinos do poeta alemão Friedrich Hölderlin (1770-1843); seu parente mais distante seria o emudecimento do herói na tragédia grega. Benjamin o caracteriza assim: “O sem expressão é o poder crítico que, mesmo não podendo separar aparência e essência na arte, impede-as de se misturarem. [...] É o sem-expressão que destrói aquilo que ainda sobrevive em toda aparência bela como herança do caos: a totalidade falsa, enganosa – a totalidade absoluta. Só o sem-expressão consuma a obra que ele despedaça, fazendo dela um fragmento do mundo verdadeiro, torso de um símbolo.” Ibidem, p. 92.

de sua verdade. Sem o poder crítico do *Ausdruckslose*, a aparência estética estaria totalmente aprisionado a mera aparência enganadora, sendo, portanto, não verdadeira e reduzida ao domínio do mito. Neste ponto, a crítica benjaminiana a beleza aparente na obra de arte é a só tempo uma crítica ao seu caráter mítico, sendo o mito considerado o fundamento ou teor material do referido romance e a luta contra os seus poderes por Goethe o seu teor de verdade.¹²²

Nada mais externa o caráter mítico que compõe *As afinidades eletivas* que a beleza aparente de um dos seus personagens. Assim, a aparência da jovem Ottilia comporta uma ambiguidade própria do mito, um misto de inocência e castidade, que para além de uma mera conotação assexual, nos remete a uma característica da vida natural, um “mutismo vegetal” que recobre sua existência. Por não ter conseguido impedir a morte do filho de Charlotte e Eduard, o amor deste último é renunciado por ela como uma forma de expiar a sua culpa pelo acontecido. O seu declínio e morte, rodeado por uma obscuridade incompreensível – tanto para seus amigos como para ela mesma – ainda que possa ser tido por um suicídio, não é uma decisão moral na medida em que se reveste dessa culpabilidade expiatória própria de um sacrifício mítico: “Na verdade, o que a motiva não é uma decisão, mas sim um impulso.”¹²³ Desta forma, subjugada pelas próprias forças incontroláveis do destino, a morte de Ottilie consuma, por fim, a total inacessibilidade de sua aparência.

Este caráter mítico da aparência estética nas *Afinidades Eletivas* teria uma correlação com as investigações e especulações goethianas sobre a natureza, estas acabando por influir na própria elaboração de suas obras literárias (não é mera coincidência, portanto, a proximidade da data de publicação do romance em questão e a sua *Doutrina das cores*, o primeiro em 1809, a outra um ano depois). Segundo a própria concepção estética de Goethe, toda obra de arte verdadeira, enquanto totalidade harmônica e acabada em si mesma, seria aquela que mais se aproximasse, ainda que de forma descontínua, dos conteúdos puros da arte, em outras palavras, não da natureza aparente ou empírica, mas da autêntica natureza ou os fenômenos originários (*Urphänomene*).¹²⁴

¹²² Cf. *Ibidem*, p. 35; 68-69.

¹²³ *Ibidem*, p. 85.

¹²⁴ A ideia de obra de arte harmônica e acabada em si mesma remeteria em Goethe, portanto, aos seus fenômenos originários; como estes, em última instância, somente podem ser objeto de intuição, não poderiam servir como parâmetro de uma crítica imanente das obras; uma das consequências mais notáveis desta concepção de arte seria a impossibilidade de crítica das mesmas: “O que interessa imediatamente a Benjamin nesta retomada das reflexões de Goethe sobre a natureza é a afirmação de que o paradoxo presente nesta teoria tem como consequência, quando tomado no âmbito estético, a inviabilidade da crítica da obra de arte. Como somente na própria obra de arte poder-se-iam tornar perceptíveis os arquétipos e fenômenos originários, em si e por si apenas intuíveis, não há como estes últimos se apresentarem como medida e padrão para a crítica da obra; [...] o arquétipo, de outra maneira não podendo ser percebido, mas apenas intuído, não pode servir-lhe de padrão

Em contrapartida, como sintetizado acima, para Benjamin a verdade de uma obra de arte não se encontra em sua aparência de totalidade, mas em sua contraposição por um elemento reflexivo, crítico, interno a própria obra, a que ele denominou de “sem-expressão”, responsável por interromper de forma violenta sua suposta organicidade e harmonia. De resto, a crítica imanente a beleza aparente pela categoria do “não expressivo” se constitui no ponto culminante na qual a verdade da obra é exposta, algo que somente torna-se possível com um conhecimento daquilo que é o seu contrário, isto é, o mito que a reveste.¹²⁵ Com isso, podemos concluir afirmando que o conceito de crítica de arte imanente pertinente a bela aparência no ensaio sobre *As afinidades eletivas* encerra igualmente um distanciamento dos seus elementos míticos, naturalizantes, presentes no conceito goethiano de fenômeno originário ou primordial.¹²⁶

4.3 O cinema como espaço de jogo

Uma explicitação em torno da palavra alemã *Schein* merece ser feita. O verbo *scheinen*, que lhe é correlato, significa “brilhar”, “resplandecer”, “iluminar”, como também “aparentar”, “parecer” (no sentido de possuir alguma semelhança); retornando ao substantivo *Schein*, ele pode ser traduzido por “luz”, “brilho”, “aparência” e mesmo “ilusão” (denotando aqui engano ou erro). Em meados do século XVIII, a partir do surgimento da estética como

crítico. Em outras palavras, em Goethe a obra se harmoniza consigo mesma.” AQUINO, João Emiliano Fortaleza de. Walter Benjamin e o problema da aparência social no capitalismo. In: COUTO, Edvaldo Souza; DAMIÃO, Carla Milani (Orgs.). **Walter Benjamin**: formas de percepção estética na modernidade. Salvador: Quarteto, 2008, p. 214-215.

¹²⁵ No contexto do romance *As afinidades eletivas*, o mito pode ser compreendido como as forças da natureza que controlam ou subjagam o campo da ação humano, tornando-o um destino fatídico, sem possibilidade de uma escolha realmente livre. A relação entre a verdade e esta obra de arte particular dar-se, segundo o ensaísta berlinense, não com a dissolução do mito, mas antes com a sua percepção, extraída do seu teor material: “[...] o significado fundamental para todo conhecimento revela-se na relação entre mito e verdade. Essa relação é de exclusão recíproca. Não há verdade, pois não há univocidade – e, portanto, nem sequer erro – no mito. Porém, como tampouco pode haver verdade sobre ele [...], há então, no que diz respeito ao espírito do mito, única e exclusivamente uma percepção dele. E onde a presença da verdade for possível, esta só acontecerá sob a condição da percepção do mito, ou seja, da percepção de sua indiferença aniquiladora perante a verdade.” Op. cit., p. 65-66.

¹²⁶ Ao deslocar o fenômeno originário para âmbito da sua teoria da arte mediante seu conceito de origem, Benjamin intenciona uma tensão, ou melhor, uma polaridade intensiva no seu próprio interior. Neste sentido, a origem benjaminiana insere-se em um dos temas recorrentes do seu pensamento, ou seja, a contraposição entre mito e história: “[...] a transposição da categoria de fenômeno originário para o âmbito artístico não ocorre sem que, com isso, algo de seu âmbito especulativo em Goethe (a natureza) seja encontrado por Benjamin na própria esfera artística, enquanto aparência cujo teor de coisa é o mito. [...] a elaboração do seu conceito de aparência, bem como seu conceito e seu exercício de crítica, ligados a essa elaboração, têm como objeto uma aparência mítica; em outras palavras, a distinção e oposição entre mito e história, central e onipresente em seu pensamento, tem uma incidência fundamental em sua discussão sobre a aparência estética e a crítica da obra de arte no ensaio sobre *As afinidades eletivas* [...]” Op. cit., p. 220-221.

ciência ou conhecimento racional do sensível, a aparência desponta como uma categoria incontornável de várias teorias da arte. É o que podemos reconhecer, por exemplo, na estética especulativa de Hegel (1770-1831) onde a aparência artística não é considerada como meramente ilusória ou fruto do erro, justamente por que em sua concepção a arte (mais propriamente a bela arte) é capaz de ultrapassar o caráter imediato do mundo sensível e nos transmitir uma verdade de ordem superior, mediada pelo espírito. O belo artístico se configura assim como verdadeiro ou “como *aparência* [*Scheinen*] sensível da ideia.”¹²⁷

Se a beleza como aparência (*schein*) encontra seu ápice na estética clássica alemã, no interior do sistema filosófico hegeliano, mas já desprendida neste caso do “solo da experiência” da aura, por outro lado, é nas personagens da obra literária de Goethe que ela se manifesta plenamente como experiência aurática: “Ao contrário, a bela aparência, enquanto realidade aurática, ainda preenche inteiramente a obra de Goethe. Mignon, Otília e Helena participam dessa realidade.”¹²⁸ Por conseguinte, Benjamin retoma o seu ensaio sobre *As afinidades Eletivas*, mais precisamente a definição da beleza como invólucro, como aquilo que é “o mais velado”, ponto de convergência entre a arte dos antigos e a obra goethiana. A constatação do enfraquecimento ou decaída da experiência estética da beleza enquanto invólucro ou véu se correlaciona então ao declínio da aura compreendido desde as profundas transformações no modo de organização da percepção humana no contexto da modernidade.¹²⁹

Desta forma, quando a questão da crítica da aparência estética ressurge na décima nota do ensaio de 1935-36, trata-se da reelaboração da relação entre a beleza, o verdadeiro e a arte em um contexto histórico bem mais amplo – de uma mudança antropológica no domínio da percepção – e em que o parâmetro da bela aparência (*schönen Schein*) não é mais suficiente para uma compreensão e exposição da obra de arte como verdadeira.¹³⁰ A

¹²⁷ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Cursos de estética I**. Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 2015, p. 126.

¹²⁸ BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Apresentação, tradução e notas: Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2012, p. 72, nota 10. Respectivamente, compõem as obras *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister* de 1796, *As afinidades eletivas* de 1809 e *Fausto* (parte II) de 1832. Todas essas figuras femininas aparecem na obra de Goethe relacionadas a ideia de beleza segundo a imagem do véu (*Schleier*).

¹²⁹ Vale lembrar que o ensaísta berlinense ao falar da desagregação de uma falsa aura realizada pelo fotógrafo Atget, o faz nos seguintes termos: “[...] retirar o objeto do seu invólucro”. Pequena história da fotografia. In: **Magia e técnica, arte e política**. 8ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012e, p. 108. Gary Smith em seu artigo “A Genealogy of Aura: Walter Benjamin’s Idea of Beauty” nos diz que o conceito de aura de Benjamin, embora referente a modernidade estética, é semanticamente filiado ao seu não canônico conceito de beleza elaborado no seu ensaio sobre *As afinidades eletivas*; segundo este autor, é no entrelaçamento entre beleza e verdade discutida neste trabalho da década de 1920 que se encontra a genealogia da aura. Cf. SMITH, Gary. **A genealogy of ‘aura’**: Walter Benjamin’s Idea of Beauty. Potsdam: 1993, p. 105-119.

¹³⁰ Com o cinema, segundo Benjamin, o momento da aparência da arte recua na medida em que seu momento de jogo se fortalece. Sendo assim, poderíamos afirmar que na fotografia em geral ou mesmo naquela de caráter surrealista, como a do fotógrafo Atget, a categoria da bela aparência torna-se um fator secundário, assim como

experiência do belo como mistério do “mais velado” torna-se quase totalmente inviável ante a conjuntura histórico-social de massificação e aproximação intensiva – das coisas outrora distantes – mediante as técnicas modernas de reprodução. É nesse quadro de uma teoria da arte ampliada, como doutrina da percepção, em que espaço e tempo foram radicalmente alterados e o aparelho perceptivo humano sofreu uma considerável mutação, que Benjamin encontra uma possibilidade de releitura da dialética entre distância e proximidade, onde o cinema aparece como imprescindível para os debates contemporâneos da arte:

O cinema: desdobramento [*Auswicklung*] < resultado > [*Auswirkung*]? > de todas as formas de percepção, velocidades e ritmos já pré-formados nas máquinas atuais, de tal maneira que todos os problemas da arte contemporânea encontram sua formulação definitiva apenas no contexto do cinema.¹³¹

Pode-se notar no excerto acima da obra *Passagens* que o itinerário da arte no século XX somente poderia se tornar legível no âmbito do cinema, cujo significado para o filósofo alemão residia numa ruptura decisiva na linha “evolutiva” da história da arte. Na produção, percepção e recepção propiciadas pelo cinema encontramos o desdobramento da mimese em seu elemento de jogo, tornando possível um entrelaçamento profícuo entre arte, técnica e o coletivo social. Em um pequeno texto publicado em março de 1927, como resposta e em defesa ao filme russo *O encouraçado Potemkin*, alvo de uma matéria desfavorável do crítico Oscar Schmitz, Benjamin já nos falava que com o cinema abria-se “uma nova região da consciência”, um prisma de compreensão em que os espaços de vivência cotidiana do homem moderno tornavam-se cheio de significações. Ele retomará quase literalmente essa formulação de *Réplica a Oscar A.H. Schmitz* em seu ensaio de 1935: o cinema desempenha uma tarefa catártica, destrutiva e ao mesmo tempo libertadora e transformadora do “mundo encarcerado” em que vivemos.

Embora o cinema seja fundado por inteiro na própria reprodutibilidade técnica, ele não pode ser reduzido a uma mera reprodução ou cópia da realidade. Tanto a representação do

no cinema; uma anotação de Benjamin ao seu ensaio sobre a obra de arte, onde faz uma citação do escritor inglês Aldous Huxley (1894-1963) parece seguir nesta mesma direção: “Talvez se possa dizer que a possibilidade de reprodução técnica do objeto artístico trouxe consigo uma crise da beleza; para ilustrar a tese poderíamos servir-nos de uma observação [...]. Huxley escreve: ‘Ao ser reproduzido aos milhões, até o mais belo objeto se torna feio’. Paralipômenos e varia para a terceira versão de “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: **Estética e sociologia da arte**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2017, p. 245. Segundo Luciano Gatti, na década de 1930 há na obra benjaminiana uma tentativa de rearticular o problema da relação ente arte, verdade e aparência, que ele abordara antes em importantes textos da década de 1920 (como o seu ensaio sobre *As afinidade eletivas* de Goethe). Deste ponto de vista, o filósofo alemão viu uma possibilidade, a partir do cinema, de repensar o elo entre obra de arte e verdade sem mais precisar recorrer a categoria da bela aparência, Cf. GATTI, Luciano. **Constelações: crítica e verdade em Benjamin e Adorno**. São Paulo: Loyola, 2009, p. 289-90.

¹³¹ BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2009, p. 439.

homem perante o aparato cinematográfico como a que ele faz do mundo exterior para si mesmo através dessa aparelhagem satisfaz plenamente uma das mais importantes funções sociais a que a arte do nosso tempo pode cumprir que “é a de estabelecer o equilíbrio entre o homem e o aparato.”¹³² Por meio dos vários usos que as técnicas cinematográficas possibilitam (o interromper, o isolar, o dilatar, o acelerar), assim como seus recursos auxiliares como o da ampliação, diminuição, câmera lenta, grandes planos, foco em detalhes de objetos comuns, a perscrutação de ambientes banais, “por um lado, amplia a perspectiva sobre as necessidades que regem nossa existência e, por outro, chega ao ponto de nos assegurar um enorme e insuspeitado espaço de jogo (*Spielraum*).”¹³³ Bem entendido, não se trata apenas da exposição de aspectos imperceptíveis e obscuros da realidade, mas da conquista e exploração de uma dimensão sua inteiramente nova, jamais antes acessível a percepção humana comum, o que leva Benjamin a elaborar uma analogia, por meio da metáfora do inconsciente óptico, com o mundo das pulsões descoberto pela teoria psicanalítica.¹³⁴

Se a ampliação e o enriquecimento da percepção humana pela ideia de inconsciente óptico pode ser considerado um ponto de interseção entre os textos de 1931 e o de 1935, é apenas neste último, entretanto, que ele assume uma dimensão terapêutica para o coletivo humano. Com a drástica mecanização da vida moderna, ante as tensões, angústias, perigos existenciais e desumanização crescentes, o cinema poderia atuar como uma antídoto contra potenciais psicoses de massas que, se desenvolvidas espontaneamente, poderiam resultar perigosas ou mesmo destrutivas socialmente; esta capacidade que determinados filmes possuem, a bem dizer, de antecipar um dano maior, é uma maneira igualmente de neutralizar, em alguma medida, às repressões de uma civilização imensamente moldada pela tecnização:

Levando-se em conta as perigosas tensões que a tecnicização, com suas consequências, engendrou nas grandes massas – tensões que, em estágios críticos, assumem um caráter psicótico –, então, reconhecer-se-á que essa mesma

¹³² BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Apresentação, tradução e notas: Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2012, p. 95.

¹³³ *Ibidem*, p. 97.

¹³⁴ Esse paralelo entre o inconsciente humano e um mundo em miniatura rico de imagens inusitadas, como sabemos, já fora quatro anos antes explicitado por Benjamin em seu texto sobre a fotografia, onde aparece pela primeira vez a noção de inconsciente óptico; de fato, no trabalho do fotógrafo alemão Karl Blossfeldt, mediante o recurso da ampliação, o ensaísta berlinense observou uma reconfiguração mimética da realidade pela fotografia: “É assim que, em suas surpreendentes fotografias de plantas, Blossfeldt mostrou na cavalinha as formas mais antigas das colunas, na samambaia a mitra episcopal, nos brotos de castanheiras e bordos, aumentadas dez vezes, mastros totêmicos, no cardo um edifício gótico.” Pequena história da fotografia. In: **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 2012e, p. 101, grifos do autor.

tecnicização criou, contra tais psicoses das massas, a possibilidade de uma vacina psíquica por meio de certos filmes, nos quais o desenvolvimento forçado de fantasias sádicas ou delírios masoquistas pode impedir o amadurecimento natural e perigoso destes nas massas. A risada coletiva representa a erupção prematura e saudável de tal tipo de psicose de massa.¹³⁵

Assim, filósofo berlinense enxerga em certas espécies de filmes, como a comédia pastelão americana e os desenhos de animação produzidos pelo cineasta e artista Walter Disney (1901-1966), uma oportunidade de “explosão terapêutica do inconsciente” no público. Apenas com o cinema tornou-se factível esses “novos espaços de jogo” na arte nos quais o inconsciente óptico propiciado por algumas películas entrecruza-se com as pulsões humanas inconscientes formando uma nova e profícua constelação afetiva. Haveria, por exemplo, uma afinidade entre o mundo onírico individual e as novas percepções coletivas suscitadas pelo moderno meio técnico de reprodução onde determinados “modos de proceder da câmara correspondem a muitos procedimentos graças aos quais a percepção coletiva pode se apropriar dos modos individuais de percepção do psicótico ou do sonhador.”¹³⁶ Neste contexto, a alusão Benjaminiana a Heráclito é pertinente. Em um dos seus fragmentos, o efésio postula a metáfora de dois mundos paralelos – um, onde os despertos possuem um mundo em comum (o da razão) e outro, em que os humanos dormem e permanecem em sua esfera privada, em um estado cognitivo de ignorância. Nesta antiga verdade do filósofo grego, o cinema teria aberto uma fissura, pois no âmbito de uma recepção coletiva, seus procedimentos e suas técnicas assegurariam um mundo comum, mesmo sendo ele onírico.

O cinema significaria, portanto, uma ruptura nos modos tradicionais de percepção e recepção da arte e ao mesmo tempo uma abertura de um espaço de jogo em que os humanos poderiam estabelecer uma relação positiva com a técnica. Em suas salas de exibição, figuras do imaginário coletivo, como as do rato Mickey ou os personagens de Charles Chaplin (1889-1977), proporcionariam ao público representações de um mundo que não lhe é estranho, onde cada expectador poderia reconhecer o êxito (ou não) de sua própria lida cotidiana em mundo por demais tecnocratizado e alienado.¹³⁷ A recepção coletiva, propiciada pelo cinema,

¹³⁵ Op. cit., p. 102-3.

¹³⁶ Ibidem, p. 97.

¹³⁷ Em um pequeno texto de 1933, “Experiência e Pobreza”, Walter Benjamin nos fala da intersecção entre sonho e realidade, natureza e técnica, moderno e arcaico, condensados nas primeiras aparições do camundongo Mickey; os habitantes da cidade moderna encontram nesta figura um alento para as suas atribulações e cansaços diários: “A existência do camundongo Mickey é um desses sonhos do homem contemporâneo. [...] Natureza e técnica, primitividade e conforto unificam-se aqui completamente, e aos olhos das pessoas, fatigadas com as complicações infinitas da vida diária e que veem a finalidade da vida apenas como o mais remoto ponto de fuga numa interminável perspectiva de meios, surge uma existência redentora que em cada dificuldade se basta a si mesma, do modo mais simples e ao mesmo tempo mais cômodo, na qual um automóvel não pesa mais que um chapéu de palha, e uma fruta da árvore se arredonda como a gôndola de um balão.” Experiência e Pobreza. In:

ofereceria assim um contrapeso a alienação do trabalho e mecanização moderna a qual os trabalhadores se sujeitam ao longo do dia nas fábricas e escritórios; à noite, a massa cidadina pode experienciar, mediante o desempenho de teste do ator cinematográfico, a revanche a essa monstruosa aparelhagem técnica e afirmar sua humanidade contra a mesma.¹³⁸

Vimos que o declínio da aura é um fenômeno que apenas pode ser compreendido em uma perspectiva alargada, ou seja, no contexto histórico-social de transformação da percepção coletiva. Da mesma forma, a mimese enquanto aparência e jogo (encontrando este último elemento seu mais acabado desdobramento no cinema), apenas pode ser melhor concebida em um horizonte amplo segundo uma relação entre ser humano e natureza, no marco condutor e divisor de uma teoria da primeira e segunda técnica: “Seriidade e jogo, rigor e desobrigação manifestam-se entrelaçados em cada obra de arte, mesmo que em graus muito cambiáveis de participação. Com isso, já está dito que a arte está vinculada tanto à segunda como a primeira técnica.”¹³⁹ A primeira técnica (*ersten Technik*), ainda que atuante na nossa época, tem seu fundamento inicial no ritual mágico imemorial, no qual a obra de arte antes estava enredada. Por outro lado, a segunda técnica (*zweiten Technik*) estaria principalmente associada às grandes invenções da modernidade, onde as máquinas desempenham cada vez mais um papel central na organização da vida humana.

Entretanto, o mais importante, para “uma consideração dialética” (*dialektische Betrachtung*) é a diferença de tendência das respectivas técnicas, “a primeira técnica utiliza ao máximo o homem e a segunda o utiliza o mínimo possível.”¹⁴⁰ Até certo ponto, a marca distintiva da primeira técnica é o sacrifício humano (o sofrimento e a morte, como reparação a uma falta que nunca poderá expiada); a segunda está relacionada a uma mediação profícua entre máquina, natureza e ser humano onde o esforço deste é empregado o mínimo possível (nos “aviões controlados por telecomandos”, exemplifica Benjamin). Ademais, o que é decisivo nesta teoria da *tékhné* benjaminiana é que a *ersten Technik* se constitui como uma

Magia e técnica, arte e política. 8 ed., Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012c, p. 127-128.

¹³⁸ Em algumas passagens de *A obra de Arte*, Benjamin trata da auto alienação produtiva, alcançada pela arte cinematográfica tanto na maneira inusitada de sua produção (o ator tem que representar para vários aparatos técnicos e não diretamente para as massas) como em sua recepção coletiva; no que diz respeito a este último aspecto, essa passagem é significativa: “Porque é diante de um aparato que a preponderante maioria dos cidadãos, nos escritórios e nas fábricas, durante seu dia de trabalho, precisa se alienar de sua humanidade. À noite, as mesmas massas enchem as salas de cinema para vivenciar a revanche que o ator de cinema leva a cabo por elas, na medida em que não só afirma *sua* humanidade (ou o que assim lhe aparece) contra o aparato, como também coloca este a serviço de seu próprio triunfo.” BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.** Apresentação, tradução e notas: Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2012, p. 65 e 67.

¹³⁹ Ibidem, p. 43.

¹⁴⁰ Ibidem, p. 41.

relação de controle ou dominação da natureza (seja pela técnica arcaica amalgamada aos rituais de magia, seja pela moderna aparelhagem mecânica a serviço da exploração do meio natural). Em contrapartida, a segunda técnica (*zweiten Technik*) orienta-se por um distanciamento da natureza (*abstand von der Natur*) efetuada pelos humanos, o que significa, bem entendido, não um total distância, mas um novo convívio com ela, onde a ação de dominá-la dar lugar a uma relação lúdica, de experimentação, própria do ato de brincar, nas palavras do próprio ensaísta alemão, “um jogo conjunto (*Zusammenpiel*) entre natureza e humanidade.”¹⁴¹

Por conseguinte, é neste entrelaçamento entre técnica, humanidade e jogo que podemos situar alguns aspectos da segunda versão de *A obra de arte* ao domínio mais geral do seu “materialismo antropológico”, exposto no seu ensaio sobre o surrealismo e denotado em outros textos menos conhecidos do final da década de 1920. É especialmente pertinente suas resenhas e escritos que tratam de brinquedos, brincadeira e educação infantil, onde a ideia de jogo alcança um inegável destaque. Na resenha *Brinquedos e jogos* (1928), por exemplo, ao comentar um livro sobre a história do brinquedo, Benjamin vincula a mimese ao brincar e ao jogo como uma forma de repetição lúdica, fonte de prazer e da formação de nossos hábitos: “A essência do brincar não é um ‘fazer como se’, mas um ‘fazer sempre de novo’, transformação da experiência mais comovente em hábito. Pois é o jogo, e nada mais, que dá à luz todo hábito.”¹⁴² É interessante neste sentido considerar a ampla e variada gama de sentidos que o substantivo *Spiel* (jogo) e o verbo *Spielen* (brincar) podem assumir na língua alemã: “brincadeira”, “passatempo”, “apresentação”, “mímica ou pantomina”, “executar ou tocar” (por exemplo, uma música), “apostar”, “fazer-se de ou fingir”, “interpretação e atuação teatral ou cinematográfica de um personagem”, etc.¹⁴³

A concepção de técnica segundo a formulação benjaminiana no seu ensaio *A obra de arte* está então estreitamente relacionada a dimensão antropológica da mimese: “A aparência é o esquema a que mais se recorre e por isso o mais duradouro de todo modo de procedimento mágico da primeira técnica; o jogo é o reservatório inesgotável de todo procedimento de experimentação da segunda.”¹⁴⁴ Aparência e jogo são elementos do mundo vinculados respectivamente a primeira e a segunda técnica e remontam a práticas miméticas

¹⁴¹ Ibidem, p. 42-3.

¹⁴² BENJAMIN, Walter. *Brinquedos e jogos*. In: **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. Tradução de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Editora 34, 2009, p. 102.

¹⁴³ Essa última acepção é a tradução de termo *schauspielen* que é, por sinal, a empregada por Benjamin em outro texto seu sobre a infância, “Programa de um teatro infantil proletário”. Cf. Ibidem, p. 111-19.

¹⁴⁴ BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Apresentação, tradução e notas: Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2012, p. 74, nota 10.

muito antigas onde o corpo humano é a principal caixa de ressonância: dança, linguagem, gestos corporais e labiais. Aquele que imita, usando seu corpo, nos diz Benjamin, busca aparentar ser e ao mesmo tempo interpreta ou joga com aquilo que é objeto de sua atuação.¹⁴⁵ É assim que existe uma linha bastante tênue que separa a aparência do jogo na mimese, pois elas são duas faces da mesma moeda: “Na mimese dormitam, dobrados estreitamente um no outro como folhetos embrionários, os dois lados da arte: aparência (*Schein*) e jogo (*Spiel*).”¹⁴⁶

Schein e *Spiel*, embora quase indiscerníveis nas práticas miméticas mais remotas, são elementos que participam em maior ou menor grau de toda obra de arte (são mesmo premissas indispensáveis ao seu conceito). Ademais, sabemos que *Schein* foi o componente que preponderou na história da arte, inclusive na disciplina filosófica denominada como estética, desde meados do século XVIII. Contudo, estas duas categorias despertam um maior interesse segundo uma dialética histórica, em que o fundamento de jogo da arte alcança finalmente condições para se tornar o seu elemento mais importante (não estamos afirmando aqui que isto tenha se tornado uma realidade, o que importa é que no atual estágio no qual a técnica se encontra no capitalismo, abre-se essa possibilidade histórica). Essa perspectiva de uma abertura da arte para o seu caráter de jogo, conforme acima sustentamos, apenas pode ser compreendida consoante um confronto histórico universal entre a primeira e a segunda técnica, onde o cinema aproxima-se desta última na medida em que tem o potencial de prescindir de seu momento de aparência: “O fato de o momento da aparência (*Scheinmoment*), no cinema, abdicar de seu lugar para o momento de jogo (*Spielmoment*) está ligado à segunda técnica.”¹⁴⁷

O modo de proceder conforme a segunda técnica é determinado pelo distanciamento do ser humano em relação a natureza, que podemos compreender como uma inter-relação lúdica e variada de experimentação, em poucas palavras na ideia de jogo (*Spiel*).¹⁴⁸ Deslocando esta questão para a arte contemporânea, uma das tarefas históricas do cinema (mediante seus vários recursos e inovações) é a de reavivar os elementos lúdicos da arte que tem afinidade com esta segunda técnica segundo uma interação de equilíbrio entre o

¹⁴⁵ Neste ponto específico (da décima nota da segunda versão), a tradução de Gabriel Valladão, ao preservar o verbo alemão *spielt*, evidencia muito bem a sutileza da argumentação benjaminiana, onde o imitar significa tanto o aparentar como o joga (no sentido de atuar): “O imitador torna seu objeto aparente. Pode-se dizer, também: ele atua [*spielt*] o objeto.” BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Tradução de Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: LPM, 2013, p. 74.

¹⁴⁶ Op. cit., p. 74, nota 10.

¹⁴⁷ BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Apresentação, tradução e notas: Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2012, p. 76, nota 10.

¹⁴⁸ “A origem da segunda técnica deve ser buscada lá onde o homem, pela primeira vez e com astúcia inconsciente, começou a tomar distância da natureza. Encontra-se, em outras palavras, no jogo.” *Ibidem*, p. 43.

ser humano e aparelhagem mecânica, tendo em vista uma atenuação dos danos e riscos sociais propiciados pela dominação da natureza (*Naturbeherrschung*) e pela exploração do trabalho humano, típicos dos procedimentos da primeira técnica.

Mas, seria essa a principal função social do cinema? Diminuir ou evitar um mal-estar ainda maior? Algumas passagens de *A obra de arte* parece nos responder afirmativamente, dado os limites a que uma arte cinematográfica de cunho experimental e realmente democrática encontra em face do amplo domínio e exploração do cinema pela indústria capitalista. Por outro lado, em outros segmentos do mesmo ensaio há indicações de um espaço de jogo (*Spiel-raum*) bem maior proporcionado pelo cinema, daí o entusiasmo de Benjamin neste âmbito por algumas obras da vanguarda soviética dos anos 1920 ou mesmo por alguns filmes com as características do cinema da Europa Ocidental, como a comédia americana e as películas de Chaplin. Neste tipo de produções haveria ainda um espaço para uma ordenação experimental (*Versuchsanordnung*) ampliada, própria da repetição lúdica, mas sempre aberta, factível de ser sempre e mais uma vez renovada e modificada.¹⁴⁹

É em uma teoria da segunda técnica como contraposição ao carácter retrógrado e destrutivo da primeira técnica (*ersten Technik*) que Benjamin encontra uma resposta crítica a uma recepção da técnica que se mostrou historicamente desastrosa, seja pelo capitalismo moderno ou pelo fascismo: aqui podemos nos reportar a alguns eventos que do século XIX as primeiras décadas do XX apenas corroboram o efeito deletério do modo de proceder da primeira técnica: o imperialismo oitocentista europeu, a Primeira Guerra Mundial, o militarismo da república de Weimar e a ascensão do nazismo, entre outros. Nesta perspectiva, o seu entusiasmo pelo cinema como um espaço de jogo (*Spielraum*) torna-se compreensível de uma forma satisfatória apenas em correlação com sua concepção de uma segunda técnica, cujo propósito não se limita somente ao domínio da arte.¹⁵⁰ É notório no início de *A obra de*

¹⁴⁹ A caracterização da segunda técnica é a do “experimento e sua incansável variação da ordenação experimental”, ela também pode ser entendida como uma repetição, no sentido que a expressão “O uma vez-é-vez-nenhuma” (*Das Einmal ist keinmal*) nos dar a entender. Repetição e variação são elementos intrínsecos à produção cinematográfica, pois no cinema, dado seu carácter perfectível, uma mesma cena pode ser gravada inúmeras vezes com o intuito de melhorá-la ou mesmo modifica-la, o que possibilita uma variação ou ordenação diferente da conseguida inicialmente, Cf. *Ibidem*, p. 43 e 51.

¹⁵⁰ Miriam Hansen expressou muito bem que o interesse benjaminiano pela categoria do jogo não se restringia ao âmbito da estética, pois relacionava-se igualmente com os problemas políticos e culturais de seu tempo: “Mais precisamente, o ensaio explica a constelação política e cultural que motivou seu interesse pela categoria do jogo. Em primeiro lugar - uma constelação definida, de um lado, pela ascensão do fascismo e a ameaça renovada de uma catástrofe militar e, por outro, pelas falsas ressurreições da aura decadente nas esferas da arte, da mídia capitalista liberal e da espetacularização da vida política.” HANSEN, Miriam. **Cinema and experience**: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno. University of California Press, 2012, p. 189, tradução nossa.

arte o cuidado do filósofo alemão para que seus conceitos (“novos na teoria da arte”) não fossem apropriados por forças políticas e sociais reacionárias, como a do fascismo.

Desta forma, qualquer interpretação do supracitado ensaio que não leve em conta a linha divisória entre uma primeira e segunda técnica (e a exequibilidade do elo a esta como tarefa histórica do cinema), pode incorrer em uma leitura por demais apressada, ao creditar ao seu autor uma posição um tanto otimista em relação aos modernos meios de reprodução. Em verdade, mesmo em sua época Benjamin constatou um apoderamento regressivo das inovações técnicas de uma forma inequívoca tanto no bojo da “próspera” sociedade burguesa como em movimentos políticos de massa que, embora se colocassem como uma alternativa ao capitalismo, cultivavam a sua mesma concepção de técnica ao manuseá-la como uma forma de dominação da natureza e meio de controle das massas, tencionando assim reverter toda possibilidade de superação da ordem social vigente, assentada nas relações tradicionais de propriedade.

5 CONCLUSÃO

Ao longo destas páginas buscamos compreender o tópicio do declínio da aura (*Verfall der Aura*) de uma forma correlata a emergência dos meios modernos de reprodução de imagem, especialmente a fotografia e o cinema, invenções técnicas decisivas para uma apreensão das particularidades da arte de massas contemporânea. O nosso itinerário textual esforçou-se para mostrar que o referido fenômeno histórico-social apenas pode ser apreendido adequadamente em uma perspectiva ampla, vale dizer, no horizonte de uma profunda transformação no modo de vida e de percepção coletivos.

É segundo a constatação destas transformações da experiência humana de longo alcance por Benjamin, que se torna viável repensar, mediante o surgimento da fotografia e do cinema, uma nova forma de compreensão da arte em nosso tempo, onde a sua produção, a sua percepção e a sua recepção ganham contornos inteiramente novos em relação a épocas passadas, o que exige, por conseguinte, do filósofo em questão a formulação de novos conceitos, noções e ideias que respondam a nova situação histórica. Desta forma, apesar das diferenças de amplitude do ensaio sobre a fotografia de 1931 e o de 1935 sobre a reprodutibilidade técnica – um abarcando as fases da história da fotografia, outro especialmente a obra de arte clássica – podemos reconhecer que existem muitos pontos de convergência entre ambos: uma teoria do declínio da aura, correlação entre arte e desenvolvimento técnico, relação dos novos meios de reprodução e massificação social, a metáfora do inconsciente óptico e suas repercussões para uma teoria da arte enquanto doutrina da percepção.

Em ambos os ensaios, sobrepõe-se uma questão fundamental para Walter Benjamin em toda a década de 1930: a viabilidade da formulação de uma estética de caráter materialista e modernista. É esse intuito mais profundo que justifica o seu interesse sempre renovado pela fotografia e mais ainda pelo cinema: “O cinema fornecia a Benjamin a oportunidade e o fundamento de reflexões que lhe permitiam progredir naquilo que o preocupou de modo considerável em seus últimos anos: a elaboração de uma estética materialista.”¹⁵¹ Um de suas principais objetivos neste período de tempo era assim a elaboração de uma estética com essa orientação teórica que pudesse dar conta da nova realidade histórica, em que a questão da técnica e sua utilização se tornavam cada vez mais

¹⁵¹ MISSAC, Pierre. **Passagem de Walter Benjamin**. Tradução de Lilian Escorel. São Paulo: Iluminuras, 1998, p. 124.

decisivas não apenas no campo da arte (lembramos do seu emprego experimental e crítico pela vanguardas do início do século XX), mas no próprio âmago da vida em sociedade. A despeito da própria apropriação das novas técnicas de reprodução (da imagem ao som) pelos interesses econômicos do capitalismo (ou mesmo pelo fascismo), ele não mediu esforços para encontrar ainda assim um viés emancipatório factível conforme o mais recente estágio técnico.

É nesse ponto que encontramos em seu ensaio sobre a obra de arte uma teoria da primeira e segunda técnica, em que esta última se encontra em estreita afinidade com sua concepção de arte como jogo (*Spiel*). Sendo assim, torna-se bastante pertinente que o termo *Spielraum* (ou *Spiel-Raum*) encerre em si uma semântica dupla: podemos compreendê-lo tanto segundo a noção de “espaço de jogo” como pela de “campo de ação livre” ou ainda “margem para manobra”. *Spielraum*, assim como termos aproximados, como *Versuchsanordnung* (ordenação experimental, ensaio, tentativa) e *Zusammenpiel* (trabalho em equipe, jogo mútuo, interação comum) se relacionam ao quadro teórico benjaminiano de uma estética alternativa aquela da bela aparência, onde o cinema ocuparia uma função destacada, aquela de realizar um equilíbrio positivo entre o humano e a máquina, em meio a um mundo cada vez mais tecnocratizado e alienado, regido pela primeira técnica. Contudo, o segundo sentido de *Spielraum* (campo de ação ou zona para manobra), nos direciona para um horizonte bem mais amplo, aquele do seu chamado “materialismo antropológico”, ou seja, de um âmbito para a ação humana liberada, que engloba, obviamente, o âmbito da arte, mas não se restringe a ele.

Por fim, ante essa constatação de uma concepção da técnica que se bifurca em duas e se estende ao domínio humano como um todo (algo que se manifesta de uma forma muito prolífica em outras relevantes notas da segunda versão de *A obra de arte* e não exploradas neste estudo), surge o problema de como a temática da técnica poderia ser compreendida desde os seus primeiros escritos até os seus trabalhos tardios, no seu assim chamado “materialismo antropológico” (que não se restringe ao seu texto sobre o surrealismo) e mesmo na sua obra inacabada *Passagen-Werk* ou mesmo em suas *Teses sobre o conceito de história*, onde a técnica como “dominação da natureza” é objeto de um tratamento crítico no contexto mais próprio de sua filosofia da história. Enfim, trata-se certamente de algo a ser considerado, dado a realidade do presente, onde o desastroso uso da primeira técnica como domínio do meio natural e exploração do trabalho humano assumem cada vez mais proporções de uma crise ecológica mundial, o que poderá nos conduzir inclusive a uma auto destruição em escala planetária.

REFERÊNCIAS

- AQUINO, João Emiliano Fortaleza de. Walter Benjamin e o problema da aparência social no capitalismo. In: COUTO, Edvaldo Souza; DAMIÃO, Carla Milani (Orgs.). **Walter Benjamin: formas de percepção estética na modernidade**. Salvador: Quarteto, 2008.
- ADORNO, Theodor; BENJAMIN, Walter. **Correspondência, 1928-1940**. Tradução: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora Unesp, 2012.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, introdução e notas: Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017.
- BAUDELAIRE, Charles. **Charles Baudelaire: poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Apresentação, tradução e notas: Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2012.
- BENJAMIN, Walter. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. *Zweite Fassung*. **Gesammelte Schriften, VII-2**. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1991.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaio sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Obras escolhidas, vol. 1, São Paulo: Brasiliense, 2012a.
- BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: **Magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012b.
- BENJAMIN, Walter. Experiência e Pobreza. In: **Magia e técnica, arte e política**. 8 ed., Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012c.
- BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: **Magia e técnica, arte e política**. 8 ed., Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012e.
- BENJAMIN, Walter. Kleine Geschichte der Photographie. In: **Gesammelte Schriften II-1**. Org. Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt, Suhrkamp, 1991, p. 368-385.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Estética e sociologia da arte**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2017.
- BENJAMIN, Walter. Paralipômenos e varia para a terceira versão de “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: **Estética e sociologia da arte**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2017.
- BENJAMIN, Walter. Carta de Paris (2). In: **Estética e sociologia da arte**. Edição e tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2017a.

BENJAMIN, Walter. Sobre a situação da arte cinematográfica russa. In: **Estética e sociologia da arte**. Edição e tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2017b.

BENJAMIN, Walter. Réplica a Oscar A. H. Schmitz. In: **Estética e sociologia da arte**. Edição e tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2017c.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: **Benjamin e obra de arte: técnica, imagem e percepção**. Tradução de Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

BENJAMIN, Walter. Cartas. In: **Benjamin e obra de arte: técnica, imagem e percepção**. Tradução de Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

BENJAMIN, Walter. Paralipômenos e varia para à segunda versão de A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **A obra de Arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: Editora LPM, 2013.

BENJAMIN, Walter. **Imagens de pensamento/sobre o haxixe e outras drogas**. Edição e tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2009.

BENJAMIN, Walter. Algo nuevo acerca de las flores. In: **Sobre fotografia**. Edição e tradução de José Muñoz Millanes. Valência: Pre-Textos, 2015.

BENJAMIN, Walter. Publicaciones Surrealistas. In: **Sobre fotografia**. Edição e tradução de José Muñoz Millanes. Valência: Pre-Textos, 2015.

BENJAMIN, Walter. Gisèle Freund. In: **Sobre fotografia**. Edição e tradução de José Muñoz Millanes. Valência: Pre-Textos, 2015.

BENJAMIN, Walter. Livros que permaneceram vivos. In: BENJAMIN, Walter. **O capitalismo como religião**. Tradução de Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2013.

BENJAMIN, Walter. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão**. Tradução Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2018.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter. Brinquedos e jogos. In: **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. Tradução de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Editora 34, 2009.

BENJAMIN, Walter. Programa de um teatro infantil proletário. In: **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. Tradução de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Editora 34, 2009.

BOLLE, Willi. **Fisiognomia da metrópole moderna**. São Paulo: Edusp, 2000.

- BUCK-MORSS, Susan. **The dialectics of seeing: Walter Benjamin and the Arcades project.** Londres: Press Cambridge, 1991.
- CHAVES, Ernani. Retrato, Imagem, Fisiognomia: Walter Benjamin e a Fotografia. In: **No limiar do moderno: estudos sobre Friedrich Nietzsche e Walter Benjamin.** Belém: Editora Paka-Tatu, 2003.
- DAMIÃO, Carla Milani. Sonho, estetização e política em Walter Benjamin. **Revista-Valise,** Porto Alegre, v. 6, n. 12, ano 6, dezembro de 2016, p. 129-144.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Aurélio da língua portuguesa.** Curitiba: Positivo, 2010.
- FREUND, Gisèle. **La fotografia como documento social.** Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL, 2006.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin.** São Paulo: Perspectiva, 2009.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Limiar, aura e rememoração: ensaio sobre Walter Benjamin.** São Paulo: Editora 34, 2014.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Do conceito de Mimesis no pensamento de Adorno e Benjamin. In: **Sete aulas sobre linguagem, memória e história.** Rio de Janeiro: Imago, 1997, p. 81-106.
- GATTI, Luciano. **Constelações.** Crítica e verdade em Benjamin e Adorno. São Paulo: Loyola, 2009.
- GOETHE, J. W. **Doutrina das cores.** Tradução de Marco Giannotti. São Paulo: Nova Alexandria, 2011.
- COSTA, Alexandre. **Heráclito: fragmentos contextualizados.** Tradução, apresentação e comentários por Alexandre Costa. São Paulo: Odysseus Editora, 2012.
- HANSEN, Miriam. **Cinema and experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno.** University of California Press, 2012.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Cursos de estética I.** Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 2015.
- KONDER, Leandro. **Walter Benjamin: o marxismo da melancolia.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- KOTHE, Flávio René. **Benjamin e Adorno: confrontos.** São Paulo: Editora Ática, 1978.
- JANZ, Rolf-Peter. Ausente e presente. Sobre o paradoxo da aura e do vestígio. In: **Walter Benjamin: Rastro, aura e história.** Tradução de Georg Otte. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012.

JIMENEZ, Marc. **O que é estética?** Tradução de Fulvia M. L. Moretto. Rio Grande do Sul: Ed. Unisinos, 1999.

LEBRUN, Gerard. A mutação da obra de arte. In: **Arte e filosofia**. Rio de Janeiro: Funarte/ Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1983.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”**. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant, [tradução das teses] Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.

MARX, Karl. **O capital: crítica da economia política. Livro I.** Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2017.

MATOS, Olgária. **Discretas esperanças.** Reflexões filosóficas sobre o mundo contemporâneo. São Paulo: Nova Alexandria, 2006.

MISSAC, Pierre. **Passagem de Walter Benjamin.** Tradução de Lilian Escorel. São Paulo: Iluminuras, 1998.

NUNES, Benedito. **Introdução à filosofia da arte.** São Paulo: Ática, 2008.

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

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Exposições universais.** Espetáculos da modernidade do século XIX. São Paulo: Hucitec, 1997.

PLATÃO. **A República.** Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Ed. da UFPA, 2016.

PUGLIA, Ezio. Aura. In: **Glosario Walter Benjamin: conceptos e figuras.** Tradução do italiano Esther Cohen, Cidade do México: Universidad Nacional Autónoma do México, 2016.

ROSENFELD, Anatol. **Cinema: arte e indústria.** São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

SILVA, Márcio Seligmann. A segunda técnica em Walter Benjamin: o cinema e o mito da caverna. In: **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.** Tradução de Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: LPM, 2013.

SMITH, Gary. **A genealogy of ‘aura’:** Walter Benjamin’s Idea of Beauty. Potsdam: 1993.

STIEGLER, Bernd. Walter Benjamin e a fotografia. In: **Walter Benjamin: experiências históricas e imagens dialéticas.** Tradução de Marlene Holzhausen. São Paulo: Editora UNESP, 2015.

SCHOLEM, Gershom. **Correspondência 1933-1940.** Tradução de Neusa Soliz. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.