Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Ciências Sociais
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Lucyane Maria Araujo de Moraes

O crepúsculo da obra de arte em tempos de tecnologias digitais

Rio de Janeiro
2018

Lucyane Maria Araujo de Moraes

O crepúsculo da obra de arte em tempos de tecnologias digitais

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Ética e Filosofia Política.

Orientadora: Profa. Dra. Dirce Eleonora Nigro Solis.

Rio de Janeiro

2018

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CEH/A

D278 Moraes, Lucyane Maria Araujo de.
O crepúsculo da obra de arte em tempos de tecnologias digitais / Lucyane Maria Araujo de Moraes. – 2018.
117 f.

Orientadora: Dirce Solis.
Tese (Doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Filosofia – Teses. 2. Ética – Teses. 3. Técnica – Teses. I. Solis, Dirce Eleonora Nigro. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

es CDU 1

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

_____ _____

Assinatura Data

AG**RADECIMENTOS**

Essa pesquisa é o resultado de alguns anos de estudo, durante os quais fui ajudada por diferentes pessoas que em muito me apoiaram, contribuindo para o seu desenvolvimento: em especial, desejo exprimir a minha gratidão a Professora Dirce Solis por ter me orientado com vivacidade, possibilitando a criação desse trabalho; meu reconhecimento a Professora Rosa Dias e ao Professor James Arêas pelas observações críticas e contribuições no Exame de Qualificação, agradecimentos a Professora Maria Inês e aos Professores Haddock Lobo, Marcelo Derzi e Marcelo de Mello, pela rica possibilidade de interlocução; meu reconhecimento aos funcionários da secretaria da Pós-Graduação, especialmente à pessoa de Daniel Rodrigues, pelos esclarecimentos sobre os trâmites da Universidade; meu apreço aos (as) colegas, companheiras e companheiros de uma inesquecível caminhada, com os quais tive a oportunidade de organizar seminários e trabalhos em grupo, dos quais pude mais tarde extrair parte deste estudo.

Será Aquiles possível ao lado da pólvora e chumbo? Ou será a Ilíada de algum modo compatível com a máquina impressora ou a máquina a vapor? Porventura cantar, recitar e as musas não deixam necessariamente de existir com o aparecimento da máquina de impressão, desaparecendo assim, as condições prévias da poesia épica?

Karl Marx

RESUMO

MORAES, Lucyane Maria Araujo de. *O crepúsculo da obra de arte em tempos de tecnologias digitais*. 2018. 127 f. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

Este estudo tem como objetivo discorrer sobre a importância de conceitos centrais da estética de Walter Benjamin, mais especificamente o seu papel-chave na constituição dos conteúdos da arte no mundo contemporâneo, considerando suas implicações no contexto dos meios tecnológicos digitais. Tendo em vista a associação de procedimentos industriais às ações políticas e econômicas, este trabalho procura analisar como tal processo associativo pode implicar em um estado de desestetização da arte, dimensionando os impactos causados aos ambientes artísticos e culturais, determinando mudanças na relação entre arte e sociedade. A discussão sobre o tema é orientada por uma ideia de técnica em sentido historicamente configurado, ou seja, em contínuo movimento, ampliando sua acepção para esferas mais próprias ao discurso filosófico.

Palavras-chave: Ética. Técnica. Humanismo. Walter Benjamin. Tecnologias digitais.

ABSTRACT

MORAES, Lucyane Maria Araujo de. *The twilight of artwork in times of digital technology* 2018. 127 f. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

This thesis intends to discuss the relevance of fundamental concepts of Walter Benjamin's aesthetics, highlighting its key role in the contents of art's constitution in contemporary world, considering its consequences in the updated context of digital technology. In view of the association amongst art, industrial procedures, political and economic actions, this study aims to examine how such associative process may result in deaesthetization of art, scaling the impacts to the art and cultural environments, causing changes in the well-founded relationship between art and society. The subject approach is oriented by an idea of technique in a historical sense, that is, in a continuous movement, extending its meaning for instances more suited to philosophical discourse.

Keywords: Ethic. Technique. Humanism. Walter Benjamin. Digital technologies.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 9

1 **PREÂMBULO FILOSÓFICO-CRÍTICO** 11

2 **TRADIÇÃO *VERSUS* MODERNIDADE?** 22

2.1 **Sobre a tradição** 25

2.2 **Aporias entre tradição e modernidade** 30

2.3 **Memorar, imaginar, perceber** 36

2.4 **Da relação entre memória, esquecimento, tradição e modernidade** 42

3 **CRÍTICA E CULTURA NO MUNDO MODERNO** 48

3.1 **Sobre a ideia de cultura** 57

3.2 **A condição moderna** 59

3.4 **O que foi esquecido?** 61

4 **ESCOMBROS E RUMOS DA HISTÓRIA** 66

4.1 **Do fetiche da arte na cultura industrial** 67

4.2 **Entretenimento e subjetivação** 70

4.3 **Arte, artefato, artifício** 73

5 **A TRAGÉDIA DA TECHNE** 77

5.1 **A dialética do trágico e da tragédia** 78

5.2 **Técnica e humanismo** 86

5.3 **Sobre o capitalismo de plataforma e a cultura de massas** 95

6 **CONCLUSÃO** 105

6.1 **Excurso: Populismo digital - a realidade como construção viral** 108

7 **EPÍLOGO AFORÍSTICO: POR QUE LER WALTER BENJAMIN?** 108

REFERÊNCIA 110

INTRODUÇÃO

> Sou de tal forma que quando o amor me inspira, transcrevo, e da mesma maneira que me dita no íntimo, me expresso.
>
> *Dante Alighieri*

Desde o início da pesquisa acadêmica tenho me dedicado ao estudo do inquietante (e fascinante) mundo industrializado no qual vivemos, desde a transição dos processos de manufatura artesanais até o incremento da produção por máquinas-ferramentas. À época, meus interesses estavam voltados para os clássicos das literaturas brasileira e italiana, para o teatro, as artes plásticas e o estudo intermitente da linguagem cinematográfica, passando a desenvolver posteriormente conexões entre estas expressões e o advento dos recursos tecnológicos.

As investigações partiram do uso potencializado de tais recursos e seu resultante aspecto socioeconômico, por meio de hipóteses e teorias sobre o mundo do trabalho e sua relação com o capital, conforme definido por Karl Marx que, em oposição à lógica da mercadoria e, consequentemente, em prol da emancipação humana, abre espaço para a reflexão e assimilação de uma nova era: a civilização industrial. Ao integrar tal análise à pesquisa, foram também desenvolvidas conexões entre ética e estética, sem perder de vista as questões de ordem econômica vigente que determinam as relações entre arte e sociedade no mundo industrializado. À medida que desenvolvia o tema, tais questões despertavam paulatinamente o meu entusiasmo e o intento de aprofundar os assuntos correlatos se configuraram como consequência natural dessa reflexão.

Ao eleger como conteúdo de estudo os processos de transformação decorrentes da ação dos *mass media* e suas implicações para a arte no mundo contemporâneo, surgiu a necessidade de delinear os fundamentos metodológicos da pesquisa, o que me levou a enfrentar desafios significativos. Compreendi então que precisaria trilhar caminhos não muito explorados, especialmente aqueles referentes aos aspectos estabelecidos como entraves para o entendimento do significado da arte como forma de conhecimento subjetivo. Como não bastasse, compreendi ainda que as questões atinentes ao mundo industrializado tecnológico, para além do que se encontra estabelecido hoje, imperam, sobretudo, como uma problemática futura que pode suscitar inclusive uma crise de pertencimento no sujeito, subvertendo a relação entre ele e a realidade social.

Como é sabido, o contexto que determina a preparação de uma pesquisa colabora de modo marcante para definição do seu argumento. O título do presente trabalho nasce, portanto, da tentativa de associar os atuais procedimentos tecnológicos digitais aplicados à arte hoje, como uma possibilidade de continuidade e aprofundamento da crítica ao *modus operandi* da sociedade tecnocrata, entendendo que esta subordina a criação e imaginação humanas ao seu modelo funcional de gestão por meio de procedimentos notadamente burocráticos.

Como estratégia de discussão, busco ampliar a argumentação para discursos mais próprios a uma ideia de modernidade entendida como processo histórico, ou seja, não alcançada por meio de rupturas arbitrárias ou descarte da tradição. Deste modo, *O crepúsculo da obra de arte em tempos de tecnologias digitais* indaga sobre os processos de produção, difusão e recepção das obras de arte, tendo em vista as transformações decorrentes da utilização generalizada dos *media* atualizados, suas implicações e significação no contexto das novas tecnologias digitais, entendendo que estas só podem ser incorporadas a partir daquilo que está presente nas próprias obras por meio da assimilação de seu material.

No que tange ao objeto desse estudo, entendo que a maneira de encarar tal desafio - mesmo considerando os riscos - foi valer-me do legado da Teoria Crítica da Sociedade. De forma a melhor apreender os fenômenos estéticos de nossa época, considero, maiormente, a importância que Walter Benjamin atribui à estética como elemento potencial no processo de mudança das relações estabelecidas entre arte e sociedade. Procuro destacar a apropriação dos temas de sentido materialista desenvolvidos por Benjamin, na medida em que postula a necessidade de novas formas de pensar arte e política, no sentido da articulação entre estas e uma sociedade autônoma. Tais questões reportam ao entendimento dos processos de deterioração da arte que acenam para a sua estetização e massificação.

1 **PREÂMBULO FILOSÓFICO-CRÍTICO**

> Se fossemos infinitos tudo mudaria. Como somos finitos, muito permanece.
>
> *Bertold Brecht*

O legado teórico de Walter Benjamin é tido como um dos mais relevantes para a crítica da ideia de progresso, do embrutecimento que decorre de sistemas totalitários e de todas as formas decadentes que banalizam a vida nas sociedades modernas. Questões como historicidade, formas de representação, percepção e experiência sensível e mais especificamente dispositivos técnicos, representam grande parte dos temas sobre os quais o filósofo se debruçou e dedicou a sua produção literário-filosófica. Interpretando as variadas formas de expressão da subjetividade humana, Benjamin busca no comportamento das massas os elementos para a compreensão crítica, encontrando no processo histórico a consciência emancipatória do saber.

> Comparados com a história da vida orgânica na Terra, diz um biólogo contemporâneo, os míseros 50 000 anos do *Homo sapiens* representam algo como dois segundos ao fim de um dia de 24 horas, Por essa escala, toda a história da humanidade civilizada preencheria um quinto do último segundo da última hora. O *agora,* que como modelo do messiânico abrevia num resumo incomensurável a história de toda a humanidade, coincide rigorosamente com o lugar ocupado no universo pela história humana (BENJAMIN, 1987, pp. 231-232).

Sua obra, composta na forma de fragmentos ensaísticos, se destina a uma interpretação das formas de racionalidade nas sociedades coletivizadas. E embora seus escritos versem sobre variados assuntos, o pensador conseguiu refletir com coerência sobre as diferentes formas de expressões artísticas de sua época abrangendo diferentes temas, tanto sociais quanto estéticos. Sobre o *corpus* de seus escritos, não é fora de propósito dizer que em sua amplitude e também em sua originalidade ele evoca, de forma recorrente, formas de elaboração do passado, evidenciando a questão da perda da experiência autêntica, ou seja, da sua desvalorização mediante uma realidade que se encontra em ocaso.

Pode-se dizer com isso que a teoria benjaminiana dos *media* não se dissocia da história da percepção e da experiência. Sua capacidade de analisar as transformações ocorridas no âmbito da experiência sensível é uma das mais expressivas evidências do seu potencial reflexivo, progressista e revolucionário. Dialogando com Goethe, com artistas do Blauer Reiter, com Kandisnky, Novalis e Baudelaire, como exemplo, Benjamin apresenta o *medium* das cores como um mundo sombreado, envolto em uma auréola, operando uma espécie de

metamorfose na qual o sujeito separa-se de si mesmo e se dissolve. Refletindo sobre a arte e a cultura, entendidas em seu caráter socioeconômico, Benjamin identifica nos modos de produção e nas formas de mercantilização da vida os elementos essenciais para desenvolver a sua crítica estético-social, buscando superar uma ideia de estética tradicional urdida em sentido objetivado: “Tendo em vista que a superestrutura se modifica mais lentamente que a base econômica, as mudanças ocorridas nas condições de produção precisaram mais de meio século para refletir-se em todos os setores da cultura”, diz o filósofo ao referir-se ao conjunto de “tendências evolutivas da arte, nas atuais condições produtivas”, afirmando que tais tendências são igualmente perceptíveis tanto na superestrutura quanto na esfera econômica. E conclui: “Elas põem de lado numerosos conceitos tradicionais - como criatividade, gênio, validade eterna e estilo, forma e conteúdo” (BENJAMIN, 1987, pp. 165-166).

Ao realizar a crítica aos postulados de um marxismo por assim dizer liberal, seus ensaios subvertem o entendimento tradicional da historiografia burguesa, a partir do confronto entre uma sociedade altamente avançada e a grande massa a ela submetida, tendo como um dos focos a questão da reprodução técnica de imagens. A isso, Benjamin se refere citando o crítico de arte francês Charles Blanc:

> Querendo fixar, antes de tudo, sobre as paredes de sua residência os mais preciosos suvenirs de suas viagens, o Sr. Thiers mandou executar... cópias reduzidas das pinturas mais famosas... Assim, entrando em sua casa, encontramo-nos, antes de tudo, no meio de obras-primas que eclodiram na Itália durante o século de Leão X [...] Nessas cópias, reduzidas à mesma escala ou quase... o olhar encontra com prazer a grandeza relativa dos originais (BLANC *apud* BENJAMIN, 2018: 354).

Em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, nas suas diversas versões, o filósofo objetiva, entre outras questões, analisar historicamente os processos de duplicação das obras de arte no contexto moderno das condições técnicas das sociedades produtivas e os consequentes desdobramentos referentes às subjetividades humanas, determinando inevitavelmente transformações profundas na experiência sensível tanto dos indivíduos quanto da coletividade. No que respeita a este escrito, vale observar como os conceitos de *aura* e *choque* se destacam como uma das mais emblemáticas contribuições para sua teroria dos *media* e, consequentemente, para a compreensão dos processos de liquidação da arte no mundo fortalecido do capital.

Em *Charles Baudelaire*, se intensificam as implicações subjetivas: a aura de um objeto é identificada com a experiência de fruição de um objeto de uso. Deste modo, Benjamin busca interpretar historicamente a Paris do século XIX, analisando usos e costumes daquela sociedade e seus habitantes, sob a ótica das tendências mercadológicas mais recentes do capitalismo urbano. Interessante notar que nesta obra, embora não se trate de fenômenos do

século XX, o filósofo ratifica o conceito de aura, refletindo sobre os efeitos que os modernos dispositivos de imagem e som causam àquilo que Proust denominou como memória involuntária:

> Se chamamos de aura às imagens que, sediadas na *mémoire involontaire,* tendem a se agrupar em torno de um objeto de percepção, então esta aura em torno do objeto corresponde à própria experiência que se cristaliza em um objeto de uso sob a forma de exercício. Os dispositivos, com que as câmeras e as aparelhagens análogas posteriores foram equipadas, ampliaram o alcance da *mémoire volontaire;* por meio dessa aparelhagem, eles possibilitam fixar um acontecimento a qualquer momento, em som e imagem, e se transformam assim em uma importante conquista para a sociedade, na qual o exercício se atrofia (BENJAMIN, 2000, p. 137).

E a respeito de suas teses *Sobre o conceito de história*, considerado como o mais maduro e profundo ensaio do autor, pode-se dizer que ele trata de uma crítica dialética à ideia de progresso, partindo da tensão insolúvel entre passado e presente, em uma interseção entre materialismo e teologia, sob a égide de uma filosofia da história. Nas palavras do amigo e interlocutor Theodor Adorno, as *Teses* "resumem por assim dizer as reflexões sobre a teoria do conhecimento cujo desenvolvimento acompanhou o do esboço das *Passagens*" (*apud* TIEDEMANN, *in* BENJAMIN, 2018, p. 14). Contando dezoito fragmentos e dois apêndices, vale lembrar que neste escrito Benjamin aborda de forma bastante peculiar assuntos tão distintos quanto mais próximos, sempre mediados por aspectos econômicos e sociais, cabendo lembrar, por oportuno, a argumentação balizada de Tiedemann na *Introdução* da obra: "Se tivesse sido concluída, as *Passagens* não teriam sido nada menos do que uma filosofia material da história do século XIX" (TIEDEMANN, *in* BENJAMIN, 2018, p. 14). Em resumo, ainda segundo as esclarecedoras reflexões do editor:

> Uma vez que uma simples leitura não permitiria compreender as intenções de Benjamin, um estudo das *Passagens* teria então que levar em consideração o ensaio sobre a obra de arte, os textos dedicados a Baudelaire e as teses 'Sobre o Conceito de História', tê-los sempre em mente, mesmo que estes sejam perfeitamente independentes, representando meramente escritos que antecipam a obra ou que dela se originam. Os fragmentos das *Passagens* propriamente ditas podem ser comparados ao material de construção de uma casa da qual apenas demarcou-se a planta ou se preparou o alicerce (TIEDEMANN, *in* BENJAMIN, 2018, p. 15).

Segundo Adorno, com o objetivo inicial de desenvolver uma concepção da época dos novecentos, a essa primeira abordagem das *Passagens*, elaborada por volta de 1928, seguiu-se outra de feição materialista, voltada para uma interpretação histórica da Paris do século XIX sob o primado do culto ao consumo, ou seja, do fetichismo da mercadoria, da fantasmagoria mercadológica urbana do moderno capitalismo recém-surgido enquanto tal: "A segunda fase do projeto *Passagens* está documentada no memorando de 1935 *Paris, a capital do século XIX*. Nele relacionam-se figuras chave da época com categorias do mundo das imagens" (ADORNO, 2008, p. 218), conforme detalha o amigo:

> A política e a metafísica, a teologia e o materialismo, o mito e a modernidade, o material carente de intenção e a especulação extravagante: todas os caminhos da cidade de Benjamin convergiram no plano do livro sobre Paris como em sua *étoile*. Mas a Benjamin não ocorreu expor sua filosofia no objeto que estava predeterminado aprioristicamente a ele. A ideia foi suscitada por um estímulo concreto e ao longo dos anos conservou a forma monográfica [...] A predileção de Benjamin pelos objetos mínimos ou banais, como o pó e a pelúcia[1] no trabalho das *Passagens*, é complementária àquela técnica que se vê atraída por tudo que escorrega pelas malhas da rede convencional de conceitos ou é desprezado o suficiente pelo espírito dominante para deixar atrás de si outras pegadas senão aquelas do juízo apressado (ADORNO, 2008a, pp. 217-220).

Diferentemente do primeiro, o *Exposé* de 1939 apresenta uma introdução e uma conclusão. Sobre esse trabalho, embora houvesse interesse de Horkheimer em publicá-lo na *Revista do Instituto de Pesquisa Social* (*Zeitschrift für Sozialforschung*), somente o assunto referente ao fragmento V, sobre Baudelaire, apareceu no volume VIII do periódico. Intitulado *Sobre alguns temas em Baudelaire*, o artigo, contou com resumos em francês e inglês[2], como de praxe na revista. Um resumo desse processo foi publicado por Tiedemann na edição alemã das *Passagens* e aparece nos *Anexos* da edição brasileira da obra, a cargo de Bolle. A saber:

> Em abril de 1937, Benjamin recebeu de Max Horkheimer a proposta de escrever para a revista do Instituto de Pesquisas Social "um artigo materialista sobre Baudelaire" (GSV/2, 1158). Ora, o trabalho acabou ganhando as dimensões de um livro, o que Benjamin comunicou a Horkheimer em agosto de 1938 (p. 1167). Com efeito, o que ele enviou, em fins de setembro de 1938, foi "a segunda parte do livro sobre o Baudelaire" (p. 1167). O Instituto recusou a publicação por motivos teóricos e insistiu para que Benjamin reescrevesse o trabalho em forma de um *artigo*, o que ele, bolsista, do Instituto, acabou fazendo. Esse texto foi entregue em 1 de agosto de 1939 e publicado em janeiro de 1940 na *Zeitschrift für Sozialforschung*, sob o título "Sobre Alguns Temas em Baudelaire". Paralelamente, como o atesta a versão francesa do exposé "Paris, Capitale du XIXe Siècle", enviada a Horkheimer em março de 1939, Benjamin mostrou-se disposto a retomar o trabalho nas *Passagens* stricto senso. O Instituto, contudo, o deixou agora à vontade para "concentrar toda a sua energia sobre o *Baudelaire*" (GS I/3, 1128). Tanto assim que Benjamin, no início de maio de 1940, sinalizou que iria "ocupar-se seriamente da continuação do *Baudelaire*" (p. 1133). Mas nessa altura ele já estava travando uma corrida contra um tempo implacavelmente adverso. Com o desencadeamento da II Guerra Mundial, a fuga de Benjamin de Paris em junho de 1940 e sua morte, em setembro do mesmo ano, a obra ficou definitivamente inconclusa (BOLLE, *in* BENJAMIN, 2018, p. 1515).

Em tempo, sobre a primeira versão de 1935, Bolle escreve: "Assinalemos ainda que, graças ao *Exposé*, o projeto foi incluído no programa oficial do Instituto de Pesquisa Social com o título «*The Social History of the City of Paris in the 19th Century*», o que implicou também num auxílio financeiro" (*in* BENJAMIN, 2018, p. 50). Esse fato e outros são

[1] Conforme a sentença de Benjamin, "Perspectiva: pelúcia para os olhos. Pelúcia, o tecido da época" (BENJAMIN, 2018, p. 1389).

[2] Em carta dirigida a Adorno, em seis de agosto de 1939, Benjamin escreve: "Estou muito contente com a perspectiva de ver o texto no próximo número da revista. Escrevi a Max sobre o quanto me empenhei para manter o ensaio isento de todo elemento fragmentário, cingindo-me estritamente aos limites de espaço prescritos (ADORNO; BENJAMIN, 2012, p. 445).

confirmados em carta de Adorno a Horkheimer, datada de 08 de junho de 1935, na qual o primeiro dá parecer definitivo sobre a obra das *Passagens*, inclusive recomendando o apoio integral do Instituto ao desenvolvimento do trabalho:

> Pollock me disse que ele [Benjamin] havia conversado com você em Paris sobre o plano de trabalho "Paris capital do século XIX", que tem estado no centro das discussões entre Benjamin e eu faz dez anos e que denominamos "Obra das Passagens". Disse a Pollock que considerava este livro como a verdadeira *chef d'oeuvre* de Benjamin, uma questão do maior peso teórico que se pode imaginar e - se aceitarmos um termo desses - de uma concepção genial [...] E uma vez que reconheço, é claro, que o Instituto deve receber de Benjamin uma contrapartida que possa ser utilizada de acordo com seus interesses, já que basicamente o está mantendo, recomendei a ele que escrevesse agora as coisas há tempos combinadas [Fuchs e Tempo Novo] e que desse prosseguimento às Passagens a parte, como uma questão particular por assim dizer. Mas agora tenho que rever minha proposta. Benjamin me enviou um *exposé* da obra das passagens. E após tê-lo estudado detalhadamente fiquei convencido de que este trabalho não contém nada que não possa justificar-se do ponto de vista do materialismo dialético [...] Considero que este trabalho é uma contribuição tão extraordinária para a teoria que acredito não podermos ser responsáveis de não apoiar totalmente algo assim, quando nos deparamos com uma coisa única e de tamanha força (ADORNO, *in* GRETEL; BENJAMIN, 2011, p. 247).

Ainda sobre a gênese das *Passagens*, Bolle referindo-se ao que antecede à própria elaboração de ambos os *exposés*, registra em sua *Nota Introdutória*: "A denominação «o primeiro esboço das Passagens» (*der erste Passagenentwurf*) é de Walter Benjamin; ele a empregou numa carta a Gretel Adorno, de 16/08/1935, quando já estava trabalhando no segundo esboço" (*in* BENJAMIN, 2018, p. 1361). Complementando a informação, o trecho da correspondência[3] - dirigida a Gretel com a recomendação de repassá-la a Adorno - menciona:

> Quando a carta de vocês se refere ao "primeiro" esboço das passagens de forma tão enfática, devo dizer que não abri mão de nada desse "primeiro" esboço e nenhuma palavra foi retirada. E o que vocês tinham em mãos não é se posso dizer assim, o "segundo" esboço, mas o *outro*. Estes dois esboços mantém entre si uma relação polarizada. Representam a tese e a antítese do trabalho. Por esse motivo, o segundo esboço é para mim qualquer coisa menos uma conclusão. Sua razão de ser reside no fato de que as ideias presentes no primeiro não permitem de forma imediata nenhum tipo de conformação "poética", a menos que fosse uma conformação "poética" ilícita. Daí o subtítulo de o primeiro esboço, há muito deixado de lado: uma feeria dialética (GRETEL; BENJAMIN, 2011, p. 248).

Por oportuno, vale citar a nota de rodapé, na edição portenha, referente ao trecho da missiva em questão, objetivando esclarecer ainda mais sobre a discussão travada entre os

[3] Esta carta encontra-se igualmente presente na edição brasileira das correspondências entre Adorno e Benjamin, às páginas 192 a 195. Vale dizer também que a citada correspondência se trata de uma resposta à longa carta que Adorno enviou a Benjamin da cidade alemã de Hornberg im Schwarzwald, aproximadas duas semanas antes, com data de quatro de agosto, podendo ser consultada em sua íntegra na referida edição brasileira, às páginas 175 a 192.

amigos, além de reiterar as citadas informações referentes à leitura da obra realizada por Benjamin em Königstein e Frankfurt, conforme registra a tradutora Mariana Dimópulos:

> Sob a denominação de «primeiro esboço» Adorno se referia a alguns textos compilados na obra completa em alemão com o nome de «Passagens de Paris II», dos quais Benjamin havia lido fragmentos para ele em 1929 (GS V:2, pp. 1044-1059). O segundo trata-se, como ficou dito, de «Paris capital do século XIX» (DIMÓPULOS, *in* GRETEL; BENJAMIN, 2011, p. 248).

Mais especificamente, de acordo com informação de Bolle, sobre o denominado primeiro esboço "trata-se ao todo de quatro textos (dos quais, um com «paralipômenos»), escritos entre junho de 1927 e dezembro de 1929, talvez início de 1930" (*in* BENJAMIN, 2018, p. 1361). O segundo texto, *Passagens parisienses* é considerado o "fundador do trabalho das Passagens", conforme explica o próprio Bolle:

> Escrito de meados de 1927 até fins de 1929 ou início de 1930 e composto de 405 fragmentos, é o texto mais detalhado e mais abrangente da primeira fase do projeto, mostrando inclusive que o gênero filosófico-literário do fragmento, que marca o projeto até o fim, não é uma forma ocasional ou contingente, mas constitutiva da escrita benjaminiana da história (BOLLE, *in* BENJAMIN, 2018, p. 1362).

Somado ao que informou Tiedemann e Bolle, para um melhor entendimento sobre parte do difícil processo que antecedeu a publicação das *Passagens*, vale mencionar alguns trechos essenciais da troca de correspondência entre os amigos Adorno e Benjamin abordando o assunto, uma vez que em grande parte desse epistolário, direta ou indiretamente, é feita alguma referência à obra (sobre Baudelaire, sobre o flâneur, sobre fantasmagoria, eterno retorno, imagem dialética, entre outras tantas). E entre outros assuntos Adorno também detalha a ideia relativa a uma dedicatória em troca de apoio financeiro para a obra:

> Gostaria de saber o que acha de minha sugestão sobre uma dedicatória para o *trabalho das Passagens*. Nesse caso caberia interessar o irmão (residente em Paris) da senhora que seria a principal envolvida dessa vez. Ele é um homem difícil, não será fácil você se dar com ele (não menos do que ele é para mim: um intelectual frustrado que virou comerciante e em seus sucessos práticos e nas respectivas consequências ainda gosta de externar seu ressentimento sobre tudo o que de outro modo falhou em sua vida), mas se a pessoa souber abordá-lo corretamente, ele é de extraordinária generosidade e, em situações de apuro, um amigo como poucos, capaz de responder à sua sina em mais de um aspecto. No momento ele não está em Paris, mas me escreveu que logo retorna, e tenho motivo para supor que este seria um momento relativamente oportuno para envolvê-lo. E nesse sentido, pelas razões que já mencionei, algo como a dedicatória seria extraordinariamente adequado, mas apenas, claro, se ele se dispusesse a um auxílio substancial" (ADORNO; BENJAMIN, 2012, p. 83).

Referências às *Passagens* irão aparecer em diversas cartas trocadas entre os filósofos. Em uma delas, Adorno estimula o amigo a continuar desenvolvendo sua obra:

> Creio que só preciso lhe sugerir esse tanto para despertar seu interesse em minha empreitada, que conterá em seu centro uma crítica da "proto-forma". E talvez ela não seja uma contrapartida tão remota das suas *Passagens*, tal como lhe pareça à medida que as conclui: ao menos uma contrapartida, uma contrapartida à história

> primeva do século XIX como um presságio da historicidade essencial e categórica do arcaico; não como o historicamente mais antigo, mas algo que tão somente emerge da lei mais intrínseca do próprio tempo (ADORNO; BENJAMIN, 2012, p. 94).

Não se deve olvidar a carta escrita por Adorno que, incentivando novamente o amigo, procura contornar mais uma das várias interrupções sofridas no processo de elaboração da obra por Benjamin:

> O que você diz sobre concluir o período de ensaio e finalmente retomar o trabalho das *Passagens* é de fato a notícia mais exultante que ouço de você em muitos anos. Você sabe que realmente vejo nesse trabalho parte de nossa predestinada contribuição à *prima philosophia*, e não há nada que eu mais deseje senão vê-lo capaz, após longa e dolorosa hesitação, de levar a cabo essa obra, fazendo jus a tema tão prodigioso [...] Devo dizer que me seria uma infelicidade se esse trabalho, que terá de significar a integração de toda a sua experiência de linguagem, fosse escrito em francês, ou seja, em um meio que, mesmo com o mais magistral conhecimento, não favorece aquela integração que pressupõe justamente a dialética de sua língua materna! Se houver problemas de publicação, o caminho adequado me pareceria o da *tradução* (ADORNO; BENJAMIN, 2012, p. 113).

Em 05 de junho de 1935, Adorno recebe de Benjamin uma cópia do primeiro *Exposé* da obra e, no dia 02 de agosto, opina:

> Após uma leitura extremamente cuidadosa, agora posso dizer que minhas reservas quanto ao Instituto foram totalmente dissipadas. Creio que o trabalho possa, ou melhor, deva ser aceito pelo Instituto em toda a sua extensão [...] Se Horkheimer solicitar uma ou outra concretização social em certos pontos, isso certamente viria ao encontro de seus interesses, bem como dos meus. Estou pensando em primeiro lugar na categoria mercadoria, que vem expressa de modo muito geral no *exposé* [...] O outro conceito em questão, naturalmente, é o de consciência coletiva [...] a objeção marxista à constituição de tal consciência coletiva, que é em si adialética, ou seja, não contém o integrante fator de classes, coincide provavelmente com uma objeção que eu mesmo ergueria de um modo bem diverso [...] Independente disso, porém, parece-me fora de questão que, aqui como sempre, a especificação empírica do problema implica a especificação da interpretação. Escreverei sem demora a Horkheimer para solicitar a aceitação *en bloc* do trabalho e com isso, claro, o respectivo custeio[4]. Em vista da importância central que atribuo a esse trabalho, qualquer elogio de minha parte seria blasfêmia (ADORNO; BENJAMIN, 2012, pp. 160-161).

Em carta de 04 de agosto daquele ano, Adorno analisa criticamente parte considerável do trabalho do amigo, sem deixar de ressaltar a importância da própria obra em sua integridade:

> Permita-me hoje finalmente dizer algo sobre seu *Exposé*, que estudei com todo cuidado e discuti mais uma vez com Felizitas [Gretel], a qual está de pleno acordo com as visões expressas [...] O *Exposé* me parece repleto das mais relevantes concepções, das quais eu gostaria de sublinhar apenas a magnífica passagem sobre o viver como deixar traços, os comentários decisivos sobre o colecionador, a libertação das coisas da maldição da utilidade e a interpretação dialética de

[4] Cabe lembrar a carta de Adorno dirigida a Horkheimer em 8 de junho de 1935, dando parecer favorável à obra e recomendando sua publicação.

> Haussmann [5] O esboço do capítulo sobre Baudelaire como interpretação do poeta e a introdução da categoria do *nouveauté* na página 20 também me parecem plenamente convincentes (ADORNO; BENJAMIN, 2012, p. 176).

E dá prosseguimento, tendo como base o desdobramento das questões relacionadas:

> A concepção da imagem dialética como conteúdo de alguma consciência, ainda que coletiva; sua relação direta - eu diria quase histórico-evolutiva - com o futuro como utopia; a concepção de "época" como tema próprio e autossuficiente desse conteúdo de consciência [...] Se você desloca a imagem dialética para o interior da consciência como "sonho", não somente priva de mágica o conceito, domesticando-o, mas também o despe precisamente daquele crucial poder objetivo que o legitimaria em termos materialistas. O caráter fetichista da mercadoria não é um fato da consciência; é antes dialético no seu eminente sentido de que produz consciência [...] Para voltar à linguagem do glorioso primeiro esboço das *Passagens*: se a imagem dialética nada mais é senão o modo pelo qual o caráter fetichista é percebido na consciência coletiva, então a concepção sansimonista do mundo das mercadorias bem pode revelar-se como utopia, mas não o contrário, ou seja, a imagem dialética do século XIX revelar-se como *inferno* [...] Não cabe assim que a imagem dialética seja deslocada para o sonho; antes, cabe que o sonho seja rejeitado por meio da construção dialética e que a própria imanência da consciência seja entendida como uma constelação da realidade - como a fase astronômica, na qual o inferno peregrina pela humanidade (ADORNO; BENJAMIN, 2012, pp. 176-178).

Denominada por Adorno como a sua última *philosopia*, nessa obra de Benjamin é possível vislumbrar novas possibilidades de interpretação para antigos fenômenos ligados à fundação das sociedades industriais burguesas no século XIX, contribuindo, inclusive, para o entendimento daquilo que ocorre ainda hoje nas chamadas sociedades contemporâneas:

> Benjamin não reconstrói a totalidade da sociedade burguesa, mas a estuda como algo cego, natural, difuso. Seu método micrológico e fragmentário nunca se apropriou do todo da ideia de mediação universal que tanto em Hegel quanto em Marx fundamenta a totalidade. Benjamin defendeu sempre o princípio de que a menor célula de vislumbre da realidade pesa tanto quanto o resto do mundo. Para ele, interpretar os fenômenos em sentido materialista não significava explica-los a partir da totalidade social, mas sim relacioná-los diretamente, em sua singularidade, a tendências materiais e lutas sociais (ADORNO, 2008a, pp. 216-217).

Decerto, muito das considerações de Adorno estão fundamentadas no desdobramento consequente de uma passagem referente à Marx e Engels, do conhecido texto *A sagrada família* (*Die heilige Familie*), de 1885, que Benjamin se refere:

> Em 1830, a burguesia finalmente realizou seus desejos de 1789, porém com a diferença de que então seu esclarecimento [*Aufklärung*] político já estava concluído, e ela agora não considerava mais o Estado representativo constitucional como meio de alcançar o Estado ideal, tampouco o bem-estar do mundo ou objetivos humanos universais; ao contrário, ela o reconhecia como a expressão oficial de seu poder exclusivo e como o reconhecimento político de seus interesses particulares (MARX; ENGELS *apud* BENJAMIN, 2018, pp. 1243-1244).

Tal afirmação faz lembrar mais uma passagem do ensaio de Adorno, ao assegurar que em Benjamin "a força da interpretação se converteu na força de entender as manifestações da

[5] Referência ao Barão Georges-Eugène Haussmann, que promoveu o processo de reurbanização de Paris sob as ordens de Napoleão III, a partir da segunda metade do século XIX.

cultura burguesa como hieróglifos de seu tenebroso segredo: como ideologias" (ADORNO, 2008a, p. 215), sendo essa constatação, para além de um resumo exemplar, algo que mais profundamente traduz a metodologia do trabalho benjaminiano das *Passagens*. Pode-se dizer ainda, como complemento, que nesse contexto, entre o racionalismo e idealismo político social, não somente a cultura, mas, sobretudo a arte e a reflexão estética, ocupam lugar de destaque.

Com vistas à tarefa de continuidade de refletir sobre arte, técnica e cultura, a partir da discussão do pensamento estético benjaminiano, o estudo em tela se apresenta como uma tentativa de levar a termo a ideia de desdobramento de tal reflexão, em contraposição àquela constituída de forma hegemônica, já posta na atualidade. Não por outra razão, esse estudo se apresenta a partir da constelação de conceitos desenvolvidos pelo autor, buscando contribuir para o entendimento de novos modelos de relação entre arte, política e cultura na atualidade. Para tanto, aponta para a experiência vivida do choque que serviu de instrumento fundamental para o entendimento das sociedades modernas, interpretando as novas realidades surgidas no século XX.

Não é por coincidência a afirmação de Adorno de que, no trabalho das *Passagens*, Benjamin teve como intenção "abrir mão de todo e qualquer comentário explícito e deixar vir à tona os significados através da montagem do material na forma do choque" (*apud* TIEDEMANN, 2018, p. 16, N. 6). Recorrendo ao conceito de fetichismo da mercadoria, o filósofo berlinense endossa a tese baudelairiana de que, no mundo moderno do capitalismo industrial, o mesmo, continuado em processo de repetição, se revela como experiência isenta de conteúdo, determinando uma realidade fictícia. Criada com base na 'satisfação' do desejo, a dinâmica da produção da mercadoria consiste em fabricar diferentes produtos que deem a sensação de que o sujeito-consumidor esteja ilusoriamente adquirindo sempre algo novo (*das Immer-gleiche*): "o novo não é feito de outra matéria que não dessa fantasmagoria do sempre-igual" (BENJAMIN, 2018, p. 84). De acordo com Tiedemann:

> A noção de fantasmagoria reiteradamente utilizada por Benjamin parece ser apenas uma outra palavra para designar o que Marx chamava de caráter fetiche da mercadoria; ademais, uma palavra que se encontra no próprio Marx. No capítulo sobre o fetichismo em O Capital, um trecho famoso trata da "relação social determinada" que caracteriza o trabalho em condições capitalistas de produção: tal relação assumiria para os homens "a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas". O estado de coisas que Marx via diante de si é a consciência "necessariamente falsa" da economia burguesa, uma consciência cujo caráter de necessidade não a tornava menos falsa (*in* BENJAMIN, 2018, p. 30).

Sob esse prisma, a "representação" alegórica da modernidade é, para Benjamin, uma maneira de romper com todos os parâmetros de uma totalidade harmônica fantasmagórica

burguesa. Em suas palavras, “a alegoria, precisamente em seu furor destrutivo, visa a aniquilação da aparência baseada na ‘ordem estabelecida’ seja da arte, seja da vida - a aparência de uma totalidade ou de um mundo orgânico que transfigura essa ordem, para torná-la suportável” (BENJAMIN, 2018, p. 551). Não por outro motivo, pode-se dizer que o posicionamento de Benjamin sobre a problemática da reificação e do fetichismo da mercadoria não é outra senão de ordem estético-político.

> A chave da forma alegórica em Baudelaire é solidária da significação específica que a mercadoria adquire devido a seu preço. Ao aviltamento das coisas por meio do seu significado, que é característico da alegoria do século XVII, corresponde o aviltamento singular das coisas por meio do seu preço, enquanto mercadoria (BENJAMIN, 2018, p. 84).

Desta forma, Benjamin esclarece dialeticamente sobre a produção de mercadorias culturais no auge do capitalismo triunfante[6]. Sob a mesma ótica, o autor berlinense resume em seus escritos a compreensão do problema da dominação, abordando não somente o estudo da cultura e da arte, além daquela de caráter social e político.

Em resumo, necessário ressaltar que a pesquisa em questão é desenvolvida a partir de textos de Benjamin, sob uma perspectiva teórica materialista, considerando suas ferramentas e métodos. Dito isto, cabe lembrar que o que se entende por método não é um grupo de normas e estatutos, como é concebido em sentido geral. Ao contrário, aqui a noção de método é entendida como um procedimento relacional entre coisas, pois, como assinalado por Marx, não há possibilidade de conhecimento que se inicie senão a partir da expressão fenomênica. Em outras palavras, significa dizer que não existe teoria sobre aquilo que ainda não existe ou sequer está em processo. Assim é que a factualidade é o ponto de partida do conhecimento, entendendo, com isso, que a aparência, sem a qual não existe conhecimento, não é algo irrelevante à estrutura do processo ao qual dá início. E, por essa razão, o método do qual aqui se faz referência atende às demandas do movimento do próprio objeto desse estudo, tendo em vista que não é possível qualquer construção metodológica que independa da natureza do seu objeto.

De forma consequente, em termos de estrutura, o trabalho está subdivido em partes, de acordo com o seguinte plano de trabalho: Capítulo 1: *Preâmbulo Filosófico-Crítico* (pp. 11-21); Capítulo 2: *Tradição verus modernidade?* (pp. 22-47); Capítulo 3: *Crítica e cultura no*

[6] Nas palavras de Tiedemann, “Benjamin definiu como “problema central do materialismo histórico”- que imaginava resolver com as *Passagens* - a seguinte pergunta: «de que maneira seria possível conciliar uma plena visibilidade com a aplicação do método marxista. A primeira etapa seria a de retomar na história o princípio da montagem. Portanto, edificar as grandes construções a partir de elementos mínimos, confeccionados com agudeza e precisão. Ou seja, a de descobrir na análise do pequeno momento singular o cristal do acontecimento total»” (TIEDEMANN, *in* BENJAMIN, 2018, p. 16).

mundo moderno (pp. 48-65); Capítulo 4: *Escombros e rumos da história* (pp. 66-76); Capítulo 5: *A tragédia da Techne* (pp. 77-104). Como indicado no Sumário, para além da *Introdução* (pp. 9-10), o estudo também compreende *Conclusão* (pp. 105-109), *Epílogo Aforístico: Por que ler Walter Bejnamin?* (pp. 110-112) e *Referências* bibliográficas (pp. 113-117).

Pelo acima exposto, considera-se que a experiência estética deve se constituir em conhecimento "estranho" ao indivíduo, exigindo um sentido de estranhamento (*Verfremdung*), por assim dizer, entre o sujeito e o objeto artístico. Necessário ainda dizer que este estudo considera a arte como uma forma de conhecimento, assinalada enquanto possibilidade de contraponto à hegemonia dos processos mercantis, valorizando, de forma consequente, a percepção da experiência plena (*Erfahrung*), em oposição àquilo considerado por Benjamin como dinâmicas maximizadas de experiência vivida (*Erlebnis*).

2 TRADIÇÃO *VERSUS* MODERNIDADE?

> O passado se transpõe para o presente, expandindo e aprofundando o conteúdo deste último. Aí se ilustra a tradução da pura continuidade do tempo externo para a ordem e organização vitais da experiência.
>
> *John Dewey*

Referir-se à integralidade da crítica à modernidade em Benjamin é tarefa de grande desafio, uma vez que tal empreendimento exige esforço considerável na tentativa de apreender complexos fatores de uma Alemanha que, à época, tanto caminhava para um acelerado processo de industrialização quanto se voltava, consequentemente, para exigências de um crescente e insatisfeito movimento operário. Sobre isso, na introdução de seu livro *Walter Benjamin*: *o marxismo da melancolia*, Leandro Konder declara:

> Walter Benjamin se defrontou, na Alemanha, com os problemas de uma sociedade que havia realizado com atraso sua unificação nacional, através de um processo conduzido de 'cima' para 'baixo', no final do século passado. Seu país de origem estava prejudicado por uma pesada tradição antidemocrática, que preservava uma atitude hostil à participação das massas populares na política (KONDER, 1988, p. 3).

Há que se lembrar de que, ao longo de sua vida, Benjamin, de forma controversa, foi visto pelos idealistas como um pensador materialista da mesma forma que para os materialistas foi tido como um idealista (um campo de batalha ideológico que se resumia em materialismo *versus* messianismo). Deve-se dizer também que a dificuldade de apreensão de seu legado teórico reside nas ocorrências históricas em que a sua obra, de forma simplificada e imprecisa, foi muitas vezes abreviada. Junta-se a isso o seu pensar de significado peculiar, desenvolvido enquanto uma interpretação não afeita meramente à lógica conceitual, característico da práxis materialista: "O marxismo, que ele [Benjamin] assimilou a seu modo e em termos extremamente peculiares, combinou-se com a consciência prévia, que ele tinha, de que era preciso alimentar a esperança de que um mundo bem melhor podia ser criado" (KONDER, 1988, p. 11).

Sua forma de expressão certamente se dá por meio da exposição: a linguagem. É assim que Benjamin declara no Prefácio epistemológico de sua tese *A origem do drama barroco alemão*: "É próprio de uma escrita filosófica confrontar-se, cada vez de novo, com a questão da exposição [*Darstellung*]". Conforme o próprio Benjamin (*apud* KONDER, 1988, p. 30) "a ideia é algo de linguístico, é o elemento simbólico presente na essência da palavra". Pensada, então, a partir da experiência vivida do choque, a filosofia de Benjamin supera o caráter

meramente conceitual e aproxima-se do que é inefável. Segundo Konder, "para Benjamin o conceito é apenas o mediador entre o fenômeno singular e a ideia universal". E, nesse sentido, o filósofo petropolitano explica que para Benjamin:

> O conceito representa a ideia, tornando-a viva, e ao mesmo tempo redime os fenômenos, salvando-os da dispersão, evitando que eles se percam no mundo empírico. Só as ideias são efetivamente universais. Os fenômenos precisam das ideias para poder se agrupar significativamente, para não se dissolverem sem deixar traço; porém, eles não têm, nem podem ter acesso direto à universalidade: dependem do trabalho dos conceitos para chegarem lá. As ideias, por sua vez, necessitam da vitalidade que os fenômenos singulares lhes trazem. «Elas permanecem escuras, até que os fenômenos as reconheçam e circundem». Benjamin recorre a uma analogia para explicar seu ponto de vista: «As ideias se relacionam com as coisas como as constelações com as estrelas». O conceito não pode ser tão universal como supunha Hegel, porque - sustenta Benjamin - ele precisa permanecer ligado à singularidade dos fenômenos, à realidade empírica. De acordo com a analogia citada acima, o conceito não pode se afastar das estrelas individualmente consideradas. A universalidade das ideias depende da autonomia delas em relação aos fenômenos. Para serem plenamente universais, para serem 'essenciais', as ideias precisam valer por si mesmas, precisam ser completamente independentes, precisam ser independentes até mesmo umas das outras. «Cada ideia é um sol e se relaciona com outras ideias tal como o sol se relaciona com outros sóis». As ideias, então, são autárquicas: são *mônadas* (KONDER, 1988, pp. 28-29).

Em oposição à ideia de que Benjamin foi tão-somente um literato refinado com fama de ensaísta, Adorno considera que, "especialmente no caso de um escritor tão complexo quanto Benjamin", tal entendimento, dado como "um simples mal entendido", se deveu "tendo em vista a intenção profunda de seu ataque à desgastada temática da filosofia e seus jargões" presente em boa parte de sua obra. E, sob essa ótica, o amigo afirma:

> Os mal-entendidos são o meio de comunicação do não comunicativo. A provocativa sentença segundo a qual um artigo sobre as *Passagens de Paris* contém mais filosofia do que as considerações sobre o ser do ente capta melhor o sentido da obra de Benjamin do que a busca do esqueleto conceitual sempre idêntico que ele próprio pôs no armário. Além do mais, ao violar as fronteiras que separam o literato do filósofo, Benjamin fez da necessidade empírica sua virtude inteligível (ADORNO, 2008a, p. 212).

A constituição de seu pensamento se estrutura por meio de modelos não hierarquizados. De acordo com Benjamin, é necessário refletir criticamente sem que haja subordinação da razão, apenas equidade de pensamento. Nesse sentido pode-se, por exemplo, fazer aproximações entre Benjamin e Derrida, especialmente no que tange à hierarquia de modelos opostos polarizados e hierarquizados, pois assim como o pensamento benjaminiano, para entender o pensamento derridiano se faz necessária a "des-hierarquização de pares binários" (cf. DERRIDA, 1975), valorizando aquilo que é paradoxal enquanto forma de construção de um pensar de sentido autônomo e livre como um "sono repleto de sonhos" (BENJAMIN, 2018, p. 664). Não se pode esquecer, também, que para Benjamin "a ideia é mônada", significando dizer que para o filósofo cada ideia compreende uma imagem do

mundo: “a representação da ideia impõe como tarefa nada menos que a descrição dessa imagem abreviada do mundo” (BENJAMIN, 1984, p. 70).

Ainda, de acordo com Konder, “Benjamin era um filósofo voltado para o passado, empenhado na recuperação de energias libertadoras antigas, convencido de que a solução do enigma do nosso porvir depende - de algum modo - da compreensão do nosso ponto de partida” (KONDER 1988, p. 33)[7]. Em sendo assim, pode-se dizer que com sua obra Benjamin empreende esforços na configuração política de “imagens históricas”, no movimento intermitente entre “sonho e despertar da consciência”, inaugurando uma nova forma de estética fundada na filosofia da história, o que o faz tornar-se um dos principais interlocutores da vanguarda artística por meio de uma espécie de princípio des-organizador que objetiva dar um novo sentido (histórico-estético) a uma obra de arte, ampliando seu sentido para discursos mais próprios a uma ideia de modernidade.

Pautada por considerações sociais - entre as intenções revolucionárias do proletariado e reações conservadoras do mundo do capital -, as referências utilizadas por Benjamin abarcam a estética, a ciência, a história e a psicologia, sempre com ênfase no sujeito, mas não pretendendo nunca apresentá-lo enquanto algo acabado. Apesar de toda a sua diversidade temática, a obra de Benjamin possibilita ao seu leitor uma possibilidade própria de reflexão singular, ao feitio daquilo que ele sugere em termos de fruição da arte, dimensionando a experiência estética, em termos de singularidade subjetiva, para além do sentido de coletividade que caracteriza a sociedade massificada como um aglomerado invariável.

Como os seus contemporâneos, Benjamin, consciencioso do estímulo em potencial promovido pelas vanguardas artísticas, se dedica à tarefa de analisar tal questão e aceita o desafio de enfrentamento daquilo que nenhum teórico tradicional teria conseguido adotar. Não por outra razão, sua intenção é dar continuidade à investigação sobre o caráter de fetichismo da mercadoria, por meio do despertar da consciência, denunciando o sono profundo (inconsciente) do mundo burguês. No *Exposé*, de 1935, o autor afiança que: “à forma do novo meio de produção, que no início ainda é dominada por aquela do antigo

[7] A propósito, sobre o título da obra de Konder, Marcelo Rangel, em seu texto *Melancolia e história em Walter Benjamin*, comenta: “Nossa hipótese é a de que o filósofo alemão se torna mais propriamente melancólico a partir da segunda metade da década de 30 do século XX, o que significa dizer que, se, por um lado, Benjamin se dedicara insistentemente à evidenciação e descrição do caráter próprio da história - o de possibilidade, procurando resguardá-lo e atualizá-lo, por outro, esta atividade crítica e propositiva se daria a partir de uma desconfiança profunda: a de que o seu tempo histórico, o horizonte histórico moderno, teria sido determinado pela “ideologia” do progresso, a qual teria, por sua vez, obscurecido o caráter de possibilidade da história. Neste sentido, teríamos uma espécie de “eternização” de um aspecto ou *status quo* específico e, ao fim, a própria possibilidade de uma catástrofe definitiva” (RANGEL, 2016b, p. 126).

(Marx), corresponde na consciência coletiva imagens nas quais se interpenetram o novo e o antigo". E, sobre tal questão, esclarece:

> Essas imagens são imagens do desejo e nelas o coletivo procura tanto superar quanto transfigurar as imperfeições do produto social, bem como as deficiências da ordem social de produção. Ao lado disso, nestas imagens de desejo vem à tona a vontade expressa de distanciar-se daquilo que se tornou antiquado - isso significa, do passado mais recente. Estas tendências remetem a fantasia imagética, impulsionada pelo novo, de volta ao passado mais remoto. No sonho, em que diante dos olhos de cada época surge em imagem a época seguinte, esta aparece associada a elementos da história primeva, ou seja, de uma sociedade sem classes" (BENJAMIN, 2018, p. 55).

Como pontuado por Benjamin, desde o início do século XX, sobretudo com o advento do movimento futurista, tal esfera hegemônica já se configurava de forma conservadora e burocrática, com dimensão notadamente pragmática. Ainda, ao lembrar-se das palavras do arquiteto e modernista checoslovaco Adolf Loos, "só escrevo para pessoas dotadas de uma sensibilidade moderna... Não escrevo para os nostálgicos da Renascença ou do Rococó", Benjamin constata o fato de que mesmo artistas e homens de espírito estão sujeitos a equívocos:

> Tanto um pintor complexo como Paul Klee quanto um arquiteto programático como Loos rejeitam a imagem do homem tradicional, solene, nobre, adornado com todas as oferendas do passado, para dirigir-se ao contemporâneo nu, deitado como um recém-nascido nas fraldas sujas de nossa época (BENJAMIN, 1985, p. 116).

Pelo acima exposto, a primeira parte deste estudo propõe, a partir dos conceitos de tradição, modernidade, arte e cultura, um *locus* privilegiado de análise das relações que se estabelecem entre história e filosofia, bem como refletir sobre os procedimentos hegemônicos que a cultura industrial adota, levando em conta considerações sobre as tecnologias atualizadas, enquanto meios privilegiados de difusão dessa cultura dos *mass media*.

Nessa direção, as páginas a seguir convidam para uma apreciação do aspecto intrinsecamente subjetivo que determina a ideia de autonomia da obra de arte, incidindo nos conceitos de tradição e modernidade.

2.1 **Sobre a tradição**

Em uma acepção de sentido comum é costume dizer que o conceito de tradição significa aquilo que procura manter o que se encontra estabelecido como norma, em geral assimilado em termos de padronização. No entanto, em sentido histórico alude ao aspecto intrínseco que a interliga ao processo de renovação, dimensionando a tradição enquanto elemento determinante e indissociável daquilo que poderá resultar moderno em uma dada

circunstância histórica. Tal processo encerra um aspecto de completude que dimensiona a modernidade enquanto algo que somente se impõe como resultado do que é tradicional e vice-versa, tendo em vista que aquilo que se determina como moderno é essencialmente o que poderá vir a ser tradicional sob uma visão prospectiva. De forma dialógica, Adorno afirma que "a tradição não é imitação, regressão ou uma sequência de linha reta, mas a capacidade de perceber no passado demandas que a ela não correspondiam" (ADORNO, 2006, p. 497).

Ao reconhecer que para a arte o passado é tão constituinte quanto o presente, Benjamin estabelece um contato estreito com as questões da tradição, não significando com isso um atrelamento acrítico com a história, mas, ao contrário, algo que possibilita manter seu campo de visão, por assim dizer, sob uma distância apropriada. Com isso, ao acionar aquilo que a consciência desperta por meio da memória, entende que é possível conectar passado e presente em sentido crítico.

O desafio de pensar historicamente o passado consiste na tentativa de não se debruçar sobre aquilo que já se encontra ultrapassado no âmbito da tradição, mas de refletir sobre o que não é conhecido e que encerra o paradoxo da experiência humana. De acordo com o *Vocabulário Portuguez e Latino*[8], do teatino Raphael Bluteau, tradição significa:

> Doutrina, ou outra coufa, que fe fabe de pays em filhos, & foy communicada de viva voz, ou por efcrito, como fão alg~uas leys, hiftorias, & outras notifias fuccefivas que pafão de Era em Era [...] que pouco a pouco tera força de ley, ou de coftume voluntario [...] (BLUTEAU, 1712-1721, v. IV, p. 233)[9].

Também, em conformidade com o *Dictionnaire étymologique de la langue* française, Albert Dauzat[10], então *Directeur d'études à l'École pratique des Hautes Études* (EPHE), define o verbete tradição como: "Advindo do latim, *traditio* significa ação de transmitir, de entregar a alguém alguma coisa que a ele foi destinado" (DAUZAT, 1938, p. 718).

[8] O lexicográfico da língua portuguesa "*autorizado com exemplos dos melhores escritores portuguezes, e latinos, e offerecido a El-Rey de Portugal, D. Joaõ V, pelo Pe. D. Raphael Bluteau*", foi escrito em oito tomos, entre os anos de 1712 e 1721, tendo sido acrescido à obra dois tomos suplementares, nos anos de 1727 e 1728. A referência ao dicionário de Bluteau que aqui se encontra, do fac-símile original, foi retirada do CD-ROM, sob a direção do departamento cultural da UERJ, da comissão Brasil 500 anos.

[9] A citação no corpo do texto foi mantida em conformidade com as regras ortográficas e gramaticais da língua portuguesa, vigente à época em que foi escrita: "Doutrina ou outra coisa que se sabe de pais em filhos, e foi comunicada de viva voz ou por escrito, como são algumas leis, histórias, e outras notícias sucessivas que passam de Era em Era [...] que pouco a pouco terá força de lei ou de costume voluntário [...]".

[10] Como é notório Dauzat é considerado um dos pioneiros no estudo de Onomástica e autor de mais de cinquenta obras. Com interesse profundo em seus escritos, Mário de Andrade, figura central da poesia moderna brasileira, comentou as obras do linguista francês, sendo generoso ao afirmar que estas lhe ofereciam embasamento e solidez para a elaboração do seu trabalho político, cultural e linguístico. Sabe-se, por exemplo, que a *Gramatiquinha da fala brasileira*, ainda que inacabada, foi influenciada pela contribuição dos escritos de Dauzat. Vale notar que Andrade, nem sempre de acordo com outros partícipes do movimento da vanguarda de São Paulo, intentou colocar na prática de seu ofício tudo aquilo que ele fundamentava em sua teoria. Isto fez dele um militante aguerrido de suas próprias ideias como, por exemplo, o seu projeto de "abrasileirar o Brasil", o que de um lado gerou embaraços para os conservadores e, de outro lado, desconforto para os próprios modernistas à época.

Igualmente, o filósofo e crítico de arte Gerd Bornheim, em seu ensaio *O conceito de tradição*, assim afiança:

> A palavra tradição vem do latim: *traditio.* O verbo é *tradere,* e significa precipuamente entregar, designa o ato de passar algo para outra pessoa, ou de passar de uma geração a outra geração [...] os dicionaristas referem a relação do verbo *tradire* com o conhecimento oral e escrito. Isso quer dizer que, através da tradição, algo é dito e o dito é entregue de geração a geração. De certa maneira, estamos, pois, instalados numa tradição, como que inseridos nela, a ponto de revelar-se muito difícil desembaraçar-se de suas peias. Assim, através do elemento dito ou escrito, algo é entregue, passa de geração em geração, e isso constitui a tradição - e nos constitui (BORNHEIM, 1987, pp.18-19).

Por sua vez, Adorno, em sua *Parva Aesthetica*, assevera:

> A palavra «tradição» vem do latim *tradere*, que significa «entregar algo que por sua vez recebemos». Refere-se à conexão entre as gerações, àquilo que se passa como herança de uma geração a outra; também aos ofícios. A imagem de entregar expressa a proximidade física, a imediatez, uma mão que recebe de outra. Esta imediatez é própria das relações mais ou menos naturais, como a família. A categoria da tradição é essencialmente feudal, e por isso Sombart qualificou como tradicionalista a economia feudal. A tradição está em contradição com a racionalidade, ainda que esta seja formada por aquela. Seu meio não é a consciência, mas a obrigatoriedade que se dá sem reflexão das formas sociais, à presença do passado; isto se transferiu involuntariamente ao espiritual (ADORNO, 2008a, p. 271).

Com efeito, pode-se afirmar que o justo conceito de tradição diz respeito a uma ideia de *continuum* temporal, divergindo inteiramente daquilo que se impõe como tradicionalismo, ou seja, o que se estabelece enquanto uma condição do tradicional. Instituída como um princípio, a ideia de tradicionalismo significa aquilo que de forma conservadora tenta preservar, enquanto valor positivo, um todo estabelecido em geral, aceito em termos coletivos, compreensão essa que fundamenta plenamente outra sentença de Adorno que afirma que a tradição *stricto sensu* é incompatível com a sociedade burguesa.

Em um sentido mais específico a negação da tradição também pode ser relacionada ao processo de esgotamento das vanguardas artísticas e sua aparente adesão a uma ideia de novo absoluto, entendido criticamente como aquilo que resultou da incapacidade de cumprimento da moderna *promesse du bonheur*, de progresso material da sociedade e de emancipação humana. Em contraposição, atribui-se uma nova significação à noção de tradição - revelando o ideal burguês de modernidade que amparado na descontinuidade do passado ignora os vínculos da relação do tempo presente com a historicidade - apontando, de forma consequente, para uma visão prospectiva de mudança social no futuro. Em vista disso entende-se que: "o futuro tem um coração antigo"[11] (cf. LEVI, 1956).

[11] Aqui se toma emprestado o título de uma das obras mais emblemáticas de Carlo Levi: *Il futuro ha un cuore antico*, na qual o ativista político, pintor e escritor italiano, a partir das linhas narrativas de seu segundo livro

Ocorre que, sendo a tradição uma categoria por demais complexa, vale assinalar que mesmo em Benjamin o tema deve ser analisado em termos relativos uma vez que a origem de sua abordagem observa particularmente o contexto cultural germânico do período entre guerras, o que *per se* já delimita o seu exame em sentido determinado. Sob a mesma ótica de complexidade, deve-se ter também em mente o fato de que para o filósofo berlinense a herança germânica não se constituiu de forma original em termos históricos, tendo em vista fatores condicionantes bastante particulares, fator esse que a seu ver contribuiu em muito para o processo de ruptura com o pensamento do romantismo idealista do século XIX, influindo diretamente no surgimento das ideias modernistas do século XX em toda a Europa.

Considerando o aspecto conservador da cultura germânica à época, pode-se dizer que ideias expressas de Estado-Nação, cultura e povo - ligadas a certa concepção carregada de tradicionalismo - serviram de base para a fundamentação da crítica benjaminiana a certa ideia equívoca de tradição, arraigada principalmente nos segmentos médios de classe, enfatizando ainda que os contributos originais do filósofo sobre o conceito de tradição extrapolaram em muito aquilo que se achava como dado, convencionalmente instituído.

Em defesa de uma ideia *correspondance* de tradição que ilumina o presente, alude-se ao seu sentido histórico - no que toca tanto a tradição quanto a modernidade - que fundamenta, consequentemente, a negação do tradicionalismo. Então, a ideia de tradicionalismo deverá ser veementemente rejeitada, uma vez que representa subordinação ao passado, determinando assim que a consciência permaneça aprisionada, suprimindo um dos princípios mais importantes de seu legado estético: a autodeterminação.

Faz-se importante, portanto, valorizar o significado da tradição, por entender que esta é conhecimento transmitido por meio de experiências e sofrimentos vividos. Em vista disso, a tradição não pode ser apagada da arte porque é parte intrínseca dela em sua relação com a sociedade. Em outras palavras, pode-se dizer que ignorar a tradição é abster-se de tais experiências, olvidando a própria história.

Sob esse prisma, a tradição se torna um exemplo para entender a complexidade das formas sociais, significando dizer que rejeitá-la não é tão-somente um ato de abandono da história, mas, sobretudo, um ato de desumanização. Ainda, sob um prisma mais específico, é também a partir da ideia de tradição que se torna possível compreender a ideia de

---

de viagens, evoca o passado como forma de alegoria temporal, possibilitando entender a tradição como um meio consequente de estabelecer conexões entre realidades separadas pelo tempo e experiências vividas, permitindo uma outra compreensão de tempo e espaço. Importante lembrar que Levi, integrante de um dos primeiros grupos de resistência contra o fascismo italiano, opôs-se à retórica conformista da arte oficial e a falsa ideia de Modernidade do futurismo, atribuindo à pintura o exercício da expressão da liberdade.

continuidade do processo de desenvolvimento técnico da arte ao longo de seu decurso, processo esse traduzido mediante um novo material artístico que se faz re-significado como consequência histórica.

Em uma acepção histórica mais geral, a tradição, como modalidade, representa aspectos cíclicos muito antigos da experiência autêntica, mantidos através de uma diversidade de processos de expressão nunca idênticos. Na prática, esta modalidade da experiência humana pressupõe manifestações singulares constituídas por formas de representação únicas, forjadas em um alto grau de mobilidade, resultando invariavelmente processos outros, diferenciados, de apreensão da realidade. Em um contexto mais específico, o musicólogo Mário Vieira de Carvalho, referindo-se às consequências de semelhante fenômeno no âmbito do próprio continente europeu dos dias de hoje, escreve:

> Na tradição europeia, a música como arte tende a separar-se da vida. Constitui-se como um dos subsistemas de comunicação em que se manifesta a diferenciação funcional das sociedades mais complexas, baseadas numa crescente divisão do trabalho. Pelo contrário, nas comunidades tradicionais, mais ligadas à natureza, ela tende a fundir-se com funções vitais, muitas vezes rituais, do quotidiano. Está profundamente radicada no mundo vivido (VIEIRA DE CARVALHO, 2009, p. 18).

Neste sentido, pode-se mesmo atribuir significado de constante invenção à tradição, sendo invenção, em seu sentido original, um dos cinco cânones constitutivos do que se entendia na Antiguidade Clássica como retórica: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* e *pronuntiatio*. Do latim *invenire*, o termo resumia o sistema que fundamentava a argumentação, significando, achado, descoberta.

> INVENC, AM. O excogitar algum artifício, & coufa nova. Pintafe a Invenção com azaz, & veftida de branco [...] Nas azaz fo fignifica o elevado da potencia intelectiva, que a produz; a brancura do veftido denota a clareza, & verdade com que há de obrar, & nas letras Fe ve, que há de fer propria, & não de empreftimo [...] Invenção, Coufa inventada com arte. Invenção, A acção de achar alguma coufa defviada, occulta, ou perdida (BLUTEAU, 1712-1720. Vol. II, p. 181)[12].

Por sua vez, na atualidade o termo invenção engloba vários sentidos, sendo o significado de uma ideia, uma ação do intelecto, a capacidade de criar, o que resulta de atos únicos, a intenção de conceber uma nova ideia, um pensamento original, o que é inventado em si, etc., determinando novas formas de solução para um antigo problema. Por outro lado, como vimos anteriormente, ao vocábulo tradição, originário do latim *traditio* ou *tradere*, atribui-se o significado de transmissão, entrega e doação em sentido recíproco, circunscritos a

[12] Em conformidade com a nota 8, lembra-se que a citação no corpo do texto foi mantida de acordo com o lexicográfico de Bluteau e, portanto, com as regras ortográficas e gramaticais da língua portuguesa, vigentes à época: "Invenção: O excogitar algum artifício e coisa nova. Pinta-se a Invenção com asas e vestida de branco [...] Nas asas só significa o elevado da potência intelectiva, que a produz; a brancura do vestido denota a clareza, e verdade com que há de obrar, e nas letras se vê que há de ser própria, e não de empréstimo [...] Invenção, coisa inventada com arte. Invenção, a ação de achar alguma coisa desviada, oculta ou perdida.

valores ou práticas que determinam o estabelecimento de traços de identificação entre as gerações, como forma de torná-los perenes, mas de maneira sempre viva por meio de um permanente processo de recriação.

Indo além, delimitam-se, hoje, campos de abrangência das práticas tradicionais, resumindo, respectivamente, diferentes formas simbólicas forjadas em processos desinteressados de troca entre um mesmo grupo, a assimilação dessas diferentes formas, a seleção e relativização de dados implícitos nos mesmos processos de interação e a adaptação daquelas simbologias de acordo com as necessidades do grupo, dando à tradição um sentido nitidamente específico de prática social.

Sobre a questão, Gramsci, em sua *Literatura e vida social*, dá uma gama de exemplos que diz respeito aos cantos populares da Itália, referindo-se a esses como de acepção dialética em virtude de se apresentarem com uma dupla condição: ao mesmo tempo em que são conservadores são também portadores de aspectos transformadores. Nota-se, entretanto, que em *Literatura e vida social* o principal motivo dessa questão não é a de um caráter nacional-popular em relação à cultura, à arte ou mesmo à vida nacional. Em muito, são questões estreitamente relacionadas aos diferentes problemas socioeconômicos, sinalizados por Gramsci em vários de seus escritos, sendo a apreciação da literatura popular italiana uma referência sistemática de sua investigação marxista - tanto das formas quanto dos conteúdos - da ideologia das massas (cf. GRAMSCI, 1968).

Tendo em vista os elevados níveis de mobilidade sociocultural inerentes aos processos que envolvem tudo o que respeita à tradição, pode-se dizer que a mesma apresenta, como traço característico e condicional, uma determinação de impropriedade a tudo o que remete a processos seriais de reprodução idêntica da realidade, sendo isso o que mais caracteriza a sua essência, demonstrando, em um sentido amplo de significação daquilo que é autenticamente moderno, a sua capacidade de invenção e recriação inerente. Considera-se, portanto, que invenção e tradição resumem processos que somente se estabelecem em contextos propícios, não seriais e não condicionados a qualquer ambiente restritivo de natureza administrada. A criação é sua essência e sua essência é a (re)criação.

2.2 **Aporias entre tradição e modernidade**

Compreende-se que a relação entre tradição e modernidade tem mesmo um efeito autenticamente complementar, efeito esse capaz de impulsionar o processo do pensar crítico para além daquilo que está dado como estabelecido no sistema binário, no âmbito de uma

objetividade positiva. É, desse modo, enganoso atribuir à tradição tão-somente a ideia de passado e, portanto, algo alheio ao progresso, podendo-se afirmar que a justa noção de desenvolvimento encontra-se amparada na tradição como uma interpretação crítica do passado, para além de uma ideia de letargia ou inação. É enquanto questão de difícil acepção que a noção controversa de tradição é também referida por Paul Zumthor, em seu escrito intitulado *Duração e memória*:

> De fato, é muito fácil (observando os mecanismos de imitação pelos quais se acomoda e perpetua uma sociedade) circunscrever ‹tradições›; muito menos fácil é definir a ‹tradição›. Sobrevoando a questão, considero, de preferência, a densidade do tempo social que, mais ou menos, a todo o momento da duração, tende a neutralizar as contradições existentes entre o presente e o passado, entre o presente e o futuro (ZUMTHOR, 1997, p. 262).

Tendo na tradição o elemento privilegiado de recriação de um novo dado de realidade a ser estabelecido, pode-se dizer que o moderno é aquilo que se apresenta como consequência desse processo, sob uma diversidade de vertentes, sempre ligado aos diferentes contextos em que se operam as variadas formas de cultura. Tal concepção se difere de certa ideia de modernidade que, definida em si e por si, se opõe ao conceito de tradição, visto como algo do passado a ser ultrapassado em nome de um ideal de novo absoluto. Assim é que o desenvolvimento da tradição deve se dar como elemento de re-significação, determinado pelo próprio desenvolvimento histórico e não como mera reiteração.

> O que é qualitativamente moderno não é o que está simplesmente à frente de seu tempo, mas sim o que guarda em si algo esquecido, o que conserva anacronismos, relegados, mas não deteriorados pela racionalidade do sempre o mesmo. Frente à mera condição *up to date*, o avançado sempre é também o antigo. Isso, é claro, tem inevitável implicação social: o envelhecimento da própria modernidade frente à racionalidade que cresce de forma não qualitativa (ADORNO, 2006, pp. 454-455).

Não por outra razão, em dialógo com Benjamin, Adorno infere que “desde a sua entronização, o novo resulta ambíguo”, elucidando tal sentença em termos socio econômicos, no aforismo 150, de suas *Mínima moralia*:

> No culto do novo e com isso na ideia de moderno dá-se a rebeldia contra o fato de já não haver nada de novo. A monotonia dos bens produzidos em série, a rede da integração na sociedade que captura e assimila tanto o objeto como a sua mirada, transforma tudo com que nos deparamos em algo já existente, em uma espécie de exemplar ocasional duplicado do modelo. Parece consumida a camada do que ainda não foi pensado antes, do não intencionado sem o qual não há intenção. É dela que sonha a ideia do novo (ADORNO, 2008b, p. 233).

Vale lembrar que para Marx e Engels a ideia de modernidade no sentido histórico permanece tão-somente até que se encontre outro modelo de configuração ainda mais nova, exemplificado na conhecida sentença de que “tudo o que era sólido e estável se desmancha no ar, tudo o que era sagrado é profanado, e os homens são obrigados finalmente a encarar sem

ilusões sua posição social e suas relações com os outros homens" (MARX; ENGELS, 1998, p. 43), como alusão a preceitos que perduram por tempos diferentes, mas que na modernidade se desintegram em função do desenvolvimento de uma sociedade da livre concorrência.

Instrumentalizada de forma a priorizar desdobramentos mercadológicos, é desse modo que tal concepção de modernidade encontra a sua mais eficiente acepção, aplicada inclusive a um indivíduo social refém de uma temporalidade mítica, imerso em uma espécie de amanhã-eterno que o aliena em termos de consciência histórica, remetendo-o à condição de indivíduo entregue à sua própria sorte na sociedade do eternamente-o-mesmo das trocas universais.

Igualmente, pode-se dizer que tal ideia de novo se coaduna perfeitamente com a concepção acrítica do uso da tecnologia nas sociedades do capital, como, aliás, bem diagnosticou Benjamin com o seu conceito de aura, originalmente voltado para as artes plásticas, mas podendo ser alargado para as demais esferas artísticas. Ao acenar, por exemplo, para o aspecto da reprodução técnica da arte, via difusão mercadológica, o filósofo alude à perda do sentido de unicidade da obra pela sua reprodutibilidade técnica, resultando em uma espécie de quebra do encanto singular da obra, ou seja, à perda da aura artística.

No aforismo 143 de suas *Minima moralia* Adorno escreve: "Se Benjamin mantinha que na pintura e na escultura a linguagem muda das coisas seria traduzida em outra, superior a ela embora semelhante, então se poderia dizer da música que ela redime o nome como puro som - mas ao preço da sua separação das coisas" (ADORNO, 2008b, p. 219). Interessante notar como Adorno, ao dimensionar o *hic et nunc* benjaminiano em termos musicais, atribui a essa categoria um sentido de espaço e tempo, ou seja, o *locus* específico da reprodução musical relacionado ao momento único de sua ocorrência, significando dizer que a música ao ser reproduzida artificialmente pela tecnologia do rádio (ou mesmo outra com igual potencial interativo) perde automaticamente o seu *hic*, o seu "aqui" que a determina espacialmente, retirando dela a sua aura de autenticidade.

Para Adorno a abordagem mais adequada de tudo o que respeita à tradição, inclusive aquilo que encerra a questão da unicidade da obra, pode ser exemplificada na elucidativa sentença de que "a utilização de meios antigos formais para explicar a nova música poderia ser possível se as antigas categorias fossem aplicadas como esquemas de representação da dificuldade de expressar a estranheza do novo por meio do que é conhecido" (ADORNO, 2006, p. 265), afirmando ainda, que "assim, sem qualquer sombra de dúvida pode-se usar o exemplo da tonalidade para explicar a produção tardia de Schoenberg" (ADORNO, 2006, p. 265). Sob a mesma ótica pode-se evocar, como conclusão à contribuição adorniana, o

exemplo do *Pierrot Lunaire* do compositor, tendo em vista a abordagem na obra de formas tradicionais como a valsa, a passacaglia, a barcarola, etc.

Diferentemente, mas não divergentemente, vale lembrar que Benjamin define o conceito de aura como "aparição única de algo distante por mais próximo que esteja" (Benjamin, 2012, p. 14), dimensionando o seu sentido no âmbito essencialmente imagético. De qualquer forma, importa assinalar que ambas as acepções, tanto de Benjamin quanto de Adorno, contemplam o caráter histórico que o conceito de aura abarca, inclusive ligado àquilo que encerra o estrito sentido da tradição, conforme se pode notar pelas palavras de Benjamin ao afirmar que "a unicidade da obra é idêntica à sua inserção na continuidade a que chamamos tradição", uma vez que, consequentemente, "é no culto que a obra de arte aparece inserida no complexo da tradição" (BENJAMIN, 2012, p. 15).

Convém lembrar que em Benjamin, a definição de aura surge pela primeira vez em seu ensaio *Pequena história da fotografia*, de 1931, elaborada da seguinte maneira: "Em suma, o que é aura? Uma figura singular composta de elementos espaciais e temporais [...]" (BENJAMIN, 1985, p. 101). Nesse texto Benjamin aponta para um modo específico de percepção e recepção da imagem, que segundo o autor já se encontrava em declínio. No entanto, sua abordagem aparece muito mais desenvolvida no seu conhecido ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, no qual o autor retrabalhou o assunto diversas vezes. Satisfeito com o resultado teórico alcançado, Benjamin aborda a questão com a amiga e confidente Gretel Adorno, em carta datada de 09 de outubro de 1935: "Nestas últimas semanas, identifiquei o caráter estrutural oculto na arte atual, na situação atual da arte, que permite reconhecer o que é decisivo para nós, precisamente no que só agora ganha posição no 'destino' da arte no século XX" (GRETEL; BENJAMIN, 2011, p. 265). Ainda, em sua *A obra de arte*, Benjamin afirma que as técnicas de reprodução atingiram um nível tal que poderão se "impor elas próprias como formas originais de arte".

Para Benjamin a "aura" da obra de arte é aquilo que caracteriza o valor de culto de um objeto autêntico e único, tendo suas origens no caráter ritualístico da imagem, de tradição religiosa, assimilado também pela arte laica, resumindo a sensação daquilo que remete a imagem a algo indescritível. Assim, de acordo com o pensador berlinense a fotografia e o cinema - formas diferentes de percepção da obra de arte - apresentam potencial de supressão do rito e, consequentemente, da aura. Ainda, de acordo com Benjamin:

> A técnica da reprodução, assim podemos formular, separa aquilo que foi reproduzido e o âmbito da tradição. Ao multiplicar a reprodução, ela substitui a existência única por uma existência serial. E, na medida em que a reprodução permite que o receptor tenha acesso à obra em qualquer circunstância, ela a atualiza.

> Esses dois processos provocam um forte abalo na tradição (BENJAMIN, 2012, p. 13).

Analisando a questão, importante notar que as reflexões benjaminianas apontam claramente para as consequências do uso acrítico da tecnologia em suas mais variadas formas, sem a observância de qualquer critério validador que considere o quanto tal procedimento incide, por exemplo, na transformação de elementos fundamentais como as noções de tempo e espaço, circunscritos em termos dinâmicos e estáticos para as artes que acontecem sob as formas sucessivas e simultâneas, questões essas que apontam inclusive para reflexões de outra ordem: o de uma memória histórica sobre a qual se baseia a identidade, em oposição à relação binária entre os conceitos de tradição e modernidade.

O que resulta disso é fator de ruína da subjetividade que possibilita diferentes modos de comprometimento da memória, traduzido pela falência da capacidade imaginativa do indivíduo ou, como diria Benjamin em sentido específico, pela perda da capacidade de narrar, entre outras. A esse respeito, o pensador berlinense, em seu ensaio *O narrador* (1936), revela que "a arte de narrar está definhando porque a sabedoria - o lado épico da verdade - está em extinção" (BENJAMIN, 1987, pp. 200-201). E, continua, ainda:

> Contar história sempre foi a arte de contar de novo, e elas se perdem quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve histórias. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se agrava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las. Assim se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo. E assim essa rede se desfaz hoje por todos os lados, depois de ter sido tecida, há milênios, em torno das mais antigas formas de trabalho manual (BENJAMIN, 1987, p. 205).

Aludida por Benjamin como "forma artesanal de comunicação", a capacidade de narrar "fala" sobre a experiência autêntica (*Erfahrung*) daquele que a pronuncia, em termos cognitivos, sendo possível estabelecer de forma complementar uma analogia com procedimentos mais afeitos ao *modus operandi* da arte, determinados, por sua vez, como forma artesanal de expressão. "Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso" (BENJAMIN, 1987, p. 205).

Não por outra razão, o narrador em sua sabedoria[13], isto é, no exercício de suas habilidades singulares, vê enfraquecido aquilo que tem de mais particular: sua própria sensibilidade cultural. Tal ocorrência passa a subverter a relação de pertencimento, de vivência e de experiência entre ele e a realidade social. Decorre daí a perda da dimensão ética que estas manifestações suscitam em potencial, apontando para a urgência de um pensar

[13] Píndaro, poeta tebano do século VI a. C., afirmava que a sabedoria é o conhecimento temperado pela ética.

crítico articulado sob formas alternativas àquelas utilizadas pelo pensamento objetivo. Portanto, é possível dizer que, de acordo com Benjamin, o narrar por meio de alegorias pode tanto assumir um potencial crítico e possibilitar a reflexão estética quanto transmitir valores éticos, devido à amplitude estrutural que os mesmos apresentam, abarcando ainda diferentes códigos sociolinguísticos e eficácia elocutiva.

Com a falência imaginativa do sujeito e a perda de sua capacidade de narrar, acena-se para o entendimento de que formas tradicionais de criação representam a mais pura manifestação da inteligência, gerada e favorecida pelas condições do meio, valorizada por fatores históricos determinantes. No mundo moderno, a passagem da oralidade para a escritura resume um complexo procedimento técnico de recriação que consiste em verter uma "voz" para o universo textual, processo esse no qual a matriz, originalmente performática, cede espaço para uma sua transformação em termos sígnicos. Tal processo constitui também uma genuína forma de tradução, uma vez que, por meio do trasladar de uma linguagem a outra, se constrói outra forma de apreensão de um mesmo conteúdo, modificado em termos de linguagem.

Outrora, através de uma linguagem própria, um contar próprio, a tradição foi passada de forma peculiar por meio da livre reinterpretação, remontando a práticas muito antigas, revelando aspectos inequívocos - mas nem sempre aparentes - de profunda erudição[14]. Equivale dizer que tal legado espontâneo, rico e diversificado, traduz procedimentos cultos, tradicionais, presentes nos elementos formais das criações, ao mesmo tempo em que sintetiza uma cultura que por isto mesmo ultrapassa as fronteiras de seu próprio meio.

Nesse sentido, não é exagero dizer que o narrar se apoia em um saber secular que representa o ponto de chegada de conhecimentos muito antigos, diminuindo distancias entre passado e presente, tradição e modernidade. Dominando igualmente todos os processos idiomáticos de versificação oral e fundada somente na tradição, é de se notar o aspecto de atualidade desta habilidade, concebida em sua totalidade, sendo inerente ao seu processo um estado de recriação permanente, determinando algo vivo, em constante transformação, identificada com modelos de produção e difusão culturais irreconhecíveis hoje em um mercado de comunicação que se contrapõe a esse tipo de vivência em termos radicais.

Observando os modelos de desenvolvimento das sociedades atuais e seus modernos processos civilizatórios, bem como o destino do indivíduo - agravado pela perda de pertencimento na era dos ambientes digitais -, percebe-se que os elementos da tradição, como

[14] Como observa Paul Zumthor (*op., cit.*), vale lembrar que da mesma maneira que oral não significa popular, também, o escrito não significa, necessariamente, erudito.

elos mais profundos da vida cotidiana, têm sido, sistematicamente, relegados a planos secundários, interrompendo variados fluxos das formas de convívio comunitário, tal como Baudelaire diagnosticou. Sob a ótica destes modelos estabelecidos, os assuntos que compreendem temas tradicionais de caráter cultural, calcados na oralidade, não encontram mais, em suas formas originais, espaço nas sociedades atuais, onde as massas são mobilizadas cada vez mais a se engajar nas tarefas necessárias à manutenção de modelos culturais globais predeterminados.

Caracterizando modelos diferentes de organização social e remetendo-se ao universo da vida e do trabalho, a arte de narrar apresenta traços implícitos, presentificando ciclos narrativos tradicionais das sociedades sem escrita da Europa de antanho. Em outras palavras, significa dizer que, acentuando a diferença existente entre tempo social e tempo cronológico, a "forma artesanal de narrar", como outrora nomeou Benjamin, traz à tona elementos próprios do processo histórico, traduzindo, nos intertextos, o espetáculo lúdico da tradição.

Tendo em vista a pluralidade de procedimentos e práticas sociais, os diferentes modos de se organizar e de viver coletivamente, bem como a diversidade de culturas existentes, entende-se que a *culturae* possibilita um diálogo entre o que se entende por tradição e modernidade, partindo de imbricações recíprocas entre ambos os sentidos. Com isso, o desafio de se pensar historicamente o passado consiste na tentativa de não se debruçar sobre aquilo que já se encontra ultrapassado no âmbito tradicionalista, mas de refletir sobre o que ainda não é conhecido e que encerra o paradoxo da experiência humana, resumindo, portanto, uma crítica a tal ideia equívoca de tradição.

Enquanto contradição pode-se dizer que o atual momento histórico demanda um contato mais estreito com a tradição, não significando dizer com isso que tal reconhecimento indique um atrelamento acrítico com esta, mas, ao contrário, que possibilite ao indivíduo conectar passado e presente em sentido crítico, numa tentativa de acionar aquilo que a consciência desperta por meio da memória histórica.

2.3 **Memorar, imaginar, perceber**

No âmbito de uma ideia de modernidade tecnológica oposta à tradição, na qual tudo que é apontado em passo acelerado se dissipa com a mesma presteza, ter memória parece ser uma abissal peculiaridade, conforme adverte Benjamin em suas teses *Sobre o conceito de história*: "articular historicamente o passado significa apropriar-se de uma reminiscência" (BENJAMIN, 1987, p. 224). Sobre a questão, Konder lembra que:

> Benjamin se preocupava com o efetivo aproveitamento de toda a riqueza das experiências humanas do passado, em função das necessidades das lutas que travamos com o presente. Os oprimidos de hoje só terão ânimo para combater se reassimilarem as aspirações e anseios dos oprimidos de ontem. O que os seres humanos quiseram e não obtiveram talvez possa ser alcançado um dia. E, para que a vitória venha a ser conseguida, precisamos resgatar tudo: não só o que foi dito e feito, mas também o que foi sonhado, o que foi desejado e ficou reprimido (KONDER, 1988, pp. 82-83).

Com isso, pode-se dizer que em uma cultura cujas reminiscências pertencem ao mundo da oralidade, e, por conseguinte, menos afeita ao mundo imagético, a memória é sempre preservada mesmo quando passa por transformações, sendo consonante com Benjamin a observação de Zumthor, em sua *Introdução à poesia oral*, ao ressaltar que diferentemente dos processos mais perenes da oralidade, porquanto construídos socialmente, o registro escrito é uma tecnologia. De tal modo, o historiador da literatura e linguista suiço afirma:

> O texto oral, devido a seu modo de conservação, é menos apropriável que o escrito; ele constitui um bem comum no grupo social em que é produzido. Nesse sentido, ele é mais concreto que o escrito: os fragmentos discursivos pré-fabricados que ele vincula são, ao mesmo tempo, mais numerosos e semanticamente mais estáveis (ZUMTHOR, 1997, p. 258).

Há, então, diferenças existentes entre a palavra oral e a escrita, pois, como se sabe, na oralidade as palavras assumem sua característica volátil e algumas ideias ficam por assim dizer despidas, escapando da rede intrincada retentiva das convenções e, consequentemente, do juízo. Nesse sentido, conforme Adorno, a veracidade de um discurso conserva-se em sua própria transitoriedade e o desejo de reter a efemeridade da linguagem oral é, fatalmente, um dos indicativos do mundo moderno administrado. Por sua vez, Derrida, em sua *Gramatologia*, discute a questão por meio de indícios da polarização entre linguagem e conceito de signo como frutos do mundo moderno, apontando para o declínio do expansionismo "logofonocêntrico", bem como o advento da convenção da *Escritura* como objeto do pensamento filosófico ocidental (DERRIDA, 2006, *passim*).

Outrossim, pode-se dizer que a memória alicerça e embasa toda fonte de conhecimento e, assim, precisa ser cogitada e instigada, sendo possível por meio das reminiscências atribuir significado aos acontecimentos acessíveis à consciência, bem como fazer viva a percepção e a experiência. Nessa perspectiva, vale trazer à baila a consideração de Henri Bergson, em sua conferência intitulada *A percepção da mudança* - pronunciada na Universidade de Oxford, em maio de 1911 - na qual, em pleno momento histórico de vanguardas, se diz impressionado pelas concepções extremas de natureza pragmática que turvam nossa percepção e inibem nossa experiência: "a faculdade de conceber está reduzida a

eliminar do real um grande número de diferenças qualitativas, a apagar em parte nossas percepções, a empobrecer nossa visão concreta do universo" (BERGSON, 2006, p. 154). Não se deve esquecer que o tema memoração é objeto da investigação fida em Bergson, desenvolvido em sua conhecida obra *Matéria e memória*, na qual defende que esta última não remonta tão-somente às nossas experiências, mas também às da espécie humana, sendo possível acessá-la por meio de reminiscências coletivas que ainda vivem em nós. Em suas palavras: "a memória prolonga o passado no presente" (BERGSON, 1999, p.77), o que significa dizer que, assim como a percepção, ela é um elemento responsável pela reelaboração do passado.

> A memória, praticamente inseparável da percepção, intercala o passado no presente, condensa também, numa intuição única, momentos múltiplos da duração e, assim, por sua dupla operação, faz com que de fato percebamos a matéria em nós, enquanto de direito a percebemos nela (BERGSON, 1999, p.77).

Por outro lado, refletindo sobre os dispositivos modernos que Proust denominou como *mémoire involutaire*, Benjamin - ao traduzir tal conceito para o alemão como *ungewolltes Eingedenken*, ou seja, "rememoração involuntária" -, escreve:

> Esse conceito traz as marcas da situação em que foi criado e pertence ao inventário do indivíduo multi-fariamente isolado. Onde há experiência no sentido estrito do termo, entram em conjunção, na memória, certos conteúdos do passado individual com outros do passado coletivo. Os cultos, com seus cerimoniais, suas festas (que, possivelmente, em parte alguma da obra de Proust foram mencionados), produziam reiteradamente a fusão desses dois elementos da memória. Provocavam a rememoração em determinados momentos e davam-lhe pretexto de se reproduzir durante toda a vida. As recordações voluntárias e involuntárias perdem, assim, sua exclusividade recíproca (BENJAMIN, 2000, p. 107).

Como se sabe, o vocábulo memória, provindo da mitologia grega - em referência à mãe das nove Musas, a Titã *Mnemosyne*[15] -, diz respeito àquilo que permanecido no espírito preserva a lembrança. Nesse sentido, pode ser compreendido como instância do imaginar, absorver, elucubrar, refletir e meditar.

Conceito de grande importância na filosofia de Platão, conforme o filósofo ateniense, a memória é um procedimento da alma, que, embora retida no corpo, pode recuperar qualquer conhecimento longinquamente esquecido, ora por "conservação das sensações" ora por "reminiscências". Por sua vez, seu discípulo Aristóteles, refletindo sobre o assunto nos mesmos termos, contribui filosoficamente para a questão da conservação da memória, atribuída enquanto impressão (uma marca) do conhecimento, considerando que tal marca,

[15] De acordo com a mitologia grega a história das musas começa com a derrota dos Titãs. Zeus, objetivando então cantar as vitórias do Olimpo, toma para si a tarefa de criar nove divindades, partilhando por nove noites consecutivas o leito com Mnemosyne (a que preserva a memória) resultando no nascimento das nove musas: Calíope, Clio, Erato, Euterpe, Melpomene, Polyhymnia, Terpsícore, Thalia, e Urânia, deusas das artes e das ciências.

abrangendo o campo da psique irá dar sentido à experiência humana. É em seu tratado *Sobre a alma* que se pode encontrar uma reflexão preliminar sobre psique e memória enquanto um estado especial da consciência. Ainda, conforme o filósofo estagirita, a inteligência pode ser medida de acordo com a capacidade da lembrança. E, é em sua *Metafísica* que ele define a memória como faculdade de conhecimento, dimensionando como, por meio desta, a espécie humana, diferente dos outros animais, é capaz de elaboração e raciocínio: "É a partir da memória que os seres humanos adquirem experiência, porque as numerosas lembranças de uma mesma coisa acabam por produzir o efeito de uma única experiência" (ARISTÓTELES, 2006, p. 43).

Sabe-se que o tema da memória foi objeto da reflexão de diferentes pensadores em diversos momentos históricos presente na filosofia de Descartes, Locke, Hume, Berkeley, Leibniz, Spinoza, Kant, Husserl, entre outros tantos, desde a antiguidade aos tempos modernos. Na alta Idade Média, por exemplo, em plena era Patrística, Agostinho de Hipona, em *A lembrança dos afetos da alma*, do livro X de suas *Confissões*, considerou possível a correspondência entre espírito[16] e memória, tal como Aristóteles havia postulado, ratificando o funcionamento da psique enquanto dependente da memória:

> Encerro também na memória os afetos da minha alma, não da maneira como os sente a própria alma, quando os experimenta, mas de outra muito diferente, segundo o exige a força da memória. Não é isto para admirar tratando-se do corpo: porque o espírito é uma coisa e o corpo é outra. Por isso se recordo, cheio de gozo, as dores passadas do corpo, não é de admirar. Porém, aqui o espírito é a memória. Efetivamente, quando confiamos a alguém qualquer negócio, para que se lhe grave na memória, dizemos-lhe: «vê lá, grava-o bem no teu espírito». E quando nos esquecemos, exclamamos: «não o conservei no espírito» ou então «escapou-se-me do espírito»; portanto, chamamos espírito a própria memória (AGOSTINHO, 1998, pp. 230-231).

Em Agostinho, o tempo e as recordações de experiências vividas são mediados pela memória e sob essa ótica o Bispo de Hipona salienta a questão da subjetividade humana por intermédio da interioridade: "chego aos campos e vastos palácios da memória onde estão tesouros de inumeráveis imagens trazidas por percepções de toda espécie". Ainda, de acordo com o teólogo e filósofo africano: "a memória é como o ventre da alma", significando dizer que todo e qualquer comportamento e hábitos adquiridos, toda noção e apreensão das coisas, definição e entendimento de palavras, assim como a constatação do Ser em sua simbiose com o tempo e o espaço são incorporados em sua teoria como vocações da memória.

> Assim como a comida, graças à digestão, sai do estômago, assim também elas saem da memória, devido à lembrança. Então porque é que o disputador ou aquele que vai

[16] Para maior entendimento do vocábulo *animus* utilizado por Agostinho em suas *Confissões*, optou-se aqui por traduzi-lo como «espírito». Sabe-se, porém, que esse mesmo termo pode ser transposto em dois outros sentidos: ora estando relacionado à alma (*anima*) e por vezes correspondendo à mente (*mens*) humana.

> se recordando, não sente, na boca do pensamento, a doçura da alegria nem a amargura da tristeza? Porventura nisto é dissemelhante o que não é semelhante em todos os seus aspectos? Quem de nós falaria voluntariamente da tristeza e do temor, se fôssemos obrigados a entristecermos e a temer, sempre que falamos de tristeza ou temor? Contudo, não os traríamos à conversa se não encontrássemos na nossa memória, não só os sons destas palavras, conforme as imagens gravadas em nós pelos sentimentos corporais, mas também a noção desses mesmos sentimentos. As noções não as alcançamos por nenhuma porta da carne, mas foi o espírito que, pela experiência das próprias emoções, as sentiu e confiou à memória; ou então foi a própria memória que as reteve sem que ninguém as entregasse a ela (AGOSTINHO, *op. cit*., pp 231-232).

Ademais, de acordo com a filosofia agostiniana, como forma de conhecimento processual, também "a memória lembra-se do esquecimento":

> Que é o esquecimento senão a privação da memória? E como é, então, que o esquecimento pode ser objeto da memória se, quando está presente, não me posso recordar? Se nós retemos na memória aquilo de que nos lembramos, e se nos é impossível, ao ouvir a palavra *esquecimento*, compreender o que ela significa, a não ser que dele nos lembremos, conclui-se que a memória retém o esquecimento. A presença do esquecimento faz com que não o esqueçamos; mas quando está presente, esquecemo-nos. Não se deverá concluir que o esquecimento, quando o recordamos, está presente na memória, não por si mesmo, mas por uma imagem sua? De fato, se ele estivesse presente por si mesmo, faria com que não o lembrássemos, mas o esquecêssemos (AGOSTINHO, *op. cit.*, p 233).

Já no mundo moderno, Baumgarten[17], que fundamentou de maneira detalhada a constituição da Estética como uma disciplina filosófica, assim descreve na seção VI de sua *Metafísica*[18]: "A mnemônica da memória sensitiva é parte da estética que prescreve as regras para estender, confirmar, preservar, excitar e tornar a memória ampla e precisa". E, também, considera que:

> Um defeito notável da boa memória é a propensão ao esquecimento. Chamamos lapso de memória o erro que depende da memória. Contudo, a memória não pode vincular a percepção prévia com uma sequência para além do seu grau de semelhança. Assim, a memória é falha, ou seja, é possível que tenha lapsos. A memória que não é de todo imprecisa é fiel. Os inventivos não têm uma memória precisa, mas a precisão de sua memória aumenta com seu discernimento (BAUMGARTEN, 2014, p. 21).

Por sua vez, Hegel se referiu ao tema da memória por diversas vezes, sendo assunto constante, inclusive, em seu discurso artístico. Presente de forma contínua nos cadernos de anotação de seus alunos dos cursos de estética, o filósofo irá assinalar que a recordação (*Erinnerung*) é esfera da subjetividade. De forma análoga, Baudelaire se referiu ao tema por diversas vezes, sendo este assunto constante em seu discurso artístico. Com efeito, o poeta

[17] Alexander Gottlieb Baumgarten, que foi seguidor do pensamento de Leibniz e também adepto do intelectualismo de Wolff, atuou numa época em que a filosofia racionalista era proibida nas Universidades alemãs por ser considerada hostil ao espírito do cristianismo.

[18] O primeiro tratado filosófico de Baumgarten foi a sua *Metafísica*, de 1739, no qual o filósofo homenageou além de Leibniz e Wolff, também o matemático Georg Bilfinger e o teólogo Johann Peter Reusch, afirmando, em seu prefácio, terem sido eles os mais célebres e ilustres reformadores da metáfísica daquela época.

francês irá assinalar que da mesma forma que a memória é assunto importante para a arte, também a recordação pertence à esfera de construção da subjetividade. Conforme assevera o poeta e teórico da arte francesa, a memória converge para uma arte mnemônica, se opondo ao caráter meramente mimético da obra de arte, comprometendo o exercício da lembrança: "Para Eugene Delacroix a natureza é um vasto dicionário cujas folhas ele passa e consulta com um olhar seguro e profundo; a esta pintura que procede da lembrança, fala em especial à lembrança" (BAUDELAIRE, 1995, p. 684).

Tema presente em diferentes áreas do conhecimento, incluindo antropologia, sociologia, medicina, psicologia e literatura, a relevância da memória para o indivíduo é assinalada, por exemplo, por Nicola Abbagnano, para quem a memória é a "possibilidade de dispor conhecimentos passados". Sobre a sentença, o autor italiano, em seu *Dicionário de filosofia*, esclarece que "por conhecimentos passados é preciso entender os conhecimentos que, de qualquer modo, já estiveram disponíveis, e não já simplesmente conhecimentos *do* passado". E assim, Abbagnano registra no verbete *memória*:

> O conhecimento do passado também pode ser formação nova: p. ex., dispomos agora de informações acerca do passado de nosso planeta ou de nosso universo que não são recordações. Conhecimento passado também não é somente marca, vestígio, pois estas são coisas presentes, não passadas. A tristeza ou a imperfeição física causadas por um acidente não são a Mémória desse acidente, apesar de serem vestígios dele, ao passo que a recordação pode estar disponível e pronta, sem precisar de ajuda de nenhum vestígio, como no caso da fórmula para o matemático e, em geral, das lembranças decorrentes da formação e de hábitos profissionais (ABBAGNANO, 2000, p. 657).

Também, Nietzsche, em suas *Máximas e interlúdios* (*Sprüche und Zwischenspiel - § 68*), de seu *Prelúdio a uma filosofia do futuro*[19], ligando a memória a uma condição eminentemente ética, elabora a seguinte formulação: "*Eu fiz isso* - diz minha memória. *Eu não posso ter feito isso* - sustenta o meu orgulho, e permanece inflexível. Por fim - a memória cede" (NIETZSCHE, 2005, p. 62).

Não coincidentemente, a problematização acerca do tema da memória é também parte importante da obra de Freud, desde as suas primeiras formulações teóricas até a edificação de sua teoria psicanalítica, marcada pela influência das fantasias na rememoração, com ênfase na amnésia que ocorre na travessia edípica e que resguarda o tempo da infância e das juvenis *Lembranças encobridoras* (1899) que regem o universo psíquico do sujeito. Para Freud, o mecanismo da memória está presente na gênese da subjetividade humana e, não por outro motivo, a teoria sobre a faculdade de conservar e reproduzir conhecimentos adquiridos, usada até então de forma funcional, foi por ele desenvolvida, sobretudo a partir de *Psicologia de*

[19] Subtítulo de *Jenseist von Gut und Böse*, traduzida para o português como *Para além do bem e do mal* (1886).

grupos e a análise do ego (1921). Assim, os traços mnenômicos, repensados em termos de encadeamento ativo e seletivo de forças e pulsões, possibilita ao autor vienense conceber uma análise de dimensões culturais, enquanto uma teoria da memória social.

É, então, sob o enfoque freudiano do trabalho de perlaboração que se alude a tal aspecto social mediado pelo universo da cultura, acepção essa na qual Adorno - em relação dialógica com Benjamin - abordou ao argumentar que a obra de arte subsiste porque a história primeva da subjetividade sobrevive no sujeito.

Se, para o entendimento comum, a noção de memória se resume a um mecanismo de apropriação de acontecimentos passados trazido ao presente - ou seja, um mero repositório da faculdade de guardar lembranças - é necessário lembrar que a memória, mesmo como um recurso de evocação do passado é, ainda assim, uma forma pró-ativa de capacidades voltada para novas possibilidades de experiências e reflexão, a partir de reminiscências vividas. Sendo assim, vem a propósito lembrar a sentença de Beckett que, pela boca da personagem Vladimir, afirma: "*o passado relembrado é sempre melhor*" (BECKETT, 2006, p. 75).

2.4 **Das relações entre memória, esquecimento, tradição e modernidade**

Em relação ao significativo escrito de Benjamin *Sobre o conceito de história*, Marcelo Rangel, em seu texto *História e stimmung a partir de Walter Benjamin: sobre algumas possibilidades ético-políticas da historiografia*, refere-se à seguinte passagem da Tese de número VI: "em cada época é preciso tentar arrancar a transmissão da tradição ao conformismo que está na iminência de subjugá-la", e, adverte:

> O que está em questão aqui é que a modernidade teria se constituído como um espaço no interior do qual o caráter de possibilidade da história teria sido radicalmente obscurecido, e os homens em geral esquecido da importância própria ao pensamento e à ação, de modo que, ao fim, o que teríamos seria um "mundo" e uma atmosfera (a do "conformismo") congelados, no qual os comportamentos teóricos e práticos estariam sendo incessantemente determinados por um conjunto específico de orientações e sentimentos de modo a produzir a repetição de um mesmo aspecto ou "hierarquia" no sentido nietzschiano (BENJAMIN *apud* RANGEL, 2016a, p. 171).

Assim, a noção de modernidade pode ser definida pelo jogo de forças e tensão intermitente entre lembrança e esquecimento, pela caducidade e pelo combate na pretensão de conservar os instantes do tempo fugidio. Com isso, a urdida aspiração de modernidade, ao inibir no sujeito a capacidade potencial de acesso e uso da memória, passa a subverter a relação de pertencimento, vivência e experiência entre ele e a realidade social. Em um sentido mais amplo pode-se dizer que a relativização do significado e a perda da memória dos

indivíduos, induzida pelo uso acrítico dos modernos meios tecnológicos, pode propiciar, também, um aniquilamento da vontade oral de narrar - e até mesmo de historiar - como consequência do empobrecimento da experiência social, de ordem coletiva. Para Adorno,

> O moderno é um mito voltado contra si mesmo; a sua atemporalidade torna-se catástrofe do instante que rompe a continuidade temporal [...] Mesmo quando o moderno conserva, enquanto técnicas, aquisições tradicionais, estas são suprimidas pelo choque que não deixa nenhuma herança intacta. Assim como a categoria do Novo resulta do processo histórico, que dissolve primeiro a tradição específica, e, em seguida, toda e qualquer tradição, assim o Moderno não é nenhuma aberração que se deixaria corrigir, regressando a um terreno que já não existe e não mais deve existir; isto é paradoxalmente o fundamento do Moderno e confere-lhe o seu caráter normativo (ADORNO, 2008c, p. 44).

Em outras palavras, a modernidade definida nesses termos resulta em sua própria negação na medida em que se opondo a algo estabelecido, em sendo aceita como padrão se torna, sem qualquer rastro de referência, outro algo estabelecido, gerando uma série de contradições internas que acaba por afirmar sua própria condição obsolescente.

Não por outro motivo, Benjamin se refere à sentença de Baudelaire ao lembrar que "toda modernidade é digna de um dia se tornar antiguidade", ou ainda, que a "modernidade designa uma época e designa ao mesmo tempo a força em relação a essa época, que a aproxima da antiguidade" (BENJAMIN, 2015, p. 83). É, por exemplo, como ideal autônomo oposto à tradição que o filósofo berlinense entende que a noção baudelairiana de *modernité* se torna objeto de valor inestimável para o mundo industrial do capitalismo triunfante.

Equivale dizer que na efemeridade do moderno o novo torna-se antigo e o moderno se faz superado por outro novo. A possibilidade do diálogo mantido por troca de cartas com Adorno[20] leva Benjamin a identificar que, como imagem do progresso, tal ideal de modernidade se aplica à medida a um sujeito idealizado: "o herói é o verdadeiro sujeito dessa modernidade". É com essa afirmação que o filósofo berlinense - em consonância com Balzac e Baudelaire (que se opõem ao Romantismo) - alude ao fato de que "para viver a modernidade é preciso uma formação heroica". Marcada pela fugacidade dos fenômenos, a modernidade não é uma peculiaridade de certa época e, sim, um momento específico comum a todas as

[20] Vale mencionar a apresentação de Olgária Matos à edição brasileira das cartas trocadas entre Benjamin e Adorno, na qual a autora revela: "A correspondência entre Benjamin e Adorno oferece ao leitor a contribuição mais valiosa na compreensão do livro das *Passagens* de Benjamin, como também da gênese do pensamento de Adorno. As cartas tematizam a questão do mito na modernidade, central tanto para a filosofia de Benjamin desde *A Felicidade do Homem Antigo*, de 1916, passando pelo *Drama Barroco*, de 1924, até as *Passagens*, trabalho interrompido em 1940, como também para Adorno, do ensaio *O conceito de história natural*, de 1932, e de seu *Kierkgaard: construção do estético*, publicado em 1933, até a *Dialética do esclarecimento*, de 1944, e os ensaios reunidos em sua *Dialética negativa*, de 1966. Com efeito, assiste-se à conformação do conceito de «imagem dialética» e de «dialética negativa». Para Adorno, «a conciliação do mito é o tema da filosofia de Beijamin». Mito e dialética, portanto, serão os pontos de convergência e de dissenso entre os amigos" (MATOS, *Apresentação à edição brasileira Walter Benjamn e Theodor Adorno: o estupor da facticidade à meia-noite do século*, *in* ADORNO; BENJAMIN, 2012, p. 15).

épocas, cada qual fundado em sua própria especificidade momentânea. E, sobre isso, Benjamin escreve:

> O herói é tão forte, tão engenhoso, tão harmonioso, tão bem-construído como os veleiros. Mas é em vão que o alto-mar o chama, porque a sua vida foi posta sob o signo da má estrela. A modernidade é seu destino fatal. Nela, o herói não está previsto, ela não sabe o que fazer com esse tipo de homem. Prende-o para sempre a um porto seguro; entrega-o a uma eterna ociosidade (BENJAMIN, 2015, p. 97).

Desprovido de qualquer sentido de tradição, o indivíduo se torna então aquele, por excelência, constituído à imagem das próprias relações de troca, justificando o contexto amnésico de sua ofuscação. De acordo com Benjamin "os obstáculos que a modernidade opõe ao *élan* produtivo natural do indivíduo são desproporcionais às suas forças" (BENJAMIN, 2015, p. 77). É deste modo que tal noção de modernidade se apresenta enquanto algo a serviço de interesses que se aferram em atribuir à tradição um sentido de inconsciência temporal.

Com isso, tal noção de modernidade "desproporcional às forças humanas", no entender de Benjamin, se torna objeto de valor inestimável para um mundo metamorfoseado em indústria, constituído por um estado de amnésia permanente, implicitamente não histórico e sem transcendência, eivado de ideal estéril de novidade. Desse modo, como imagem do "progresso", tal ideal de modernidade se aplica à medida a esse suposto "sujeito puro", "totalmente sublimado" e "atemporal", conforme aponta Adorno:

> A historicidade interna do pensamento confunde-se com o seu conteúdo, e, assim, com a tradição. Em contrapartida, o sujeito puro, completamente sublimado, seria o sujeito absolutamente desprovido de tradição. Um conhecimento que satisfizesse inteiramente ao ídolo daquela pureza, à atemporalidade total, coincidiria com a lógica formal, e se tornaria tautologia; não concederia mais espaço nem mesmo para uma lógica transcendental. A atemporalidade à qual a consciência burguesa aspira, talvez para compensar a sua própria mortalidade, é o ápice de sua ofuscação (ADORNO, 2009, p. 54).

Como mencionado anteriormente, a modernidade não é uma etapa histórica destinada à superação do legado da tradição e de tudo aquilo que a delimita historicamente. Ao contrário, ambas são noções recíprocas que somente em si se complementam, pois, como se sabe, aquilo que se considera hoje como tradicional, anteriormente foi também algo inovador. Então, é enquanto memória produtiva que tradição e consciência histórica guardam em si o mesmo sentido, sendo mais consequente pensar a ideia de moderno como um conceito que se completa na experiência da tradição, o que justifica dizer que o termo modernidade guarda em si uma categoria qualitativa, não somente cronológica, para além daquilo que o mero senso comum atribui ao termo.

De acordo com Benjamin "há certa constelação na qual se encontra também no homem, a grandeza e o desprendimento. É nela que rege a existência de Baudelaire, que a decifrou e lhe deu o nome de modernidade" (BENJAMIN, 1985, p. 97). De mais a mais, no que tange às considerações de Baudelaire, cabe citar o poeta francês que, em seu artigo *The painter of modern life*, proferiu:

> A modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável. Houve uma modernidade para cada pintor antigo; a maioria dos belos quadros que nos restam dos tempos anteriores está vestida com os trajes de sua época. Eles são perfeitamente harmônicos, pois a roupa, o penteado e mesmo o gesto, o olhar e o sorriso (cada época possui seu porte, seu olhar e seu sorriso), formam um tudo de uma completa vitalidade. Esse elemento, transitório, fugidio, cujas metamorfoses são frequentes, vocês não têm o direito de desprezar ou dispensar (BAUDELAIRE, 1996, p. 25).

De forma consequente, talvez como reação ao desenvolvimento do mundo moderno, é interessante notar que desde períodos recentes testemunha-se no Ocidente um fenômeno de revalorização das formas de manifestação culturais ligadas à tradição oral, visto como um mecanismo privilegiado de valorização da memória constituído há muito em sociedades ágrafas. Ocorre que a receptividade desse fenômeno em sociedades totalmente letradas se mescla curiosamente a outro fenômeno decorrente da modernidade ocidental a partir de inícios do século XX, ou seja, a excessiva valorização dada a uma ideia sistemática de futuro sempre atingido por meio de rupturas, significando, talvez, os primeiros sinais de esgotamento de um modelo dualista de pensar, radical e polarizado. A este respeito, vale salientar uma formulação do literato e crítico das sociedades modernas, Andreas Huyssen:

> Um dos fenômenos culturais e políticos mais surpreendentes dos anos recentes é a emergência da memória como uma das preocupações culturais e políticas centrais das sociedades ocidentais. Esse fenômeno caracteriza uma volta ao passado que contrasta totalmente com o privilégio dado ao futuro, que tanto caracterizou as primeiras décadas da modernidade do século XX (HUYSSEN, 2000, p. 9).

Tal possibilidade se justifica tendo em vista o entendimento de que aquilo que se considera hoje como tradicional, anteriormente foi também algo inovador, conforme já assinalado. É, então, enquanto memória produtiva que tradição e consciência histórica guardam em si o mesmo sentido, sendo mais consequente pensar a ideia de moderno como um conceito que se completa na experiência da tradição. Sobre isso, também elucida Bergson: "basta ter-se convencido de uma vez por todas de que a realidade é mudança, de que a mudança é indivisível e de que, numa mudança indivisível, o passado se consubstancia com o presente" (BERGSON, 1999, p. 179).

Considerar, portanto, a antinomia entre tradição e modernidade é legitimar uma herança da própria racionalidade instrumental das formas de dominação, valendo lembrar o

aforismo do filósofo, poeta, ensaísta e romancista espanhol George Santayana de que "quem não conhece o passado está condenado a revivê-lo" (SANTAYANA, 1920, p. 284)[21]. Por tudo isso, compreende-se que o enfraquecimento da subjetividade humana, por meio do nivelamento com as culturas hegemônicas, se coaduna com uma ideia de modernidade imposta em sentido macro, assinalando os consequentes impactos causados por tal fenômeno no âmbito da cultura.

É, portanto, como decorrência de transformações sociais mais amplas que a modernidade pode se apresentar com uma diversidade de vertentes, ligadas aos diferentes contextos em que se operam as variadas formas de cultura, sendo, por conseguinte, somente no sentido da tradição histórica que a noção de modernidade encontra a sua mais ampla acepção.

Assim é que para Benjamin "a antiguidade e a modernidade se interpenetram" (BENJAMIN, 2015, p. 89), podendo-se dizer, em outras palavras, que "a relação com a antiguidade é uma das mais significativas entre todas as estabelecidas pela modernidade" (BENJAMIN, 2015, p. 83). Para se entender tal relação, basta lembrar o fato de que para Benjamin a modernidade designa um dado momento histórico, uma época e "designa ao mesmo tempo a força de ação nessa época, que a aproxima da antiguidade" (BENJAMIN, 2015, p. 83), resumindo assim uma relação de complementariedade que aproxima ambas as esferas.

Da mesma forma, no entanto, atenta-se para o fato de que aquilo que as aproxima pode ser entendido também como o que as separa. Neste sentido, chama a atenção o argumento indiscutível de Benjamin: "o moderno opõe-se ao antigo, o novo ao sempre-igual" (BENJAMIN, 2015, p. 179). Importante ressaltar, também, o que lembra Benjamin ao mencionar que "em Baudelaire, o «moderno» não assenta única e principalmente na sensibilidade. Nele exprime-se uma espontaneidade suprema; a modernidade em Baudelaire é uma conquista, tem uma armadura" (BENJAMIN, 2015, p. 158). Afinal, como afirma o filósofo berlinense, "a alegoria é a armadura da modernidade" (BENJAMIN, 2015, p. 179).

Em resumo, ao evocar sistemas alternativos de valoração da memória e do sensível, ou seja, evocar possibilidades de ressignificação de valores estabelecidos como tendência, acredita-se ser possível redimensionar a ideia verticalizada de modernidade, a partir da crítica

[21] "*Those who cannot remember the past, are condemned to repeat it*". Aforismo encontrado em *The life of reason - or the phases of human progress* - capítulo XII, intitulado: *Flux and constancy in human nature* (p. 269-291). *Tradução da autora a partir da edição nova-iorquina Scribner's (1920).

aos modelos estabelecidos de sociedades totalizadas e inteiramente dimensionadas para o universo das chamadas ideias globais.

Tal entendimento pressupõe a necessidade de uma reorientação das esferas materiais e imateriais da sociedade, tendo como fito a transformação dos valores culturais vigentes, impostos aos indivíduos enquanto totalidade objetivada. Assim, a reflexão sobre as expressões da tradição deve se voltar contra os valores hegemônicos das sociedades que somente possibilitam conhecimento restrito da realidade por meio de um pensar positivo-mecanicista e, portanto, incapaz de restituir a reflexão estética e a imaginação do indivíduo no mundo moderno.

3 **CRÍTICA E CULTURA NO MUNDO MODERNO**

> Na arte ou na ciência, bem como no atuar e no agir, tudo depende do fato de os objetos serem apreendidos puramente e tratados de acordo com a sua natureza**.**
>
> *Johann Wolfgang Goethe*

Antagonizada ao saber tradicional do povo, uma concepção de modernidade vinculada ao conhecimento científico se desenvolve tendo como forma de representação de um corpo de conhecimentos hierarquizados tidos como eruditos, assumindo uma posição destacada de combate à suposta ignorância das práticas socioculturais dos segmentos populares, oposta a esse universo em sentido radical. Em razão a esse conjunto de conhecimentos valorados como alta cultura e absolutizado em seus próprios termos, o outro constituído como saber prático, visto como ultrapassado, espécie de resíduo de algo anteriormente tido como válido, passa a adquirir sentido oposto àquele tido como atualizado e, portanto, de extrema relevância, considerando o meio social no qual foi produzido.

Atrelado a questões exclusivamente de classe, tal conhecimento estratificado em termos sociais irá determinar um ambiente propício para a hegemonização do tipo de conhecimento científico que caracteriza os séculos seguintes, origem da consequente ruptura instituída entre o chamado saber de caráter racional e o outro por assim dizer empírico, preconcebido enquanto algo meramente prático. Assim é que as formas originárias e tradicionais de percepção da realidade que distinguiram as mais remotas ações da inteligência humana começam a ser erigidas hegemonicamente em termos pretensamente racionais, de caráter igualmente absoluto, atuando como elemento prioritário de mediação e direção daquilo que determina as próprias condições do conhecimento. Ou seja, a *ratio* dominante.

Como consequência do processo histórico em curso, Marx e Engels, considerando o contexto revolucionário do século XVIII europeu, sob uma ótica mais geral registram: “Dos servos da Idade Média nasceram os burgueses livres das primeiras cidades; desta população municipal, saíram os primeiros elementos da burguesia” (MARX; ENGELS, 1998, p. 40). É então a partir do período setecentista que tais fatores se constituem de forma objetiva, determinados, por exemplo, por uma série de revoluções burguesas, resultando em novas feições de desenvolvimento hierárquico das sociedades, mediante divisões sociais

condicionantes. Assim é que os ideais Iluministas[22] são disseminados com o fito de instaurar na Europa um nexo conjugado de fatores sociais, culturais e políticos visto como novo, sob o primado da racionalidade. Como explicação, partindo de um artigo de análise histórica publicado em 1905 pelo escritor e ativista político Paul Lafargue, na revista teórica do Partido Social-Democrata da Alemanha, *Die Neue Zeit*, Benjamin cita em suas *Passagens*:

> A questão dos pobres assumiu logo nos primeiros dias da Revolução... o caráter de máxima gravidade e urgência. Bailly, que acabara de ser eleito prefeito de Paris com o propósito de aplacar a miséria... dos operários, agrupou-os e formou uma massa - cerca de 18.000 pessoas - e os encurralou como animais selvagens na colina de Montmartre; aqueles que haviam tomado a Bastilha de assalto vigiavam os operários com canhões, segurando nas mãos as mechas acesas... (LAFARGUE *apud* BENJAMIN, 2018, p. 1246).

Por sua vez, em relação à Alemanha de Leibniz e Wolff, pode-se dizer que o movimento da ilustração, que atingiu o seu ápice em fins do século XVIII, foi também caracterizado como movimento estético de propósito sociopolítico, devendo-se tal fato ao desenvolvimento significativo da burguesia alemã, tanto objetivo quanto subjetivo, ou seja, material e culturalmente. Tal movimento, representado entre outros por Goethe e Schiller e tendo na figura de Herder uma considerável influência, foi inspirado pelo filósofo empirista inglês John Locke, considerado como seu precursor, difundido sobretudo na França por Diderot, D'Alembert, Rousseau e Voltaire e na Itália por Vico e Beccaria.

Assim, o Iluminismo se configurou como um movimento de ordem filosófico-cultural determinando diferentes demandas ligadas às especificidades nacionais de organização social de cada país. Por exemplo, na França do século XVIII os filósofos tentaram esclarecer a origem dos dogmas da Igreja e procuraram uma religião natural que repelisse a ingerência de Deus no destino dos homens. Diderot declarou em sua *La Religieuse*: "As tentativas de reforçar valores artificiais contrários à natureza humana, como por exemplo, a castidade, só poderiam resultar nos escândalos e perversões nos claustros" (DIDEROT, 1973, p. 57). A ideia universal de civilização pela qual os filósofos trabalhavam, era uma ideia de civilização que se firmava no acúmulo do saber e no domínio da natureza, mostrando-se hostil às culturas que cultivavam uma fé transcendental.

Pode-se dizer que sob uma ideia de razão fundamentada no livre pensamento, o Iluminismo erigiu outro conceito de moral, de moral mítica burguesa, baseando-se na livre iniciativa. Benjamin se refere a algo semelhante citando mais uma vez o artigo de Paul Lafargue, num trecho em que avalia as reais intenções de caráter exclusivamente econômico,

[22] Em *A era das revoluções*, o historiador marxista britânico, Eric Hobsbawm avaliza que foram os iluministas, "os membros dos escalões médios da sociedade, os politicamente decisivos que assumiram como verdadeira a proposição de que a sociedade livre seria uma sociedade capitalista e burguesa" (HOBSBAWM, 1997, p. 43).

subjacentes às orientações políticas religiosas adotadas à época pela nascente burguesia dominante:

> O protestantismo... aboliu os santos no céu a fim de poder suprimir na terra os feriados a eles dedicados. A Revolução de 1789 foi ainda mais longe. A religião reformada havia conservado o domingo; os burgueses revolucionários achavam que um dia de descanso em cada sete era demais, e instituíram, no lugar da semana de sete dias, a década, para que houvesse um dia de descanso a cada dez dias. E para enterrar de vez a lembrança dos feriados religiosos..., substituíram no calendário republicano os nomes dos santos pelos nomes de metais, plantas e animais (LAFARGUE *apud* BENJAMIN, 2018, p. 1246).

O empirismo inglês que garantiu domínio da ciência e do conhecimento, admitindo que toda verdade estabelecida deveria ser colocada à prova, foi também o ponto de partida e o pressuposto de muitos deístas. Para os ilustrados, as teorias teológicas haviam produzido e acarretado muitos danos e os impulsos religiosos da moralidade conduziram à tortura psíquica das massas a ao fanatismo humano. O conteúdo racional já não abordava o conhecimento como algo predeterminado pela alma humana. Ao contrário, a razão agora era constituída de uma faculdade formada a partir da experiência, agindo como vetor que observava os meios e as condições do conhecimento, anteriormente, patrimônio dos doutos. Pela primeira vez, sem mitos e superstições, o homem, estimulado por seus experimentos, se apoiava na clareza e na validade da razão:

> Quando os homens conseguem abraçar uma religião pura e santa, a superstição se torna não somente inútil, mas muito perigosa [...] A superstição está para a religião assim como a astrologia está para a astronomia: a filha muito louca de uma mãe muito sábia. Essas duas filhas, durante muito tempo, subjugaram toda a terra (VOLTAIRE, 2000, p. 296).

A filosofia do Iluminismo era uma filosofia burguesa; seus ideiais eram liberais e suas reivindicações eram a favor da soberania, da liberdade pessoal e da liberdade civil. Por toda a Europa as circunstâncias eram semelhantes; propagava-se a influência do pensamento humanista, gerando manifestações distintas. Os pensadores setecentistas empenhavam-se na propagação de um complexo e ambicioso programa comum: o direito à liberdade de expressão artística e de imprensa, contra as intervenções da censura da Igreja e do Estado Absolutista. Do mesmo modo, a arte do século XVIII contribuiu para o progresso intelectual, social e moral dos indivíduos, com o intuito de criticar toda forma de autoritarismo. Sobre tal projeto de modernidade do século XVIII, David Harvey afirma:

> O domínio científico da natureza prometia liberdade da escassez, da necessidade e da arbitrariedade das calamidades naturais. O desenvolvimento de formas racionais de organização social e de modos racionais de pensamento prometia a libertação das irracionalidades do mito, da religião, da superstição, liberação do uso arbitrário do poder, bem como do lado sombrio da nossa própria natureza humana. Somente por meio de tal projeto poderiam as qualidades universais, eternas e imutáveis de toda a humanidade ser reveladas (HARVEY, 1993, p. 23).

Os filósofos iluministas tentaram, através da racionalidade, explicar a história da civilização, encontrando nas manifestações artísticas o meio mais eficaz de contribuir para a difusão de suas idéias. O Iluminismo redescobriu os valores greco-romanos que validavam a importância atribuída ao humano e ao natural, ao belo e à natureza, expressando o domínio da lógica e da clareza nas expressões artísticas, a saber: no romance - a exemplo da obra erótica do Marquês de Sade - a literatura abriu-se para a realidade social; na arquitetura, foi redescoberta a exuberância das catedrais góticas; a canção alcançou popularidade e a música instrumental acompanhou o gosto do público pelo concerto; no campo teórico musical, Rameau sistematizou a concepção da música, do sistema modal[23] para o sistema tonal;[24] o teatro desenvolveu o gênero profano, fazendo o século caracterizar-se por diferentes experiências cênicas; no campo teórico filosófico Kant resumia o significado e a obstinação do artista de seu tempo, criando o conceito de gênio e talento, o primeiro entendido como uma disposição do ânimo, enquanto o segundo, por uma faculdade produtiva, mais uma vez sob a égide da individualidade:

> *Gênio* é o talento (dom natural) que dá a regra à arte. Já que o próprio talento enquanto faculdade produtiva inata do artista pertence à natureza, também se poderia expressar assim: *Gênio* é a inata disposição do ânimo (*ingenium*) pela qual a natureza dá regra à arte (KANT, 2010, p. 153).

Por sua vez, Diderot parte do fato de o pensador ver, sobretudo no teatro, o meio de promover o ideal ilustrado, expresso como reconciliação do homem com sua natureza e como contemplação de sua bondade natural, compreendendo que era tarefa do artista expor os acontecimentos cotidianos a fim de entender as relações entre homem, natureza e sociedade, para que pudesse, por fim, desvendar o enigma que estas relações estabelecem.

Para Diderot, a arte era seleção, a busca de um ideal, acreditando ainda que a tarefa do artista de sua época era tornar belo o mundo sensível através de um modelo real captado da natureza, na qual a essência da arte deveria se consistir, tendo em vista uma transposição do real, da qual a arte é expressa num aspecto verossímil. Também Lessing, na Alemanha, voltou sua atenção para o teatro, acreditando que o valor social que se dava à arte era vinculado de forma correta com o proceder humano, ou seja, com a moral. De acordo com o pensador e dramaturgo alemão, a tragédia, por exemplo, se tratava de um poema que promovia a

[23] Infere-se ao sistema musical organizado na Idade Média, composto, basicamente, de seis escalas naturais*: Jônico, Dórico, Frígio, Lídio, Mixolídio e Eóleo*. Seus nomes derivam de região da Grécia e se reportam aos antigos modos utilizados na música daquela época.

[24] Resumidamente, utiliza, do sistema modal, apenas duas das seis escalas - o *Jônico* e o *Eóleo*, como forma modelar de estabelecimento de um sistema unificado coerente.

compaixão, uma vez que convidava o espectador a encontrar um meio termo entre os extremos da piedade e do terror.

Se por um lado Aristóteles discutia a regra das três unidades formais do teatro, acreditando no poder catártico das peças e afirmando que a arte imita a natureza (*He tékhne mimeîtai tèn phýsin*), por outro lado, Diderot - em conformidade com Aristóteles - acreditava que a arte, na medida em que substituía a natureza ou se colocava em seu lugar, levava a termo o seu processo poético. Assim é que em seu *Paradoxo sobre os Comediantes*, indaga: "E como formaria a natureza sem a arte um grande comediante, já que nada se passa no palco como na natureza, e que os poemas dramáticos são todos compostos segundo um certo sistema de princípios?" (DIDEROT, 1979, p. 460). E, ainda, referindo-se à profissão do comediante, escreve:

> Um grande comediante não é um piano forte, nem uma harpa, nem um cravo, nem um violino, nem um violoncelo; não há acorde que lhe seja próprio; mas toma o acorde e o tom que convém à sua parte, e sabe prestar-se a todos. Nutro elevada ideia do talento de um grande comediante: este homem raro, tão raro, talvez mais que o grande poeta (DIDEROT, 1979, p. 170).

Os dramaturgos franceses acreditavam que, como uma fuga das mazelas cotidianas, o homem podia encontrar no teatro personagens heróicos e virtuosos, envoltos na luta contra vilões, em cenas fantásticas, com as quais poderiam se identificar. Rousseau lembrava aos artistas de sua época que a obra não deveria ser meramente uma cópia: "Tudo o que existe de supérfluo precisa ser evitado para não prejudicar a clareza do tema, só assim a arte deixa de ser um mero enfeite, assumindo, acima de tudo, um sentido didático" (ROUSSEAU, s/d, p. 72). No entanto, Diderot atribuía valores positivos ao teatro, acreditando que este imitava a natureza. Em seu *Discurso sobre a Poesia Dramática*, de 1758, ele afirma que "indo ao teatro, os homens se esquivarão da companhia dos perversos que o cercam; lá encontrarão aqueles com quem gostariam de viver e lá verão a espécie humana tal como ela é, reconciliando-se com ela" (DIDEROT, 1979, p. 29).

Como se sabe, juntamente com Montesquieu e Voltaire, Diderot foi um dos pensadores que mais envidou esforços no sentido de melhor difundir os efeitos educativos do teatro, conseguindo alterar hábitos nocivos como aquele que reservava o direito a dar lugares privilegiados a espectadores dispostos a pagar mais, sendo também um dos mais árduos defensores da legalização do ofício de comediante. Como expressão de ideias sociopolíticas, o teatro no século XVIII surge com a necessidade de trazer à baila a reflexão sobre a condição humana. Apesar das divergências existentes entre vários autores, que determinaram diversas formas de abordagem de questões de diferentes sentidos e significados, conforme os

diferentes modelos éticos que os inspiravam, os pensadores da época trataram a questão da liberdade não só no âmbito individual, mas também em um contexto mais amplo de interação do indivíduo com a sociedade, assinalando o importante papel que as artes desempenham na vida do cidadão comum e na história da humanidade.

Decerto, todas essas questões atinentes ao papel do dramaturgo na sociedade levantadas por seus antecessores, acerca da utilidade, virtude, beneficência e reconciliação com a natureza, irão mais tarde influenciar o pensamento de Hegel, que em seus cursos de Estética fará uma distinção entre os três tipos de heróis que o público irá buscar no teatro e com os quais tentará se identificar, a saber: o Herói Épico (esmagado por seu destino no combate com as forças da natureza - Homero); o Herói Trágico (que concentra em si uma paixão e um desejo de ação que lhe serão fatais - Shakespeare); o Herói Dramático (que concilia suas paixões com a necessidade imposta pelo mundo exterior, evitando, desta forma, a aniquilação). Para este tipo de herói, a denominação vale tanto para o homem ilustre, cujas proezas ressaltamos, quanto para a personagem de teatro (cf. PAVIS, 1999, p. 193).

Notadamente, na idade moderna o questionamente e a experimentação foram possíveis em sentido exemplar. Por exemplo, a busca pelo entendimento do sentido sociocultural do teatro moderno como *locus* de tensão, possibilitou por assim dizer re-conhecer o conhecido, na tentativa de libertar o homem de seus grilhões. O século da invenção da estética como disciplina filosófica determinou, também, que a filosofia não devia ser apenas um assunto de especialistas, mas um conhecimento que interviesse nos destinos da cidade e da vida do homem comum. É dessa forma que o ideal de uma cultura de caráter universal irá fundamentar a invenção da categoria de homem ilustrado do período das luzes, reunindo em uma única figura, a do sábio, do filósofo, do comediante e do homem de letras, opondo-se ao conhecimento gestado como expressão de obscurantismo.

Ocorre que os meios que impulsionaram aqueles ideais progressistas, com o tempo se transformaram culturalmente em expressões de caráter totalitário e excludente, considerando pressupostos identificados com o desenvolvimento de um indivíduo de classe, parte de um sistema que interliga artificialmente aspectos de natureza social às organizações políticas e econômicas, objetivado, sobretudo, à produção cientificista-tecnológica e à geração de capital.

Se, outrora, aquele projeto procurou estabelecer uma visão de mundo sob a égide de um racionalismo de critérios próprios, com o objetivo de libertar o homem dos dogmas e da opressão social lançando mão das artes para tal, hoje, no âmbito do próprio desenvolvimento histórico, esse ideal de emancipação, liberdade e justiça engendrado sob novas formas de

relação, tornou-se dúbio, objeto de expressão ideológica ligada a razões de mercado, levando a cultura e (igualmente) a arte a novos patamares de deterioração social.

As origens desta tendência apontam para finais do século XVIII quando do surgimento na Alemanha do movimento literário romântico *Sturm und Drang*[25], que se opunha ao racionalismo iluminista, bem como ao classicismo francês e que irá influenciar esteticamente a cultura européia e a filosofia alemã do período. A tendência de valorização da emoção sobre a razão se explica tendo em vista a ideologia do movimento romântico, entendido como manifesto de comportamento espiritual com intuito revolucionário, expresso principalmente na literatura e na música - sobretudo, na ópera -, imprimindo uma ruptura dos padrões clássicos, mesmo considerando a heterogeneidade que tal corrente de pensamento manifestava.

Ainda assim, nos tempos atuais o projeto da Ilustração continua influenciando fortemente o pensamento ocidental, baseado nos preceitos artísticos e humanistas que o fundamentaram. Tem cabido à história, no entanto, mostrar que este fato não se fundamenta em aspectos fenomenológicos, mas sim no campo das ideologias, em torno de valores hegemônicos institucionalizados, propagado pelas diversas vertentes ideológicas ligadas àquilo que se determina como progresso. De acordo com Benjamin "existe um saber ainda-não-consciente do ocorrido cuja promoção têm a estrutura do despertar" (BENJAMIN, 2018, p. 660).

Como forma de superação do quadro hegemônico existente, a filosofia do franco-magrebino Derrida, por exemplo, busca desafiar as bases da verticalização de ideias hierárquicas ocidentais, assim como de sustentação de posições "estáveis". A partir do que ele entende por desconstruir, o pensador busca, no âmbito da teoria do conhecimento, desativar a estruturante lógica de oposições sancionadas pela tradição filosófica, responsável pelos pares binários, como sujeito/objeto, espirito/matéria, etc., levando aos limites o contraste entre termos bipolares. Como se sabe, o termo "desconstrução" aparece pela primeira vez na introdução de Derrida para a edição de 1962 de *A Origem da geometria*, do matemático e filósofo alemão Edmund Husserl, rompendo com preceitos positivistas da ciência e da filosofia, conforme assinalado por ele próprio:

> Desconstruir a oposição significa, primeiramente, em um momento dado, inverter a hierarquia. Descuidar-se dessa fase de inversão significa esquecer a estrutura conflitiva e subordinante da oposição. Significa, pois, passar muito rapidamente - sem manter qualquer controle sobre a oposição anterior - a uma neutralização que, praticamente, deixa intacto o campo anterior, privando-se de todos os meios de aí intervir efetivamente (DERRIDA, 1975, p. 48).

[25] Do alemão: *Tempestade e Ímpeto*.

Sob essa ótica, a pesquisadora em filosofia contemporânea de expressão francesa, Dirce Solis deixa claro que "desconstrução não é destruição" e esclarece:

> Entenda-se por *desconstrução* o trabalho de Derrida que considera um acontecimento desestabilizador da lógica binária hierárquica da metafísica tradicional, ou seja, da metafísica da presença, com base em dois movimentos: um primeiro, de inversão de pares hierarquizados; e um segundo, de deslocamento para algo novo, ainda desconhecido (SOLIS, 2014, p. 242).

Por suposto, para que haja desconstrução se faz necessário o interesse pela dissolução de formas rígidas conceituas ou mesmo de um objeto ideal (*ideale Gezenständlichkeit*), de acordo com a explicação de Dirce Solis, em seu texto *Jacques Derrida e a arquitetura*:

> A desconstrução é um *acontecimento* que diz respeito à textualidade de textos de toda ordem, inclusive o texto arquitetônico. Sabemos, pela prática da arquitetura, porém, que o produto sensível arquitetônico pode ser interpretado como um texto é muitas vezes traduzido em sua textualidade se consideramos o campo da linguagem, mas não se reduz de modo algum a um texto. Para Derrida, a desconstrução não é, mas sim, tem um lugar como algo que acontece (*ce qui arrive*), é o isto que se desconstrói [...] O acontecimento, por sua vez, será aquilo que *há de vir* ou que *advém*. O advir do acontecimento, o *por vir* (*à venir*), é para Derrida a marca da desconstrução. Traduzindo em alguns contextos por "evento", o acontecimento (*événement*) traz por vezes a eventualidade como inscrição. Do ponto de vista da arte, aponta-se uma eventualidade desconstrutora que pode seguir (ou não) a desconstrução de modelos cristalizados de pensamento do mundo ocidental. A lógica do inatribuível, do imprevisível, aquilo que garantiria a emergência do acontecimento, entretanto, nem sempre pode ser encontrada ali onde a desconstrução aparece. Ainda, tudo o que pode acontecer ou efetivamente acontece traz consigo a marca da indecidibilidade, da ambivalência, traduzindo-se tanto na fala quanto na escritura, tanto na natureza quanto na cultura, em *aporias* (SOLIS, 2014, pp. 21-22).

Em complemento, o filósofo e crítico literário francês Michel Focault, em seu livro *As palavras e as coisas*, faz a seguinte observação: "a teoria binária dos signos, a que funda, desde o século XVII, toda a ciência geral do signo, está ligada, segundo uma relação fundamental, a uma teoria geral da representação" (FOUCAULT, 2000, p. 92), situando elementos do conhecimento polarizados hierarquicamente, inclusive em termos cronológicos.

De forma análoga, sob o primado de um modelo de sociedade inteiramente racionalizada, mediada por uma objetividade que em tudo nivela os diferentes modos de produção da vida, é possível dizer que também a arte, como manifestação da cultura, foi resumida enquanto substrato da dominação, por uma "lógica hierarquizante binária", tornada um subproduto caracterizado pelo predomínio lógico que atua sobre todas as formas do pensamento e da experiência vivencial.

Reafirma-se, com isso, a importância que o pensar filosófico, sob a forma subjetiva da reflexão estética, tem para a arte produzida exclusivamente como expressão singular de conhecimento, considerando como polo oposto a ela uma arte industrial concebida enquanto elemento de dispersão da consciência que atua como extrato de dominação econômica,

política e social. Em verdade, a arte que importa deve valer-se unicamente de uma experiência estética que, caracterizada por seu efeito sinestésico e, portanto, por sua força de reflexão, se supere, equiparando-se em igual nível às tendências mais avançadas do conhecimento.

Alude-se com isso à necessidade de refletir criticamente sobre a real possibilidade de pensar em outros termos um estado da arte para o mundo contemporâneo, em sentido inverso a tudo o que objetivamente reduz o potencial subjetivo humano mediante formas cognitivas fundadas em termos absolutamente racionais, atentando ao mesmo tempo para a imposição de padrões que se encontram aquém daqueles minimamente estabelecidos para a cultura, evitando o rebaixamento de seu nível, tendo em vista as consequências inerentes, inclusive no âmbito social. Em sentido oposto, vale dizer que é somente a partir do momento em que a arte historicamente revela de forma clara as contradições da sociedade, que seu desenvolvimento caracteriza-se pela relação simbiótica (ou seja, diática) significante entre sujeito e objeto.

Termo originado da ciência genética, aplicado à esfera da sociologia, a díade, conforme observa Simmel, designa um par de coisas que visam organizar certos tipos de elos sociais nos quais a individualidade de uma das partes é eliminada em detrimento da unidade do seu par, de forma a atender e realizar as necessidades equivalentes a cada objeto-par.

Do ponto de vista da arte, John Dewey (adepto do pensamento diático) entende que o artista estabelece uma relação dialogal com o estado de desenvolvimento do controle sobre a natureza, sendo a obra artística, enquanto trabalho social, aquilo que decorre da sua relação com o mundo objetivado. Mediada por ambas as esferas, tal relação diática irá se caracterizar enquanto arte e como produto social do trabalho, valendo assinalar a seguinte afirmação de Dewey que alude, sob a ótica diádica, à moderna relação entre arte e sociedade:

> É verdade que a própria arte não estará segura, nas condições modernas, enquanto a massa de homens e mulheres que faz o trabalho útil do mundo não tiver a oportunidade de ficar livre para conduzir os processos de produção, e não for ricamente dotada da possibilidade de gozar dos frutos do trabalho coletivo. Que o material da arte seja extraído de toda e qualquer fonte e que os produtos artísticos sejam acessíveis a todos, essas são as demandas junto às quais a intenção política pessoal do artista é insignificante (DEWEY, 2010, pp. 577-578).

Vale ainda lembrar que para Dewey, a obra de arte não pode ser vista apenas em relação àquele que a contempla ou àquele que a produz, significando dizer que a obra tem de ser vista em si mesma, em sua linguagem *sui generis*, relacionada com o todo, espelhando a realidade concreta da sociedade. Daí o entendimento de que a arte é uma continuidade de segmentos do pensamento subjetivo e da ação objetiva construídos em diversos contextos históricos, sendo cada um de seus momentos o reflexo de expressividades características:

> A obra de arte é um desafio à execução de um ato similar de evocação e organização, através da imaginação, por parte daquele que a vivencia. Ela não é

> apenas um estímulo a um curso de ação manifesto e um meio para adotá-lo. Esse fato constitui a singularidade da experiência estética, e essa singularidade, por sua vez, é um desafio ao pensamento. Em especial, é um desafio ao pensamento sistemático chamado filosofia, porque a experiência estética é a experiência em sua íntegra (DEWEY, 2010, p 472).

Não por outro motivo, a questão da relação entre arte e sociedade, hoje, determina a necessidade de uma profunda reflexão acerca do que pode resultar do encontro acrítico entre os usos da cultura (em seu sentido originário) e sua utilização absolutamente hegemônica e institucionalizada, tendo em vista, inclusive, o poder incondicional exercido pelos recursos 'meio', em detrimento a tudo o que sintetiza formas tradicionais da dimensão humana.

3.1 **Sobre a ideia de cultura**

No mundo atual criou-se uma ideia de "cultura democrática", transmitida de geração para geração, a partir de conveniências baseadas tão-só na possibilidade do acesso a uma totalidade de bens de consumo através da produção em massa, sendo esta ideia supostamente capaz de construir uma sociedade igualitária. Ocorre que tal possibilidade diz respeito a um processo intensivo de propaganda que atua não como meio para a resolução de necessidades inerentes à vida, mas principalmente como um intricado procedimento voltado para a criação de necessidades desnecessárias, resultando em um quadro situacional determinado por uma realidade aparente que atua na esfera subjetiva humana, integrando-a de forma empática a tal contexto, culminando naquilo que se instituiu como "sociedade espetacularizada".

Consequentemente, a expressão desta "espetacularização" elimina, por meio de ícones e imagens fabricadas, as peculiaridades das várias esferas da vida social nas modernas sociedades das trocas, esfaceladas e fragmentadas, modelo esse que, como diz Guy Debord, "desenvolveu ao extremo o fetichismo da mercadoria", na qual "a felicidade identifica-se ao consumo". Sobre isso, também afirma Debord: "como o Grande Cisma do poder de classes terminou em reconciliação, hoje convém dizer que a prática unificada do espetacular integrado «transformou economicamente o mundo», *ao mesmo tempo que* «transformou policialmente a percepção»" (DEBORD, 1997, p. 10). Ainda, o escritor francês certifica que "toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação" (DEBORD, 1997, p. 13).

É sob essa ótica que Benjamin, desde muito antes, se opôs a uma cultura institucionalizada, responsável por uma "recepção equivocada da tecnologia", alheia à noção de suas "energias destrutivas", através da qual a humanidade alcançaria um estágio tal que

possibilitaria organizar a sociedade em outros termos. Sob o mesmo prisma, vale lembrar a argumentação do interlocutor de Benjamin, Siegfried Kracauer, que em seu livro *O ornamento da massa*, adverte sobre as formas de difusão de mercadorias culturais, especialmente aquelas que se encontram intrinsecamente ligadas aos veículos de comunicação em massa, iniciadas pelas transmissões audiovisuais, culminando com o advento da difusão simultânea de imagem no entre-guerras. Em seu texto *A fotografia*, o crítico da cultura e escritor alemão, assim aclara:

> Com a crescente progressão da técnica os objetos são esvaziados de significado e, ao mesmo tempo, a *fotografia artística* perde sua razão de ser: não alcança o nível da obra de arte, somente a sua imitação [...] Quando a fotografia envelhece a relação imediata com o original não é mais possível. O corpo de um falecido parece menor do que sua figura viva. A velha foto dá também a impressão de apequenamento do presente. A vida lhe foi retirada, cuja manifestação espacial encobre a mera configuração do espaço. De forma invertida se relacionam imagens na memória com a fotografia, e engrandecem o monograma da vida recordada. A fotografia é o sedimento depositado pelo monograma e ano após ano diminui seu valor de signo. O teor de verdade do original se retém na sua história; a fotografia retém o resíduo do qual a história se despediu (KRACAUER, 2009, pp. 70-72).

Esse procedimento que imputa à arte uma condição de objeto industrial, reproduzida em série, objetivou tanto essa reprodução mediante um sem fim de ultimados aparatos tecnológicos quanto visou igualmente a formatação de conteúdos daquela arte-objeto em si, ação essa que, sob a égide de uma por assim dizer dialética do fazer mercadológico cultural, atua como meio potencializador do próprio procedimento reprodutivo ao interferir diretamente nos processos produtivos, justificando a crítica benjaminiana que atribui às dinâmicas do capital não somente a reprodução daquilo que é único, mas também a violência imposta à livre determinação de uma arte criada como fundamento do humano.

Ao estabelecer um patamar de dependência intríseca de um objeto cultural tornado mercadoria aos processos de comunicação industrial possibilitados por avançados recursos técnicos de reprodução criados exclusivamente para esses fins, o projeto da difusão em série de uma arte-objeto se concretiza de modo consistente. E aliado ao subjugo do indivíduo seduzido pela necessidade de consumo do que é desnecessário, o ciclo se completa.

Isso se deve também ao fato de que, elevados à condição absoluta e tornados gêneros de real necessidade básica, tais produtos padronizados sob uma modelagem artística-cultural terminam por legitimar, em sua existência-tornada-necessária, a própria atuação dos media, a mais ampla e pregnante possível, com destaque para o amálgama de efeitos daí resultantes, fortalecendo as fragilidades e impotência subjetiva de indivíduos tornados igualmente objetos. Aliado à incapacidade do indivíduo subsumido ao não-necessário, soma-se a experiência de

um real imaginado de sentido coletivo vivido unanimemente, refletindo uma imagem de mundo de perfeita aparência, projetado como imaginação real de algo não pertencente.

Tendo como pressuposto uma ideia universalizada de cultura forjada "para todos", tal modelo unanimizado em termos industrias só pode ser realizado socialmente sob uma forma imposta pelos medium de massa, mediante a coerção daquilo que resume a arte em sua imanência, transformando-a em mercadoria determinada como objeto de fetiche, ou seja, fantasmagoria, como se refere Benjamin em alusão a Marx.

Por sua vez, o indivíduo obnubilado, isento de disposição crítica, se submete inteiramente ao que está dado em sentido hegemônico e validado por um coletivismo absoluto que exalta ideologias voltadas para o desempenho. Concorre com isso uma arte de resolução, objetivada, resumida e igualmente subordinada à razão mercadológica e ao princípio do desempenho, para além de sua instância imanente subjetiva:

> Os que num momento dado dominam são os herdeiros de todos os que venceram antes. A empatia com o vencedor beneficia sempre, portanto, esses dominadores [...] Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Esses despojos são o que chamamos bens culturais (BENJAMIN, 1985, p. 225).

Entende-se, portanto, ser irrelevante qualquer abordagem sobre a questão cultural que desconsidere a compreensão da estrutura de classes e da estratificação social, determinadas pela ordem política vigente. Para tanto, necessário levar em conta as diversas formas de expressão diferenciadas, criadas em sua própria singularidade e estabelecidas em contextos sociais igualmente diversos, consequência de práxis culturais vivas, desenvolvidas para além da perspectiva do consumo de produtos que determinam necessariamente modos unânimes e sempre-os-mesmos de apreensão da realidade.

Considerando, pois, um modelo hegemônico de cultura constituído como dado referencial de inovação, obrigatório se faz "escovar a história a contrapelo", como assinalou Benjamin em sua Tese VII, *Sobre o conceito de história* (1985, p. 225), elaborando uma reflexão de sentido necessariamente social acerca da relação entre ambas as esferas.

3.2 **A condição moderna**

Como se sabe, na atualidade, as mesmas ideias oriundas daquele liberalismo burguês do século XVIII ainda influenciam as concepções da história social da cultura. Sabe-se, também, que o maior adversário de Benjamin "era a grande burguesia alemã que a seu ver era a maior responsável pela crise inflacionária dos anos vinte". Segundo Konder: "antes de ser

um revolucionário, Benjamin era um rebelde apaixonadamente antiburguês, que desprezava a apologia liberal da «moderação» e da «sobriedade»". Aliás, para o filósofo berlinense: "o sóbrio, que não tem nenhuma idiossincrasia, vive sem conhecer convicções" (BENJAMIN *apud* KONDER, 1988, pp. 40-46). Partindo de uma crítica à visão idealizada que atribuía às massas de meados do século XX uma consciência política já amadurecida o suficiente para mudar as relações econômicas, políticas e sociais vigentes, a despeito das reais condições existentes em termos de correlação de forças, Benjamin observa:

> A teoria e, mais ainda, a prática da socialdemocracia foram determinadas por um conceito dogmático de progresso sem qualquer vínculo com a realidade. Segundo os socialdemocratas, o progresso era, em primeiro lugar, um progresso da humanidade em si, e não das suas capacidades e conhecimentos. Em segundo lugar, era um processo sem limites, ideia correspondente à da perfectibilidade infinita do gênero humano. Em terceiro lugar, era um processo essencialmente automático, percorrendo, irresistível, uma trajetória em flecha ou em espiral. Cada um desses atributos é controvertido e poderia ser criticado. Mas, para ser rigorosa, a crítica precisa ir além deles e concentrar-se no que lhes é comum. A ideia de um progresso da humanidade na história é inseparável da ideia de sua marcha no interior de um tempo vazio e homogêneo. A crítica da ideia de progresso tem como pressuposto a crítica dessa marcha (BENJAMIN, 1985, p. 229).

Considerando o pressuposto benjaminiano de que a história não é progressiva e que mesmo a ideia de progresso não se coaduna com o próprio movimento histórico, o que se entende hoje por desenvolvimento social, estabelecido para além do sentido histórico, resume um modelo 'evolutivo' de humanidade, concebido sob uma ótica de maximização dos processos industriais e tecnológicos, superpostos aos valores éticos e culturais inerentes à condição humana, encontrando eco nos ambientes político e econômico.

A hegemonia de tal modelo (mediador das relações econômicas e políticas) se deve, em parte, à manipulação e domínio verticalizado das relações sociais validadas, inclusive, pelas esferas da ciência, cultura e educação, reproduzindo relações de poder ancoradas em relações tão-somente econômicas e, portanto, desfavoráveis às amplas necessidades humanas. Aliás, o referido modelo inside também no próprio entendimento contemporâneo de sociedade, construído sob um molde residual quantificado por uma maioria e a serviço de uma minoria, superposto àquele relacionado a nexos que unificam necessidades individuais mediante relações básicas essenciais de socialização, tendo como foco a equivalência de valores.

Esse estado de coisas, determinado por um regimento de dependência científico tecnológico atribuído em sentido ambíguo à própria ideia de desenvolvimento adequado a finalidades de progresso humano, tem acarretado inúmeras consequências que vão muito além daquelas mais visíveis e facilmente identificaveis, como o desequilíbrio das atividades

socialmente úteis e a distribuição desigual da riqueza econômica engendrada e mantida pelas ordens do poder hegemônico. Refererem-se especificamente às esferas ligadas à subjetividade, geralmente ignoradas pela racionalidade instrumental, vistas como tendências estabelecidas enquanto totalidade, podendo-se exemplificar, entre tantas, a desqualificação das instâncias culturais e naturais em prol daquelas de sentido objetivo.

Dito isto, sob uma perspectiva crítica oposta ao formalismo da sociedade instrumentalizada, é possível avaliar como as tendências manifestas pelo excesso de racionalidade conduziu a arte a um processo de reificação (*Verdinglichung*), tornando-a um mero produto esvaziado de conteúdo e transformado em entretenimento arbitrariamente manipulado. Como sabido, etimologicamente o termo 'reificação' ainda guarda a tradução do latim *RES*, entendido como coisificar, implicando na decomposição abstrata das ideias, transformada em objetos, coisas, mercadoria. Em seu texto, *Da discussão do racionalismo na filosofia contemporânea,* Horkheimer afirma:

> A tendência contra o racionalismo na literatura e na pintura impressionistas, bem como na filosofia de Nietzsche e de Bergson já permitem, de fato, reconhecer a insegurança da burguesia na sua tradição humanística, porém exprimem, ao mesmo tempo, o protesto contra o aprisionamento da vida individual pela crescente concentração de capital (HORKHEIMER, 2011, p. 99).

Compreende-se, pois, que no mundo objetivado da indústria, o processo de coisificação da produção, denominado reificação, é potencializado de tal modo que a sociedade, devidamente fetichizada, passa a conduzir suas relações nos mesmos termos, submetendo a função-meio da produção a uma maximizada aplicabilidade-fim. Incidindo num coletivo social inteiramente mediado pelo detalhe técnico e potencializado no sentido de sua coisificação, no processo de reificação substitui-se, por assim dizer, relações pessoais por relações de troca, transformando não só as ideias abstratas em objetos concretos, mas tornando também o sujeito em objeto, inter-relacionando-se com outros objetos.

3.3 **O que foi esquecido?**

Muito embora tenha sido amplamente discutido em *O Capital*, sabe-se que o conceito de reificação foi desconsiderado durante muito tempo, sendo reconhecido depois da atribuição que Lukács deu ao termo, alicerçado tanto nos contributos teóricos de Simmel, em sua *A filosofia do dinheiro* quanto nas reflexões sociológicas de Weber. Contemporâneo de ambos os pensadores, Bloch, que conhece Benjamin no final da década de 1910, ao reencontrá-lo em Berlim no ano de 1923, recomenda ao filósofo berlinense a leitura de *História e consciência*

de classe, lembrando que foi grande o impacto da leitura do jovem Lukács na vida e obra de Benjamin, sobretudo, pelas análises do filósofo húngaro no que respeita ao fenômeno da reificação. Sobre isso, assim relata Konder:

> Através de Lukács, o pensamento de Marx lhe parecia proporcionar instrumentos notavelmente fecundos para a crítica do presente, para a desmitificação implacável das construções ideológicas geradoras de confusão e conformismo. Benjamin descobriu, então, em Marx, uma riqueza maior do que aquela que antes havia podido enxergar; passou a se interessar apaixonadamente pelas formas da distorção que os mecanismos do mercado capitalista acarretavam na consciência dos homens. Passou a encarar, como desdobramento natural das suas novas posições, a atuação política no PC. Escreveu a Scholem: «provavelmente intensificarei meus contatos com a política marxista e ingressarei no partido» [maio de 1925] (KONDER, 1988, p. 33).

Pode-se dizer, então, que a noção de fantasmagoria de Benjamin desenvolvida, por exemplo, em seu projeto das *Passagens* (1927-1940), situa-se na teoria do fetichismo da mercadoria de Marx, bem como na extensão do conceito de reificação de Lukács, constitutivo de sua crítica e ao mesmo tempo instituída como forma de sua própria superação. Partindo dessa questão, Benjamin promove um entendimento do conceito de reificação, baseando-o de forma objetiva nas relações sociais.

> A ideia de que o desenvolvimento das forças produtivas engendra uma onda, que afinal, de um modo ou de outro, sempre nos empurra para frente era, para Benjamin, uma ideia tendenciosa, enganadora: ela nos leva a ver os problemas sociais de um ponto de vista que já não é o das pessoas dos trabalhadores, mas o do próprio trabalho. Ao enfatizar os progressos na dominação da natureza, ela tende a obscurecer os retrocessos que se dão na sociedade (KONDER, 1988, p. 7).

A análise de Benjamin sobre o fenômeno do fetichismo, elaborada de maneira crítico-alegórica é vista como uma nova forma de "representação" do mundo moderno do capital, indicada, por exemplo, nos poemas de Baudelaire, possibilitando desmistificar a realidade totalizante formal imposta pela fantasmagoria da tríade forma-mercadoria-dinheiro na modernidade.

Nota-se que o interesse de Benjamin pela obra de Baudelaire diz respeito à perspectiva alegórica, que no entender do pensador berlinense era capaz de "demolir a fachada harmoniosa do mundo que a cercava" (BENJAMIN, 2018, p. 547). Como consequência, adverte para o fato de que, em tal processo de coisificação, os indivíduos perdem os traços de subjetividade e de individuação que caracterizam o humano, passando a compor uma coletividade cuja vida social, inteiramente racionalizada, encontra-se mediada por uma ideologia do desempenho, advinda das relações de troca condicionadas aos poderes institucionalizados. Também por essa perspectiva, Benjamin entende que a verdade não pode ser vista como algo estático, sob a ótica de um único ponto de vista, mas ao contrário,

apresentada sempre sob um prisma temporal, ou seja, de um núcleo temporal que se constitui historicamente não em sentido contínuo:

> É importante afastar-se resolutamente do conceito de "verdade atemporal". No entanto, a verdade não é - como afirma o marxismo - apenas uma função temporal do conhecer, mas é ligada a um núcleo temporal que se encontra simultaneamente no que é conhecido e naquele que conhece (BENJAMIN, 2018, p. 768).

Como uma possibilidade utópica, pode-se postular sobre sistemas alternativos de valoração do sensível, ou seja, uma ressignificação dos valores estabelecidos como tendência, de modo a redimensionar a ideia de subjetivo humano, mesmo em uma sociedade totalizada e inteiramente dimensionada para o universo das trocas. Tal ideia pressupõe a necessidade de uma reorientação dos objetivos da produção e consumo de bens materiais e imateriais, tendo como fito a transformação de tais relações enquanto totalidade, objetivada, então, como tentativa de superação do quadro existente. Não por outra razão, Benjamin observa as trivialidades, sentimentalismo e vulgaridades de uma burguesia que, aspirando a valores aristocráticos de cortesia, honra e galanteria, apregoa a liberdade individual, a igualdade de classe e a fraternidade seletiva. Sempre sob a égide das trocas:

> O desejo resolve-se em plena rua ao encontro do prazer, arrastando como volúpia à sua cama sombria tudo o que encontra no caminho, fetiche, talismã e fiança do destino, levando de roldão resquícios de coisas em decomposição: cartas, beijos e nomes. O amor avança com os dedos tateantes da saudade pela rua sinuosa. No interior do amante, o amor prossegue seu caminho que se desvenda para ele na imagem da amada que paira no ar diante dele. Esta imagem desvenda-lhe este interior pela primeira vez. Pois, como a voz da genuinamente amada evoca em seu coração um eco que ele jamais percebera em si, as palavras que ela diz despertam nele pensamentos desse eu novo, até então oculto, revelado a ele pela imagem dela, e a mão resvalante da amada desperta 'interrompido' (BENJAMIN, 2018, p. 1370).

Mencionando uma passagem de *Machinisme et Philosophie*, do filósofo francês Pierre-Maxime Schuhl, certamente em alusão ao universo liberal burguês revolucionário dos setecentos, Benjamin registra:

> Platão prescreve, nas *Leis* (VIII, 846), que nenhum cidadão deve exercer profissão mecânica; a palavra *banausos*, que significa artesão, torna-se sinônimo de desprezível...; tudo o que é artesanal ou envolve trabalho manual traz vergonha e deforma a alma e o corpo ao mesmo tempo. Em geral, os que exercem tais ofícios... só se empenham para satisfazer... o 'desejo de riqueza, que nos priva de todo tempo de ócio...' Aristóteles, por sua vez, opõe aos excessos da *crematística* [arte de adquirir riquezas]...a sabedoria da economia doméstica... Assim, o desprezo que se tem pelo artesão estende-se ao comerciante; em relação à vida liberal, ocupada pelo ócio do estudo (*scolé, otium*), o comércio e 'os negócios' (*neg-otium, ascólia*) não tem, na maioria das vezes, senão um valor negativo (SCHUHL *apud* BENJAMIN, 2018, pp. 1275-1276).

Considerando categorias como ócio e ociosidade, merecem atenção seus apontamentos no arquivo temático das *Passagens*, relativos às distinções e, sobretudo à etimologia dos termos, que remetem, por oposição, à dinâmica das relações de troca:

> O ‘ócio’ tradicional, aristocrático, criativo (o *otium* dos Romanos; O alemão *Mußе*, o francês *loisir*, o inglês *leisure*) é confrontado com a “ociosidade” moderna (respectivamente *Müßiggang, oisiveté* e *idleness*). No sistema de valores burguês, baseado no “negócio” (de *nec-otium*, “negação do ócio”), o ócio dos antigos e da sociedade aristocrática - isto é, o privilégio de estar livre da obrigação de trabalhar - é visto como algo superado e depreciado como “ociosidade”, ou seja, “indolência” e “preguiça”. Por outro lado, a ociosidade moderna é um protesto contra a fetichização burguesa do trabalho. Nossa distinção entre “ociosidade” e “ócio” procura reproduzir a diferenciação entre *Müßiggang* e *Mußе*, tentando expressar, ao mesmo tempo, através de afinidade fonética, a dialética da mudança e da continuidade históricas (LACOSTE; BOLLE, *in* BENJAMIN, 2018, p. 1275).

Não por coincidência, é também sobre o aspecto decadente da própria burguesia que Benjamin não deixa de registrar a preferência daquela classe por um certo descaso no que concerne ao próprio capital, o que remete, aliás, à própria dimensão ambígua do termo *laissez faire*, disposto entre a condição de um displicente “deixar fazer”, literalmente, e a expressão simbólica essencial da liberdade econômica no liberalismo: “Na sociedade burguesa, a preguiça - para usar uma palavra de Marx - tinha deixado de ser ‘heroica’” (MARX; ENGELS *apud* BENJAMIN, 2018, p. 1276). Sob o mesmo prisma, Benjamin cita o ativista político marxista Otto Rühle:

> Com a etiqueta exibindo o preço, a mercadoria entra no mercado. Sua individualidade material e qualidade formam apenas o atrativo para a troca, sendo totalmente irrelevantes para a avaliação social de seu valor. A mercadoria tornou-se uma coisa abstrata. Uma vez saída da mão do produtor e livre de sua particularidade real, deixa de ser um produto e de ser dominada pelo homem. Adquire uma ‘objetividade espectral’ e leva uma vida própria [...] Separada da vontade do homem, ela se insere em uma hierarquia misteriosa, desenvolve ou rejeita a aptidão de troca, age segundo leis próprias tal como atores sobre um palco fantasmagórico [...] A mercadoria transformou-se em ídolo que, embora seja um produto feito por mãos humanas, comanda o homem (RÜHLE *apud* BENJAMIN, 2018, p. 313).

A estes ‘esboços’ somam-se também as minúcias, frivolidades e desvarios de uma classe à época em vias de extinção: “Enquanto a viagem normalmente dá ao burguês a ilusão de transcender seus vínculos de classe, a estação termal reforça a sua consciência de pertencer à classe superior” (FELIX MORNAND *apud* BENJAMIN, 2018, p. 697). Também na arte isso não se difere.

> A música parece ter se estabelecido nestes espaços apenas no momento de seu declínio, quando as próprias orquestras começaram a tornar-se antiquadas, porque estava prestes a surgir a música mecânica. De modo que essas orquestras de fato aí buscaram refúgio. (O “tetrafone” nas passagens foi de certa maneira o precursor do gramofone). E, no entanto, havia música no espírito das passagens, uma música panorâmica que só se ouve hoje em concertos elegantes, porém antiquados (BENJAMIN, 2018, pp. 346-347).

Em um comentário sobre tempos após - à época do enquanto das Passagens -, Benjamin dimensiona a reação das massas tidas ignorantes e a ação revolucionária da burguesia tornada esclarecida em seus próprios termos:

> Em tempos de comoção pública, alastravam-se rapidamente rumores sobre as catacumbas, sem falar dos espíritos proféticos e das mulheres adivinhas, a quem isso compete por direito. No dia da fuga de Luís XVI, o governo revolucionário difundiu cartazes em que ordenava a busca mais minuciosa nesses subterrâneos. E alguns anos mais tarde, inesperadamente, circulou pelas massas o boato de que alguns bairros estavam prestes a afundar (BENJAMIN, 2018, p. 170).

E, analisando os aspectos comportamentais que fundamentam tanto os negócios quanto aqueles que se constituem enquanto *nec-otium*, justificando a conduta de caráter assumidamente individual e de classe do sujeito, objeto da sociedade de trocas, Benjamin observa:

> A ociosidade pode ser considerada uma forma precursora da distração e do divertimento. Ela se funda na disposição do indivíduo de saborear sozinho uma sucessão aleatória de sensações. Porém, tão logo o processo de produção começou a mobilizar grandes massas de pessoas, surgiu entre aqueles que "tinham tempo livre" a necessidade de se distinguir da massa dos que trabalhavam. A esta necessidade respondeu a indústria do entretenimento (BENJAMIN, 2018, p. 1282).

Na acepção benjaminiana, "o capitalismo foi um fenômeno natural com o qual um novo sono, repleto de sonhos, recaiu sobre a Europa, e com ele, uma reativação das forças míticas" (2018, p. 664), sem esconder o tanto que isso tem de ironia:

> Em vez de passar (*vertreiben*) o tempo, é preciso convidá-lo (*einladen*) para entrar. Passar o tempo ou matar, expulsar (*austreiben*) o tempo; o jogador. O tempo jorra-lhe dos poros. - Carregar-se (*laden*) de tempo como uma bateria armazena (*lädt*) energia: o flâneur. Finalmente, o terceiro tipo: aquele que espera. Ele carrega-se (*lädt*) de tempo e o devolve sob uma outra forma - aquela da espera (BENJAMIN, 2018, p. 205).

Por tudo isso, necessário se faz refletir sobre como seria possível no mundo atual organizar a sociedade em outros termos, resistindo à valorização das formas de racionalidade lógica que fundamentam o tecnicismo como, por exemplo, a desculturalização de comunidades, via a redução da subjetividade humana, bem como o nivelamento das culturas por modelos impostos em sentido macro, considerando, ainda, os consequentes impactos causados por tais fenômenos no âmbito da arte.

4 ESCOMBROS E RUMOS DA HISTÓRIA

> Não existe um meio "em si". Por mais produtivo, reificado que seja um aparelho, trata-se de um meio para um fim fora dele.
>
> *Herbert Marcuse*

Sob uma perspectiva materialista, dimensionada no âmbito da teoria crítica, Benjamin, como visto anteriormente, analisa o desenvolvimento da racionalidade no mundo moderno, com o propósito de investigar as origens do que teria sido a principal característica da *ratio* burguesa nas sociedades ocidentais, permitindo o desenvolvimento de uma teoria crítica da cultura em termos de emancipação.

Com o escopo de considerar as formas de produção e difusão da cultura, via os recursos avançados de industrialização desenvolvidos em seu tempo, Benjamin lança mão do conceito de redenção (*Erlösung*), distinguindo-o da noção de salvação (*Rettung*), sendo o primeiro referente à uma ideia de "libertação histórica" para os anseios humanos libertários do passado, a ser, de forma simbólica, alcançada por um indivíduo redimido, no intuito de compreender aquilo que o caracteriza sob a ótica de seu 'progresso' material. Ao entender o desenvolvimento do capitalismo sob as bases de um sistema de dominação constituído enquanto algo imune a sua própria superação, Benjamin identifica como um desses mecanismos de controle o complexo sistema que estabelece os fundamentos para o entendimento da cultura institucionalizada.

Com efeito, tal condição da cultura, desenvolvida mediante uma forma auto centrada de referência radicalmente avessa a toda e qualquer expressão singular, desvirtua no sujeito qualquer vontade de conduta ativa, não conformista, forjando nele uma ilusão de apaziguamente e proteção que o conduz convenientemente a uma experiência de passividade de caráter consensual. Não é por outra razão que Benjamin se utiliza de certas categorias freudianas buscando compreender aquilo que eventualmente interliga a estrutura dos sonhos à experiências de caráter coletivo, intento esse que remete diretamente a muito daquilo que em potencial caracteriza as modernas sociedades formatadas para o consumo, ligadas a tendências projetivas de compulsão e narcisismo auto destrutivos.

Do mesmo modo, pode-se dizer que é também sob a perspectiva freudiana que Benjamin adota fundamentos essenciais da psicologia profunda transpondo-os para a esfera da estética, buscando - gosto de pensar -, analogamente ao próprio procedimento da clínica psicanalítica, interpretar as muitas e singulares formas subjetivas de expressão criativa dos

indivíduos, sendo esse um fundamento básico para se compreender a própria arte em sua forma mediada - não imediata - de ligação com o mundo real, fazendo lembrar a sentença adorniana que atribui a ela a função de reproduzir de forma perfeita a realidade imperfeita.

Então, apropriando-se daquilo que a psicologia legou, ao atribuir à esfera da arte - assim como fez Freud em relação à psicanálise - as mesmas condições diferenciadas de manifestação de um pensar que não sendo cognitivo ainda assim é forma qualificada de pensamento, Benjamin alude ao aspecto pulsional que determina o processo de criação da arte enquanto algo por assim dizer inconsciente, isto é de natureza inversa à consciência objetiva do pensar cognitivo. E ao caracterizar o referido processo como mecanismo de sublimação o filósofo berlinense refere-se, sob a ótica psicanalítica - como Freud o utilizou -, àquele conceito emprestado da química, atribuindo à sublimação a própria origem do comportamento estético. Ou seja, em outras palavras a transformação do desejado em representado.

Devido ao seu caráter essencialmente subjetivo, pode-se dizer que não somente o processo de criação, mas também o de compreensão da arte deve levar em conta a conscientização da psicologia como um elemento da reflexão estética, sendo a própria consciência dessa esfera igualmente fundamental para a compreenção do próprio sentido de realidade.

4.1 **Do fetiche da arte na cultura industrial**

Sobre a indústria da cultura não é fora de propósito dizer que ela mesma, em termos opostos, possibilitou a compreensão de que, sob uma forma de consciência reificada, tal sistema reprime a consciência dos coletivos sociais. Assim como no sonho em que o desejo não se realiza, também a promessa do mundo industrializado do capital de promover a felicidade dos indivíduos encerra uma promessa de racionalidade nunca cumprida, uma vez que tal ideia de futuro é estabelecida nos moldes do passado.

Deste modo, estando o desejo também no passado, o indivíduo busca no presente a satisfação na mera necessidade de consumo como uma forma compensatória da promessa não cumprida, promessa essa, aliás, constituída sob a égide das ultimadas tecnologias. Isso posto, necessário refletir sobre a premência de se pensar criticamente tudo o mais que se encontra estabelecido como realidade meramente factual, sendo esse pensar instituído sob outras bases que não aquelas dadas por regras formais que buscam mediante um racionalismo a-crítico interpretar o real sob uma totalidade.

Empregada à força, é em termos coercitivos que essa racionalidade força à submissão aquilo que é subjetivo, levando-o a assumir uma condição de objeto condicionado para fins alheios a sua própria finalidade expressiva. E é justo nas formas da expressividade que se procura - como diria Goethe - a questão do 'para que' da arte, isto é, a sua razão subjetiva: o que resulta da forma humana de se expressar para além do sentido objetivo da realidade (cf. GOETHE, 2008).

Em um sentido lato, pode-se dizer, então, que é também tarefa da filosofia inferir da cultura aquilo que se deve pensar da esfera econômica e social, possibilitando uma crítica radical com o intuito de se pensar em uma sociedade emancipada e livre da validade da concorrência universal. Sobre a necessidade de um outro sentido ético para a cultura, baseado na emancipação do sujeito enquanto ser social, liberto das pressões impostas por uma indústria das consciências para o consumo, Marcuse, tendo como perspectiva uma espécie de 'educação dos sentidos' que possibilite ao indivíduo o exercício de seu potencial expressivo, postula:

> A cultura estética pressupõe «uma revolução total no modo de percepção e sentimento», e tal revolução só se torna possível se a civilização tiver atingido a mais alta maturidade física e intelectual. Só quando «a coação da necessidade» é substituída pela - «coação da superfluidade» (abundância), a existência humana é impelida para um «movimento livre que é, em si próprio, um meio e uma finalidade». Liberado da pressão dos propósitos e desempenhos penosos, a que a carência necessariamente obriga, o homem recuperará a «liberdade de ser o que deve ser». Mas, o que «deve» ser, será a própria liberdade - a liberdade de jogar. A faculdade mental que exerce essa liberdade é a da imaginação. O livre jogo da imaginação traça e projeta as potencialidades do ser total; liberta-o de sua escravidão à matéria dominante e coerciva - essas potencialidades revelam-se como «formas puras» (MARCUSE, 1968, p.168).

De forma correlata, pode-se afirmar também que somente a partir do momento em que a arte alcança uma condição autônoma é que ela pode revelar de forma clara as contradições da sociedade, uma vez que seu desenvolvimento se dá através das relações que se estabelecem entre sujeito e objeto. Significa dizer - como inferiu Adorno - que a arte não pode prescindir daquilo que lhe é imanente enquanto subjetividade, o seu ser-em-si que é a sua verdade artística, ao mesmo tempo em que deve responder em sua verdade social às questões problematizadas pela sociedade, sendo isto o que irá caracterizá-la como arte e produto social do trabalho.

Dito de outro modo, será através da mediação entre aquilo que é subjetivo na arte e a objetividade de seus meios que se dará tal processo interativo, determinando, inclusive, o grau de autonomia daquele que a produz em termos sociais, para além do sentido individualizado que caracteriza a figura do artista movido por inspiração que parece isento das determinações

objetivas de materialidade que implicam no trabalho de criação, desvinculado mesmo das condições reais que encerram qualquer processo artístico de produção.

Em sentido contrário a essa figura idealizada de artista pode-se aludir a outra real, inteiramente sujeita a duras condições de produção impostas em termos materiais, condições essas que excluem até mesmo o direito de sua própria criação, tornada propriedade da empresa que o emprega. Qualificado como qualquer funcionário industrial produtor de bens materias de consumo, esse artista privado, inclusive de técnica, não parece guardar qualquer semelhança com aquele cuja imagem deificada e etérea se acostumou lidar em termos de idealidade, sendo, ao contrário, despotencializado de sua força produtiva e dependente dos meios de produção no mesmo nível que qualquer trabalhador comum.

É essa a adversa situação do artista-industrial produtor de objetividades, isento mesmo do potencial criativo que o possibilitaria produzir conteúdo artístico em sua forma essencial. Refere-se com isso a tudo aquilo que, sistematizado em uma obra, o artista utiliza como material, ou seja, sons, cores, imagens, etc., resumidos como matéria subjetiva indispensável a um criador, entrelassados àquilo que sendo objetivo irá concretizar a própria obra: a forma da arte, sendo essa esfera objetiva, em si, já permeada de subjetividade.

Sob essa ótica dialogal, pode-se dizer que o criador estabelece uma relação de domínio sobre o material disponível na natureza, tendo como resultado consequente a obra artística caracterizada como trabalho social, ratificando sua condição imanente. Sendo a arte algo subjetivo mediado pela objetividade e a obra, por sua vez, o exato contrário, resulta daí a dialética que a circunscreve enquanto algo material e imaterial, tendo em vista o estado objetivo da obra mediado pela subjetividade.

Em outras palavras, tal relação pode ser caracterizada como o choque entre a objetividade dos meios e a subjetividade dos fins, sempre vista sob a ótica da história, evocando aquilo que Hegel denominou como movimento do conceito. Se é certo dizer que a arte em seu sentido histórico resume formas diversas de manifestar subjetivamente o pensamento, pode-se dizer também que sua produção objetiva, constituída em diferentes contextos sociais, é igualmente o reflexo de um próprio momento histórico expresso de forma característica.

Considera-se com isso os contextos sociais de cada época, que possibilitam ajuizar sobre as tipologias de ação e os procedimentos técnicos definidores para o entendimento daquilo que é tido como arte, objeto de análise e interpretação estética e filosófica, sem perder de vista igualmente seu contexto relacional com a totalidade do que ocorre no âmbito da vivência social. Pensar, então, sobre aquilo que relaciona arte e filosofia significa pensar

ambas essas esferas de forma determinada, apreendendo aquilo que as interligam em termos sociais e históricos.

Ocorre que no âmbito histórico a reflexão estética se deu sob diferentes perspectivas, estabelecida para além de um sentido singular e unificado a despeito do caráter unânime de sua pertinência tanto para a arte quanto para a filosofia. Entendida como expressão de conhecimento subjetivo, diverso daquele constituído meramente em sentido cognitivo, pode-se dizer que a reflexão estética, de caráter filosófico, leva em conta não somente a perspectiva da experiência sensível, mas considera no mesmo nível a formulação de conteúdos teóricos racionalizados, calcados na vivência objetiva, extraindo dessa relação o fermento da contradição que a unirá sob a ótica da dialética.

Ainda assim, vale lembrar que a estética adquire relevância no âmbito de uma perspectiva oposta à razão instrumentalizada, articulando a discussão artística com um pensamento crítico formulado enquanto teoria, desempenhando importante função no processo cognitivo. É desta forma que a filosofia necessita da arte assim como a arte necessita do pensamento para poder ser experimentada em sua totalidade, significando dizer que a arte somente pode alcançar sua dimensão social quando vinculada à crítica e à filosofia, reafirmando, assim, a necessidade de compreendê-la como forma de conhecimento.

4.2 **Entretenimento e subjetivação**

A violência potencializada pela pregnância da racionalidade instrumental contribuiu para o surgimento de fenômenos associados ao enfraquecimento de manifestações do sensível, por meio de uma tecnificação da razão, enfraquecimento esse ocasionado por uma espécie de industrialização da subjetividade humana. Como um antídoto, pode-se dizer que o referido contexto, favorecido por dinâmicas tecnológicas ligadas a ambientes virtuais, tem possibilitado ao mesmo tempo promover uma inteligência capaz de compreender essa violência como algo condicionado que se estabelece enquanto segunda natureza, determinando formas diferentes de lidar com esse condicionado que, não por outra razão, carrega consigo as suas próprias contradições. “A verdadeira libertação de uma época possui a estrutura do despertar, também pelo fato de ser inteiramente regida pela astúcia. Com astúcia, e não sem ela, libertamo-nos do reino do sonho” (BENJAMIN, 2018, p. 299).

No que respeita aos aparatos tecnológicos, para além de uma suposta neutralidade conceitual a eles atribuída, sua adesão em grande escala, ao que parece, mais se deve à expectativas de necessidade criadas em atendimento às dinâmicas de troca do que

propriamente o atendimento de necessidades criadas por determinações necessárias. Interpretados muitas vezes como meros suportes de facilitação da vida, o seu consumo sem critério reporta a procedimentos que muitas vezes podem ser melhor caracterizados como de extrato ideológico, para além do mero aspecto do consumo, com destaque para aqueles especialmente produzidos para a difusão de conteúdos de entretenimento cultural de natureza coletiva, tornados ferramentas qualificadas de ideologização das sociedades, unificando as instâncias meio e fim.

Vistos como meios tecnológicos de comunicação massiva, atualizados enquanto aparatos midiáticos de grande alcance social, político e cultural, tais dispositivos e seus derivados de conteúdo subjetivo tem cada vez mais se qualificados para a produção de realidades aparentes, criadas para o atendimento de expectativas mais atrativas porquanto pré-formadas virtualmente à medida da sensibilidade comum. Essa não-realidade transfigurada em seu contrário tem, como tal, possibilitado formas outras mais sedutoras de dominação das consciências, contribuindo de modo efetivo para a afirmação de formas falsas de apreensão da realidade, encobrindo tudo o mais que encerra as relações entre política, cultura e sociedade, tornadas entretenimento.

Sob a ótica benjaminiana o que parece determinante é que, com a inserção da técnica de reprodução artística tornou-se possível criar novas possibilidades de percepção da realidade, ou até mesmo outros modos de se construí-la. Por outro lado, Benjamin identifica que a reprodução das obras leva a uma desintegração, uma atrofia da aura, tendo em vista que se podem produzir cópias em qualquer momento, sem qualquer critérios. O pensador também admite a existência da aura autêntica, por exemplo, nas primeiras fotografias, no período que antecede sua industrialização, mas reconhece que esse momento é substituído por um processo de reificação correspondente ao declínio qualitativo da imagem.

> As exposições universais idealizam o valor de troca das mercadorias. Criam um quadro no qual o seu valor de uso passa para o segundo plano. Inauguram uma fantasmagoria a que o homem se entrega para divertir-se. A indústria de entretenimento facilita isso elevando-o ao nível da mercadoria. Ele se abandona às suas manipulações ao desfrutar a sua própria alienação e a dos outros [...] As exposições universais constroem o universo das mercadorias (BENJAMIN, 2018, p. 60).

Como visto anteriormente, para Benjamin, a fotografia e o cinema apresentam potencial de supressão do rito, significando dizer que o "valor de culto" é sobreposto pelo "valor de exposição". Em suas palavras:

> Com a fotografia, o valor de culto começa a recuar, em todas as frentes, diante do valor de exposição. Mas, o valor de culto não se entrega sem oferecer resistência. Sua última trincheira é o rosto humano. Não é por acaso que o retrato era o principal tema das primeiras fotografias. O refúgio derradeiro do valor de culto foi o culto da

> saudade, consagrada aos amores ausentes ou defuntos. A aura acena pela última vez na expressão fugaz de um rosto, nas antigas fotos (BENJAMIN, 1969, p. 26).

Ainda, sobre a questão do estímulo ótico que algumas fotografias provocavam, Benjamin afirma:

> A técnica mais exata pode dar às suas criações um valor mágico que um quadro nunca terá para nós. Apesar de toda a perícia do fotógrafo e de tudo o que existe de planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com toda a eloquência que podemos descobri-lo olhando para trás (BENJAMIN, 1985, p. 94).

O pensador observa também que "a natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente". E, refletindo sobre o assunto, explica:

> Só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional. Características estruturais, tecidos celulares, com os quais operam a técnica e a medicina, tudo isso tem mais afinidades originais com a câmara que a paisagem impregnada de estados afetivos, ou o retrato que exprime a alma do seu modelo (BENJAMIN, 1985, p. 94).

Sob outra ótica, Benjamin, nos *Paralipomenas* à primeira versão de seu ensaio sobre a reprodutibilidade técnica, aludindo à questão ética que subjaz ao valor estético inerente à obra artística, cita uma sentença de *Croisière d'hiver; voyage en Amérique centrale*, de Aldous Huxley:

> Pode-se dizer que a reprodutibilidade técnica do objeto artístico introduz efetivamente uma crise da beleza, e aduzir como ilustração uma observação de Huxley, correndo o risco de expandir o seu campo de aplicação para além do âmbito da indústria artística, que Huxley tinha em mente. «Ao ser multiplicado aos milhões» [,] diz Huxley, «até o mais belo objeto torna-se feio» (BENJAMIN, 2019, p. 146).

Do mesmo modo, em suas anotações para o texto sobre a reprodutibilidade, Benjamin lembra que "a reprodução massiva de obras de arte não se liga apenas à produção massiva de produtos industriais, mas também à reprodução massiva de posturas e procedimentos humanos" (2019, pp. 133-134). Para o indivíduo, a relação de posse que advém daí subverte o próprio sentido do significado da arte, como lembra mais uma vez Benjamin:

> Atualmente, a massa é uma matriz da qual surgem renascidos todos os comportamentos costumeiros com relação à obra de arte. A quantidade transformou-se em qualidade: as massas muito maiores de participantes geraram uma forma modificada de participação (BENJAMIN, 2019, p. 94).

Convém, ainda, lembrar que em Benjamin o *medium* indica um campo de atuação para a efetivação de atividades que compreende estruturas autônomas, predispostas na esfera das

condições técnicas artificiais, capazes de modular, conformar a visão e, mais geralmente, re-configurar a percepção sensível de diferentes maneiras, ou seja, as condições historicamente variáveis, que com seu desenvolvimento motivam variações na própria percepção.

Influenciado, sobretudo, pelos trabalhos de historiadores da arte interessados em pesquisa histórica cultural, Benjamin não foi o único autor que tratou de como os meios técnicos influenciavam a arte e a cultura. Mas, decisivamente, foi um grande entusiasta do tema, focando seu olhar nas mudanças que as imagens fabricadas tecnicamente provocavam na percepção da arte, direcionando seu interesse para as novas formas de experiências estéticas mediadas pela tecnologia, abrindo outras possibilidades de reflexão sobre o assunto.

4.3 Arte, artefato, artifício

Como visto anteriormente, é a partir da década de 1920 que o conceito benjaminiano de unicidade se torna parte central da estética do autor, entendido como aquilo que caracteriza a obra de arte em sua condição única, marcada pelo seu *hic et nunc* determinante - pelo seu "aqui e agora" - que remete aos contextos temporal e espacial da arte, sucessivo e simultâneo. Tal reflexão, originada no período em que o autor Benjamin dá início ao seu trabalho das *Passagens*, inclui entre outras a análise dialética sobre o declínio da arte autônoma, em sua condição única, em detrimento de uma sua sucedânea, por assim dizer, reproduzida em grande escala.

Não por coincidência, é nesse período que Benjamin empreende esforços na tentativa de compreender os novos modos de produção artística operados sob a égide dos dispositivos técnicos. A propósito, guardadas as devidas diferenças específicas, há que se lembrar das implicações éticas resultantes da exacerbação deste processo analisadas pelo autor referente à perda da aura artística que dele decorre, resultando em um procedimento radicalizado pela maximização dos suportes físicos em detrimento dos próprios conteúdos neles impressos.

Convém ressaltar que o estabelecimento das bases estruturais que caracterizam e justificam hoje as chamadas novas formas de arte tecnológicas, incluindo os sistemas modelares fundamentais às relações econômicas, políticas e culturais hegemônicas, não se deve apenas ao caráter infraestrutural responsável pelos desenvolvimentos científicos, mas também, em grande parte, às vanguardas artísticas que, ao romper com a ideia de *continuum* histórico possibilitaram estabelecer as condições para tais mudanças na esfera da

superestrutura, determinando as relações socioculturais marcadamente em termos institucionalizados.

Relativizando a questão, se em virtude da radicalização de ideias globais a sociedade atual se beneficia com a tecnologia, pode-se dizer também que com isso ela perde em experiência humana[26]. Acrescenta-se, ainda, que tal ideia de progresso técnico pode ser entendida como algo que resume, enquanto sintoma, uma situação histórica definida em termos hierarquizados, tendo no conceito de progresso a base ideológica que pressupõe o mundo como uma totalidade coerente.

Ampliando mais um pouco a questão, Erich Fromm, ao referir-se ao fato de que a dominação do humano sob a natureza se daria em termos de alienação, para muito além de suas capacidades naturais, irá afirmar que sob a dependência instrumental da megamáquina, o homem, impossibilitado de saber por relação simbiótica, se tornaria um meio em detrimento de sua finalidade potencial:

> O homem moderno é basicamente muito incapaz em relação ao seu mundo. Ele somente aparece como poderoso porque domina a natureza num grau extraordinário, mas esta dominação é quase sempre alienada; não é o resultado de seus poderes humanos reais, mas da "megamáquina" que o capacita a atingir muito sem ser ou fazer muito (FROMM, 1992, p. 136).

Da mesma forma, uma vez que os recursos tecnológicos avançados, enquanto algo descontínuo está longe de ser uma resposta às questões estéticas formuladas pelos artistas como resposta à realidade histórica da arte, tais recursos se apresentam ainda como sintoma de uma realidade socioeconômica e cultural que embora atual, é da mesma forma herança de um tempo o qual ainda aguarda uma interpretação de seu significado.

Para além da crítica realizada, importante esclarecer que tal análise não postula o esgotamento das possibilidades de emancipação da arte, objetivando, ao contrário, demonstrar que o que pode caracterizar tal emancipação nada mais é que o esforço de sempre relacionar a arte enquanto crítica ao mundo dos processos industriais e da ação econômica e política. Sob essa ótica, as tendências hegemônicas de uso desigual dos chamados novos *media* servem de base para ilustrar a dimensão dos aparatos tecnológicos no processo de mudanças das relações entre arte e sociedade, delineando o seu significado no âmbito de uma análise de sentido materialista.

---

[26] Benjamin fala de "instrumentos de aprendizagem" quando se refere aos objetos de percepção estética, mas não ignora que nestes é possível encontrar "instrumentos de defesa" da experiência moderna do choque.

Não por outra razão, Bloch, em seu livro *Herança de nossa época*[27], irá se reportar à questão dos procedimentos técnicos definindo-os como forma de "mediação abrupta", referindo-se não apenas à obra de arte ou à forma artística, mas, sobretudo à própria realidade histórica. É, da mesma forma, que, em sua obra *O princípio esperança*, o filósofo irá afirmar:

> Em seu posto cada vez mais avançado, mas também cada vez mais solitário, a técnica carece da conexão com o antigo mundo crescido, do qual o capitalismo se deslocou, assim como da conexão com algo da natureza que seja favorável à própria técnica, ao qual o capitalismo abstrato nunca consegue encontrar um possível acesso (BLOCH, 2006, p. 246).

Considerando as relações socioculturais na contemporaneidade, cabe refletir sobre o quanto a aceleração com que mudanças culturais implementadas no âmbito da produção e do consumo, via sofisticação técnica, tem dificultado a compreensão das relações estabelecidas entre arte e sociedade. No que refere à esfera da hegemonia cultural, se faz necessário pensar também sobre uma ideia unilateral de progresso que se impõem, violentando formas de interação sociais (im)postas por dinâmicas esvaziadas da experiência vivida.

Ao referir-se ao moderno indivíduo eternizado pela imagem do passado, ungido pelo capital, Benjamin menciona a sua condição de inteira precariedade, empobrecido de experiência e sem qualquer capacidade de narrar, de comunicar qualquer coisa em sua mudez, a exemplo dos combatentes do início dos anos dez do século XX, retornados do campo de batalha:

> A natureza e a técnica, o primitivismo e o conforto se unificam completamente, e aos olhos das pessoas, fatigadas com as complicações infinitas da vida diária e que veem o objetivo da vida apenas como o mais remoto ponto de fuga numa interminável perspectiva dos meios, surge uma existência que basta a si mesma, em cada episódio, do modo mais simples e mais cômodo, e na qual um automóvel não pesa mais que um chapéu de palha, e uma fruta na árvore se arredonda como a gôndola de um balão (BENJAMIN, 1985, pp. 118-119).

Não por outra razão, Benjamin, ao mencionar a "pobreza da experiência" que caracteriza a condição do humano sob "uma nova forma de miséria", debilitado pela sociedade fortalecida "com esse monstruoso desenvolvimento da técnica, sobrepondo-se ao homem" (BENJAMIN, 1985, p. 115), alude à impossibilidade do indivíduo de agir em prol de seus interesses vitais, deixando entrever o quanto tendências objetivas dessa sociedade promovem a regressão subjetiva:

> Não se deve imaginar que os homens aspirem a novas experiências. Não, eles aspiram a libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo em que possam ostentar tão pura e tão claramente sua pobreza externa e interna, que algo de decente possa resultar disso (BENJAMIN, 1985, p. 118).

---

[27] *Erbschaft dieser Zeit*, publicado em 1935, é considerado um emblemático estudo crítico sobre a técnica, os anos 20 e a ascensão do fascismo na Alemanha.

Assim é que o pensar crítico de Benjamin volta-se contra uma falsa realidade sedutora que, enquanto fetiche, impele o indivíduo ao re-conhecimento de uma realidade de sentido restrito, residual. Como observa o filósofo:

> Assim como a técnica mostra a natureza em uma perspectiva sempre nova, assim também, no que toca ao homem, ela mobiliza de forma sempre variada seus mais primitivos afetos, angústias e imagens do desejo (*Sehnsuchtsbilder*) [...] A face atraente e ameaçadora da história primeva aparece claramente para nós nos primórdios da técnica [...]; naquilo que está temporalmente mais próximo de nós (BENJAMIN, 2018, p. 666).

A esse ideal, Benjamin se refere criticamente em muitos de seus escritos, inclusive como elemento integrante, característico e indissociável da sociedade feita esclarecida sob a égide do capital. Em suas *Passagens*, por exemplo, ao referir-se à ideia Greco-nietzchiana da eterna recorrência (*Ewige Wiederkunft*), o filósofo comenta:

> Na ideia do eterno retorno, o historicismo do século XIX se derruba a si mesmo. Segundo ela, toda tradição, mesmo a mais recente, torna-se tradição de algo que já se passou na noite imemorial dos tempos. Com isso, a tradição assume o caráter de uma fantasmagoria, na qual a história primeva desenrola-se nos palcos sob a mais moderna ornamentação [...]. A ideia do eterno retorno faz surgir magicamente a fantasmagoria da felicidade a partir da miséria dos anos de modernização alemã. Esta doutrina é uma tentativa de conciliar as tendências contraditórias do prazer: a da repetição e da eternidade (BENJAMIN, 2018, pp. 218-219).

Em outras palavras, a fantasmagoria é aquilo que remete à relação reificada entre indivíduos, intermediada pela mercadoria. Benjamin também se refere a isso no *Exposé* de 1939, *Paris, Capital do século XIX*, conforme assinalado à Gretel: "Em consequência dessa representação coisificada da civilização, as formas de vida nova e as novas criações de base econômica e técnica, que devemos ao século XIX, entram no universo de uma fantasmagoria" (BENJAMIN, 2018, p. 72). Com isso, Benjamin remete a uma forma de organização da sociedade onde a produção de mercadorias é o modelo cultural equivalente que regula a relação entre a sociedade e os indivíduos.

5 A TRAGÉDIA DA TECHNE

> A diferença que subsiste entre o operário diante da máquina, entre o empresário diante de certo tipo de evolução das máquinas, entre o técnico diante do estado da ciência e da rentabilidade de sua aplicação técnica, é uma diferença de grau, puramente quantitativa, e não diretamente uma diferença qualitativa, na estrutura da consciência.
>
> *György Lukács*

Enquanto processo histórico, a discussão sobre a criação artística vem se desenvolvendo desde pelo menos o período clássico da Grécia antiga, com Platão e Aristóteles. Para o primeiro, o poeta era inspirado pelos deuses, portador de uma essência apta à recepção e transmissão do sensível e, como tal, sua arte era atribuída à interferência divina. Referindo-se ao *Aedo* (ἀοιδός), Platão, em seu diálogo *Íon* [1988, *passim*], caracteriza o bom artista como aquele que, possuído por uma divindade, é capaz de eximir-se da razão para ser inspirado pelas Musas, podendo receber e transmitir tal inspiração àqueles que o ouvem. Assim é que Sócrates, ao discutir com o rapsodo de Éfeso acerca de seu conhecimento da poesia de Homero, questiona sobre ser a criação poética em si uma arte [*techne*] de conhecimento próprio do poeta ou especificamente uma inspiração divina das Musas, ao afirmar: "É que esse dom que tu tens de falar sobre Homero não é uma arte, como disse ainda agora, mas uma força divina, que te move" (vv. 533c).

Indo além do citado rapsodo, Sócrates estende a questão para a totalidade dos poetas em geral ao afirmar: "Não é pela arte que dizem tantas e belas coisas [...], mas por um privilégio divino, não sendo cada um deles capaz de compor bem senão no gênero em que a Musa o possui" (vv. 534b). E reputando a eles a função de intérpretes dedicados à tarefa de dar consequência à beleza e à vontade divina, Sócrates continua: "Na verdade, todos os poetas épicos, os bons poetas - não é por efeito de uma arte - mas porque são inspirados e possuídos, que eles compõem todos esses belos poemas [...] Enquanto não receber esse dom divino, nenhum ser humano é capaz de fazer versos ou de proferir oráculos" (vv. 533d-534e).

Ainda assim, sob uma ótica dialética Sócrates, no mesmo diálogo, ao referir-se à condição do rapsodo *Íon* como poeta "inspirado" pelo divino e, portanto, um mero mensageiro das coisas a que se refere, ao mesmo tempo utiliza em sua argumentação a palavra *atéchnos*, aplicada no sentido de alguém incapaz, remetendo literalmente ao termo a-técnico, ou seja, sem habilidade, privado de técnica. Com este propósito, Platão utiliza o

termo *tribê* para ilustrar o agir irrefletido de um protagonista incapaz [*atéchnos*] de esclarecer com sensatez o caráter de sua atividade, referindo-se a habilidades adquiridas empíricamente, cujo conhecimento meramente prático é o que motiva tão-somente os fins de seu saber.

Sob o mesmo prisma, é igualmente exemplar o diálogo travado entre Sócrates e o sofista Hípias, considerado o "maior" de toda a antiguidade. Desenvolvido em torno de uma definição do belo em si, Sócrates argumenta: "O que é capaz de fazer alguma coisa é útil para o que ele é capaz de fazer, como será inútil para o que for incapaz [...] A capacidade, por conseguinte, é bela, e a incapacidade, feia [...] Examina comigo o seguinte: poderá alguém fazer o que não sabe ou o de que é absolutamente incapaz?" (vv. 295e-296b), recebendo de seu interlocutor sofista a seguinte resposta assertiva, sob a forma inicial de uma negação: "De forma alguma; como o poderia, se lhe falta capacidade?" (vv. 296b).

Ainda sobre o mesmo enfoque, em *Laques*, Platão adverte, pelas palavras de Sócrates desta vez em diálogo com Melésias, para o fato de que devemos sempre "procurar saber se algum de nós possui conhecimento especializado na matéria sobre o que vamos deliberar, ou se carece desse conhecimento", afirmando ainda que "havendo alguém nessas condições devemos aceitar sua opinião, conquanto se trate de um único voto, e desprezar as restantes" (vv. 184e-185a), dando a questão o sentido duplo que a mesma, como *sói acontecer*, dialeticamente guarda.

5.1 A dialética do trágico e da tragédia

Sob uma ótica antinômica, pode-se atribuir mesmo a Platão a busca do conhecimento por meio da ideia de reflexão, ou seja, sob o prisma de uma imagem que refletida expressa o seu contrário. Em outras palavras, significa dizer que a imagem não resume somente aquilo que se vê de forma imediata, sendo a própria ideia de imagem um reflexo que projeta, ao mesmo tempo, ela mesma e o seu contrário inerente. Isso, aliás, já mencionava o filósofo ao definir a *eikonè* como o que podia ser visível refletido pela luz ou na superfície das águas, ou seja, uma imagem: "A primeira seção do domínio do visível consiste em imagens. Dou o nome de imagens [*eikones*], em primeiro lugar, às sombras; depois, aos simulacros formados na água e na superfície dos corpos opacos, lisos e brilhantes" (Livro VI, 509e-510a), remetendo em ambas as instâncias a um procedimento por assim dizer dialético que sintetiza o reverso daquilo mesmo que revela, espelhado.

Para Platão a *eikonè* se constitui então como um reflexo formado por superfícies capazes de produzir, como um espelho, uma cópia de si mesma, mas sempre, conforme ele

adverte, “de acordo com o critério da verdade e da inverdade”, isto é, através de um pensar capaz de refletir criticamente sobre o que é verdadeiro e o que é falso. Dito de outro modo, um inequívoco pensar dialético. Assim é que pelas palavras de Sócrates em diálogo com Glauco, Platão argumenta: “Não quererás admitir também que o gênero visível se subdivide, ainda, de acordo com o critério da verdade e da inverdade e que o objeto da opinião está para o conhecimento na mesma relação em que está a imagem para o original? (Livro VI, 509d-510a).

É então pelo discernimento do que é verdadeiro e do que é falso que a figura de Sócrates define o agir reflexivo (uma imagem e seu contrário) em sentido pleno, partindo de um questionar que guarda em si a dimensão do pensar antinômico que qualquer percepção de sentido duplo requer: “Não denominas dialético o indivíduo que sabe encontrar a explicação da essência de cada coisa? E quem não chega a esse ponto, na medida em que se mostrar incapaz de dar a si mesmo e aos outros essa explicação, não proclamarás desprovido de inteligência?” (Livro VII, 534b), sendo essa a própria dinâmica que determina o ato de pensar “que puxa brandamente o olho da alma do lamaçal bárbaro em que vivia atolado, a fim de dirigi-lo para cima, empregando para essa conversão as mencionadas artes, como auxiliares e cooperadoras” (Livro VII, 533d).

Ainda assim, talvez como reflexo de uma conjuntura que não ignora ao mesmo tempo a dimensão metafísica, é igualmente exemplar a menção que faz Platão sobre a interferência do divino no pensar e agir humano, referência essa capaz de guardar em si o aspecto daquilo que, sendo do âmbito do contraditório, ainda assim resume o sentido duplo e antinômico da imagem de algo e seu reverso o mesmo: “Assim, também a Musa inspira ela própria e, através destes inspirados forma-se uma cadeia, experimentando outros o entusiasmo” (vv. 533c-534e).

Aliás, essa ideia mítica de que o humano na condição de possuído por divindades é naturalmente eximido da razão - que parece ter sua origem grega em Homero -, pode ser encontrada, como consequência, na obra dos três tragediógrafos gregos - Ésquilo, Sófocles e Eurípides -, especificamente naquilo que determina a própria concepção inicial da tragédia em sua forma inaugural. Avançando próximos cem anos no tempo, Aristóteles em sua *Poética* (1974, *passim*), ao mencionar a *Tragoedia*[28] [τραγῳδία] como derivada de toda a literatura da época homérica, descreve-a como imitação direta [*mimeses*] de uma ação, constituída de passagens em versos cantados e recitados [“digo ‘ornamentada’ a linguagem que tem ritmo,

[28] Sabe-se que as palavras gregas τράγος, tragos, (bode) e ᾠδή, odé, (canto) aliadas, significando canto do bode, determinaram o vocábulo *Tragoedia*: sacrifício feito aos deuses.

harmonia e canto"], tendo como elemento para a obtenção de tal finalidade a articulação de suas partes via o domínio técnico do artista[29] ["significa que algumas partes da tragédia adotam só o verso, outras tambem o canto"] (1449b, VI, 28).

Em sua definição, o filósofo estagirita assim descreve as partes constitutivas da tragédia, divididas em seis: enredo [*mythos*], caráter [*ethe*], expressão [*lexis*], conhecimento [*dianoia*], aparência [*opsis*] e música [*melopoiia*], sendo *mythos* [*μϋ0oç*] "o princípio e espécie de a alma da tragédia" (1450a, VI, 38-39). Como dinâmica própria do acontecimento trágico Aristóteles salienta a necessidade de se alcançar a *hybris* [*ΰ̃β̃ριç*], termo esse que expressa em geral o que é desmedido, o que, entregue às paixões, ultrapassa a medida da razão, traduzido por um comportamento de provocação aos deuses, à ordem estabelecida e consequentemente a si próprio, como castigo. Um desafio à moira com dívida a nêmesis. Como *modus operandi* do fazer trágico, o conceito de *hybris* se estabelece em oposição dialética ao conceito de *métron* (*μέτρον*), seu outro antagônico e complemento inerente.

Descrito como a "justa" medida, ou seja, o meio "certo" que regula o agir humano, o *métron* - comedimento de cada um -, é então o conceito que "mede" os limites do humano em sua arrogância, insolência e irracionalidade, desequilíbrios emocionais, paixões desmesuradas e impulsos violentos, equilibrando-os pela virtude da *sôphrosýnê* [*Σωφροσύνη*], a "correta" prudência. Sendo um como o outro, é pela dialética de ambos os conceitos que se estabele as bases da tragédia, *mimese* [*μίμησις*] e *katharsis* [*καθαίρω*] das danações e virtudes humanas, comiseração e brutalidade, espelho de condenações e vicissitudes do homem comum entregue aos sortilégios divinos. De acordo com Aristóteles:

> A tragédia é a imitação de uma ação elevada e completa, dotada de extensão, numa linguagem embelezada por formas diferentes em cada uma de suas partes, que se serve da ação e não da narração e que, por meio da compaixão e do temor, provoca a purificação de tais paixões (1449b, VI, 24-27).

Importante lembrar que para o filósofo estagirita a tragédia só se realiza quando o *métron* é ultrapassado, ou seja, quando por essa traspassagem se alcança a *Hybris*, a desmedida das paixões arrebatadas de sua natureza, sem qualquer controle, consequência da cequeira da razão. Tal estado de *enthusiasmós* [*in* + *theo*], possessão "em deus" que levava à *ekstasis*, (ex = fora + stasis = de si mesmo), resumia uma espécie de superação da condição humana, culminando em um estado de extase - de estar fora de si - que permitia que o *anér*

[29] Como é conhecido, as origens da poesia épica remontam a declamações e cantos ancestrais, proferidos em rituais religiosos e festas do povo, representando o ciclo de chegada de longínquas tradições fundadas na oralidade. A esse propósito, segundo teorias de Aristóteles, entende-se que na épica grega as epopéias advinham dos Aedos (poetas-cantadores) e dos Rapsodos, (costuradores de cantos), aqueles que "costuram" canções, fixando o texto pela escrita. É um momento da literatura antiga que traduz os acontecimentos relatados em atos exemplares, funcionando como modelos de comportamento, mantenedores das tradições.

(ator) representasse um outro *ánthropos* (homem, mortal) de si mesmo, personagem do drama.

Resume-se assim - e mesmo hoje - a condição do ator-intérprete de uma personagem, cuja medida da boa interpretação é ser um outro diferente de si mesmo. Para tanto - ultrapassar o *métron* e atingir a *hybris* -, diz-se que em geral o ator se utilizava da bebida como um meio para "sair de si", tornado assim mensageiro-intérprete-extasiado dos desígnios divinos, derivando os seus atos da vontade dos deuses. Pode-se dizer ser esta uma interpretação plausível para o fato de Baco ser considerado tanto a representação personificada do teatro quanto o deus do vinho. De qualquer forma, a essa necessidade de *ekstasis* Platão já se referia, conforme assinalado em seu já referido diálogo *Íon*:

> E igualmente os bons poetas líricos como os Coribantes não dançam senão quando estão fora de si, também os poetas líricos não estão em si quando compõem esses belos poemas [...] Com efeito, o poeta é uma coisa leve, alada, sagrada, e não pode criar antes de sentir a inspiração, de estar fora de si e de perder o uso da razão. [...] E se a divindade lhes tira a razão e se serve deles como ministros, como dos profetas e dos adivinhos inspirados, é para nos ensinar, a nós que ouvimos, que não é por eles que dizem coisas tão admiráveis - pois estão fora da sua razão -, mas que é a própria divindade que fala e que se faz ouvir através deles (vv. 533c-534e).

Guardadas as devidas proporções, como analogia pode-se dizer que tal condição - digamos assim - artisticamente desfavorável, longe de ser uma exclusividade das relações impostas aos artistas na modernidade porquanto mediadas pela indústria da cultura, não é senão algo historicamente configurado em termos dialéticos desde épocas remotas, oriundo mesmo dos primórdios da cultura ocidental.

Como um testemunho, a isso se referiu igualmente Platão no mesmo *Íon*, quando Sócrates em diálogo com Górgias menciona o termo "culinário" para descrever uma arte por assim dizer desprovida de caráter artístico, esvaziada de seu em si inerente, atribuída a um praticismo sem razão, referência essa, aliás, que muito explica aquilo que se vivencia ainda hoje: "O que me parece, Górgias, é que se trata de uma prática que nada tem de arte [...]. A meu ver, essa prática compreende várias modalidades, uma das quais é a culinária, que passa, realmente, por ser arte, mas que eu não considero tal, pois nada mais é do que empirismo e rotina" (v 463b).

Ocorre que hoje tal espécie de arte-não-própria-da-arte, feita por necessidade de inserção mercadológica ou mesmo até por condição representativa de sentido estético ideológico, se deve em grande parte a um determinado perfil de artista em tudo adepto às determinações da indústria da cultura, identificado com a fabricação em série de um tipo de produto muito mais afeito a propósitos comunicacionais do que propriamente expressivos, indiferente a princípios construtivos esteticamente.

Tal dialética entre arte e artista, expressão e comunicação, produção e fabricação, se configura - para além da arte da tragédia na antiguidade -, como tragédia da arte na modernidade, justificada por condições diversas impostas a artistas privados, inclusive de técnica, que se ocupam da arte não necessariamente produzindo arte, ainda entregues aos desígnios dos deuses, mas desta feita industriais. Algo assim inevitável, consagrado como destino.

Vale lembrar que desde o advento da modernidade os conceitos de tragédia e dialética se correlacionam, conforme assinalam, por exemplo, Hegel, Benjamin e Adorno, respectivamente em seus *O espírito do cristianismo e o seu destino* [*Der Geist des Christentums und sein Schicksal*], *Origem do drama barroco alemão* [*Ursprung des deutschen Trauerspiels*] e *Ideia de história natural* [*Die idee der Naturgeschichte*], ao advertirem para o fato inconteste de que as gêneses de tragédia e dialética - e a nosso ver, também a de democracia - coincidem tanto no tempo quanto no espaço.

Deste rol, por oportuno, não se pode excluir a figura de Marx - dada a dimensão trágica dos sistemas político e econômico, objetos de sua crítica dialética - e a notória menção que fez ao universo grego antigo ao final de seu *Manuscritos econômico-filosóficos* [*Ökonomisch-philosophische Manuskripte*], de 1844, a respeito da dialética entre Aquiles, a Ilíada, as Musas e a poesia épica e a hegemonia da póvora, do chumbo, da imprensa e da impressora. A esfera trágica do capital mimetizou aquela a qual o mundo mítico-arcaico da Grécia antiga, diferente do ocidental moderno, soube traduzir poeticamente. Provinda dos mitos, na tragédia existe sempre a relação antagônica entre o mundano e o divino, reflexo mesmo das aspirações do humano em superar sua precária condição frente à magnitude da natureza.

Decerto, os gregos antigos foram os primeiros a abordarem a ideia do trágico sob uma forma aplicada de sentido estético, isto é, sob a representação sensível daquilo que é dado objetivamente. Hegel - partindo dessa mesma ideia - com vistas a uma reflexão histórica sobre o cristianismo, considerou igualmente a relação mítica entre divindade e humanidade presente na cultura helênica. Assim é que em seu citado ensaio de juventude, ao refletir sobre a dualidade da figura humana e divina do Cristo sob a ótica da racionalidade - sob o mesmo prisma em que irá posteriormente definir a dialética como espírito da contradição regrada, organizada -, Hegel observa:

> Espírito e corpo nada têm em comum; eles são absolutamente opostos. Sua união, na qual cessa sua oposição, é uma vida, isto é, espírito configurado; e quando este, enquanto divino, atua não separado, assim seu atuar é um enlace com seres afins, com o divino, e produção, desenvolvimento de algo novo, a representação de sua união (HEGEL, 2013, p. 462).

Mais de um século depois, Benjamin em sua tese de habilitação para a Universidade de Frankfurt, não levada à avaliação[30], irá abordar a ideia do trágico também sob o ponto de vista de uma concepção da história, considerando inclusive uma teoria da tragédia do idealismo alemão, contexto cultural e de época sob o qual Hegel refletiu.

Sendo um mergulho profundo no universo do trágico, em seu estudo, Benjamin analisa esteticamente diferentes esferas da dimensão humana, da morte à culpa natural, da melancolia ao destino, do ethos histórico à crônica cristã, do luto à melancolia trágica, entre outras, bem como a ideia de alegoria em vários contextos de época: no classicismo, romantismo e na modernidade. Em sua investigação sobre um, digamos assim, estatuto do trágico, citando o ensaio de Max Scheler, *Sobre o fenômeno do trágico* [*Zum Phänomen des Tragischen*], Benjamin registra:

> Como proceder? Devemos reunir todos os exemplos do trágico, isto é, todos os acontecimentos e ocorrências que transmitem aos homens a impressão do trágico, para em seguida perguntar, indutivamente, o que eles têm de comum? Seria um método indutivo, capaz de sustentação experimental. Mas isso seria ainda menos fecundo que a observação do nosso Eu, quando o trágico nos afeta. Pois com que direito podemos dar crédito à afirmação das pessoas que dizem que o trágico é aquilo que elas assim denominam? (BENJAMIN, 1984, p. 61).

Sem esquecer do período por assim dizer de ouro que consagrou a ideia de tragédia, Benjamin afirma que "a história do drama alemão moderno não conhece nenhum período em que os temas da tragédia antiga tenham sido menos influentes" (BENJAMIN, 1984, p. 84), assinalando a importância daquele legado para a estética moderna. Ainda, ao abordar o sentido duplo que sintetiza a relação moral entre o herói trágico e as divindades olímpicas, utilizando como referência a *Orestia* de Ésquilo e o *Rei Édipo*, de Sófocles, observa: "A morte se converte em salvação: a crise da morte" (BENJAMIN, 1984, p. 130). E por fim, especulando ainda sobre aquilo que define o *ethos* do herói trágico implícito no espírito da tragédia, Benjamin escreve: "O trágico se relaciona com o demoníaco como o paradoxo com a ambiguidade". E complementa: "Em sua existência espiritual e física, o herói é a moldura do processo trágico" (BENJAMIN, 1984, pp. 132-138).

Por sua vez, Adorno, em seu citado escrito de 1932, em seus *Primeiros escritos filosóficos*, irá questionar o suposto caráter estático atribuído aos mitos arcaicos, vistos como imutáveis e perenes, contrapondo a isso o fato de que mesmo em sua realidade aparente qualquer imagem mítica contém em si o sentido contraditório imposto pela dimensão humana que a cria, carregando consigo o caráter antinômico que determina o seu próprio movimento:

[30] No ano de 1925 Benjamin foi aconselhado a não apresentar sua tese para ingresso como professor. Ele, então, retira formalmente seu pedido de habilitação, evitando assim a sua recusa oficial. Após o ocorrido, renuncia à carreira acadêmica e assume a condição de escritor livre (*freier Schiriftsteller*).

> Vemos que o mítico-arcaico fundador, esse mítico supostamente supostamente substancial e permanente, não é de forma alguma um fundamento tão estático, na verdade, em todos os grandes mitos, como também em todas as imagens míticas que nossa consciência ainda tem, já está presente o momento da dinâmica histórica, e certamente e uma forma dialética, de tal modo que as realidades dadas fundamentais do mito são em si mesmo contraditórias e se movem contraditoriamente (ADORNO, 2018, p. 479).

Em outras palavras, essa ideia de movimento[31] corresponde àquilo que é em si própria do momento histórico vivo e que a consciência humana - a psique - identifica não de forma idêntica desde priscas eras, podendo-se concluir então que a mitologia grega arcaica, base e fundamento da tragédia, é *per se* essencialmente dialética, assim como toda e qualquer mitologia:

> A mitologia que fundamenta a tragédia é sempre dialética em si, pois ela, por um lado, contém a queda do ser humano culpado no complexo da natureza, e ao mesmo tempo, reconcilia esse destino por si mesma; o momento da dialética reside em que os mitos trágicos contém em si, junto com a queda na culpa e na natureza, ao mesmo tempo o momento da reconciliação, a saída essencial do complexo da natureza (ADORNO, 2018, p. 479).

Dimensionando o conceito ático de tragédia sob a égide da dialética, na mesma perspectiva Adorno irá atentar também para a diferença que circunscreve na língua alemã tal conceito em relação àquele do Trágico, sendo o primeiro designado pelo adjetivo *Tragisch* e o segundo pelo substantivo *Tragik* que denomina o seu caráter desde a antiguidade até os tempos modernos.

Assim é que a ideia do trágico, diferente daquela da tragédia como fenômeno temporal adstrito em especial ao mundo grego do século V a.C., pode ser identificada ao longo de sete séculos pelos menos, tanto no universo trovadoresco de *minesängers* medievais como Walther von der Vogelweide e Heinrich von Ofterdingen quanto na dramaturgia de William Schakespeare, assim como na poética da *Flôr Azul* de Novalis - precursor do romantismo alemão dos oitocentos - e na do Woyzeck de Georg Büchner, culminando com o advento real das duas grandes guerras mundiais, em plena era moderna do século XX.

Sob uma ótica mais estrita é possível também diferençar o advento da tragédia tanto do ponto de vista poético quanto filosófico, incluída aí a esfera temporal, sendo o tempo a condição constitutiva fundamental do conhecimento, como assevera Adorno. Pode-se dizer com isso sobre uma dialética do trágico desde pelo menos Platão até Hegel - passando por Aristóteles e Schelling -, circunscrita entre a *poíesis* [*ποίησις*] e a *philosophia* [*Φιλοσοφία*], respectivamente, de *O Banquete* e a *Filosofia do Espírito*. Pode se dizer também que, sob a égide de *chronos* [*Χρόνος*], a ideia do trágico na modernidade passou de uma dramaturgia da

[31] Movimento do conceito, como Hegel definiu a dialética.

aparência para um realismo da essência, ou em outras palavras, de uma alegoria da tragédia para uma vivência do trágico, devidamente transfigurada. Benjamin se refere a isso indiretamente em muitos de seus escritos, desde pelo menos o seu *Onirokitsch* até suas teses *Sobre o conceito de história*.

Convém lembrar também que Adorno aborda a condição trágica da arte em sua *Teoria estética*, ao discertar, sob o prisma dialético de sua autonomia, sobre a condição não-artística que a mesma fatalmente adquire enquanto arte industrial posicionada em série para o consumo de indivíduos em análoga condição negativa: "Quando o caráter social da arte leva a melhor sobre o caráter autônomo, quando a sua estrutura imanente contradiz manifestamente as relações sociais, a autonomia é sacrificada e com ela a continuidade" (ADORNO, 2008c, p. 318).

É em defesa dessa referida 'continuidade', ou seja, a manutenção do direito da arte em se manter enquanto arte, que Adorno irá se posicionar a despeito da impossibilidade de sua existência imanente em uma sociedade erigida e formatada inteiramente para fins objetivos, pondo em cheque inclusive a relação entre produtor e produto artísticos: "Quando a continuidade se rompe, as relações de produção vencem quase sempre as forças produtivas; não há nenhum motivo para admitir um tal triunfo da sociedade" (ADORNO, 2008c, p. 318).

Para além da questão da autonomia da arte, fato é que a discussão sobre o que determina a sua criação - se uma inspiração instituída ou uma abordagem técnica sobre a totalidade dos elementos que dão forma à obra - se constitui ao longo da história e ainda hoje como uma dicotomia, desde pelo menos a Grécia antiga. Importante lembrar que já para os gregos antigos o termo arte se traduzia pelo vocábulo *techne* (*τέχνη*), origem da palavra técnica, significando um ou vários procedimentos empregues para se atingir um resultado - procedimentos esses que incluia igualmente a "capacidade" da força produtiva -, denotando ser a arte aquilo que se determina enquanto técnica.

Sobre isso também se refere Platão em sua *A República*, ao descrever mais uma das querelas de Sócrates: "Considera agora o seguinte: a que fim se propõe o pintor em cada caso particular: imitar as coisas como são em si mesmas, ou sua aparência, o que se lhe afigura? Trata-se de imitação da aparência ou da realidade?", tendo como resposta positiva de seu interlocutor, Glauco: "a aparência". E, entre outras assertivas, Sócrates conclui: "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"[32]. (Livro X, 598 b-c).

Ocorre que, ainda hoje, tanto sob a esfera subjetiva quanto objetiva, para além da atribuição de mero "objeto que funciona" imposta à técnica pelo senso comum, importante reafirmar que a ela, em verdade, cabe determinar a forma sob a qual se organiza o trabalho, acentuando sua ligação implícita com o conteúdo de tudo aquilo que "é feito" sob a dimensão do humano.

5.2 Técnica e humanismo

Delinear uma cronologia da técnica significa, para além de uma quase impossibilidade, tracejar a história da humanidade como a conhecemos, desde épocas remotas aos dias de hoje, removendo do caminho o entulho de senso comum acumulado empiricamente por gerações, sem deixar de lado conhecimentos puramente subjetivos como as mitologias antigas que inspiraram essa própria história, todas envolvendo procedimentos metafísicos de ligação do humano com o divino. Como exemplo cultural mais próximo vale lembrar das passagens bíblicas que ajudam a iluminar um pouco essa tragetória, com destaque para o Livro do *Gênesis*, base para a fundação da cultura ocidental, inclusive como a conhecemos hoje.

Em resumo, Deus, após criar o homem - em suas próprias palavras, "à nossa imagem, conforme a nossa semelhança" - utilizando como matéria prima o barro retirado do solo, ordena que "tenha ele domínio sobre os peixes do mar, sobre as aves dos céus, sobre os animais domésticos, sobre toda a terra e sobre todos os répteis que rastejam pela terra" (Gn. 1:26), tarefa essa ambiciosa considerando a própria condição de humildade - palavra originada do termo grego *humus* que significa barro, terra, remetendo a uma criatura nascida daquela matéria, retirada do chão em que se encontrava -, imposta a ele pelo criador, assinalada mesmo pelo uso daquele composto orgânico em decomposição que o forjou. A continuação, ordena Deus mais uma vez: "Sêde fecundo, multiplicai-vos, enchei a terra e sujeitai-a; dominai sobre os peixes do mar, sobre as aves dos céus, e sobre todo animal que rasteja pela terra [...]. Isso vos será para mantimento" (Gn. 1:28-1:29), aludindo claramente à

[32] Sobre a questão da aparência, Adorno se refere em seu texto *Ideia de história natural*, ao afirmar: "Tal como o momento da aparência é inerente a todos os mitos; tal como a dialética do destino mítico, sob as formas da *hybris* [desmedida, excesso] e da ofuscação, é sempre inaugurada pela aparência, os conteúdos da aparência produzidos historicamente são sempre míticos, e não apenas de tal forma que remetam ao arcaico-histórico-originário e que na arte tudo que é aparente tenha a ver com os mitos [pense-se em Wagner], mas sim que o próprio caráter do mítico retorne nesse fenômeno histórico da aparência" (ADORNO, 2018, p. 481).

esfera constitutiva de domínio técnico que envolve a história da chamada criação do mundo.

Nessa ilusão de autonomia a criatura, via ambição do domínio técnico, irá encontrar o seu próprio limite mais uma vez determinado pela palavra do criador no mesmo *Gênesis*: "De toda árvore do jardim comerás livremente [...], mas da árvore do conhecimento do bem e do mal não comerás; porque no dia em que dela comeres, certamente morrerás" (Gn. 2:16-17), justificando a maldição mítica lançada a terra, lugar de suplício da humanidade.

Ultrapassada a medida da razão (origem da ideia grega de *métron*?), como consequência do comportamento humano de provocação ao Deus e à ordem estabelecida (a *hybris*?), a criatura encontra o seu destino mais uma vez pela voz do Criador: "Visto que atendeste a voz de tua mulher, e comeste da árvore que eu te ordenara não comesses: maldita é a terra por tua causa: em fadigas obterás dela o sustento durante os dias de tua vida (Gn. 3:17-19).

Então, pode-se dizer que é pela transgressão humana, pelos acontecimentos simbólicos decorrentes de sua expulsão do Paraíso, que o mundo adquire o nexo do profano contraposto ao divino, passagem essa que bem expressa, em termos de alegoria, o que ocorre modernamente na sociedade do capital: "Ela produzirá também cardos e abrolhos e tu comerás a erva do campo. No suor do rosto comerás o teu pão, até que tornes à terra, pois dela foste formado: porque tu és pó e ao pó tornarás" (Gn. 3:17-19).

É desta feita que para a humanidade o mundo passa a ser não somente um ato da criação de Deus, mas igualmente a morada do humano após o afastamento do Divino. Considerando a criação do mundo como uma "técnica" de Deus, sendo o mundo o horizonte que determina pela violência os limites da ação humana, interessante notar que na Bíblia é o próprio Criador quem determina à criatura transpor tal horizonte por meio da técnica: "E a todos os animais da terra e a todas as aves dos céus e a todos os répteis da terra, em que há fôlego de vida, toda erva verde lhes será para mantimento" (Gn. 1:30). Invertida as posições, a técnica passa a ser o horizonte intransponível que determina pela violência a condição ética da ação humana.

Com o surgimento da ideia de pecado original a história mítica da humanidade adquire sentido diferente, ultrapassando a condição natural de inocência que a desvinculava anteriormente da noção de finitude. A morte então passa a ser tanto uma contradição da vida quanto sua extensão natural, sendo uma como a outra enquanto condição, lembrando que tal dialética se configura única e exclusivamente sob a ótica da natureza, ou seja, em sentido exterior ao Paraíso. Então, se a natureza no universo mítico hebraico se resume como dialética de domínio do homem na terra, no mesmo sentido pode-se pensar que na modernidade a

técnica definida em si, cria um mundo marcado por determinações próprias impossíveis de ignorar, sendo possível, como alegoria, comparar a criação divina ao aspecto do fazer técnico:

> No princípio criou Deus os céus e a terra. A terra, porém, era sem forma e vazia; havia trevas sobre a face do abismo, e o Espírito de Deus pairava por sobre as águas. Disse Deus: Haja luz; e houve luz. E viu Deus que a luz era boa; e fez separação entre a luz e as trevas. Chamou Deus à luz Dia, e às trevas, Noite. Houve tarde e manhã, o primeiro dia. E disse Deus: Haja firmamento no meio das águas, e separação entre águas e águas. Fez, pois, Deus o firmamento, e separação entre as águas debaixo do firmamento. E assim se fez. E chamou Deus ao firmamento Céus. Houve tarde e manhã, o segundo dia (Gn. 1:1-8).

Em resumo, de acordo com a Bíblia o Céu encontra-se com a terra, "no meio das águas", denominada então firmamento. E sendo a água um elemento vital para a sustentação do homem na terra, pode-se dizer que ela é do mesmo modo uma sua forma de firmamento, embora separada "entre águas e águas [...], debaixo do firmamento". O mundo do homem - reflexo da imagem de Deus - é o mundo criado por Deus - imagem refletida do homem - visto sob a ótica da separação entre ética humana e ordem divina.

Assim é que a história do Gênesis tem início com a imagem simbólica da "criação dos céus e da terra e de tudo o que neles há" (Gn. 1:1-8), não sendo difícil pensar sobre uma "técnica" de Deus relacionada às mais distintas e poderosas manifestações da tecnologia. Disse o Criador: "Eis que vos tenho dado todas as ervas que dão semente e se acham na superfície de toda a terra, e todas as árvores em que há fruto que dê semente;" (Gn. 1:29). Tal sentença evoca emblematicamente o quanto as mitologias projetam de forma indiscutível a ideia de que desde sempre a humanidade tem buscado na técnica segurança e proteção, talvez mesmo motivada pelas dificuldades reais de criar vida a partir de si mesma, sem a intervenção divina, em um mundo metafisicamente desencantado em sua plenitude, justificando a afirmação de que no mito, a vida humana acontece como destino.

Do mesmo modo se deu no universo arcaico grego, *locus* originário de onde, como tal, procede tanto a reflexão filosófica quanto as formas de organização do mundo ocidental - incluindo a técnica como forma primigenia de organização do trabalho humano -, resumindo os primórdios daquilo que circunscreve em termos gerais a dialética entre teoria e práxis.

No que refere à mitologia, a relação entre domínio técnico e natureza pode ser vislumbrada de forma singular, por exemplo, no *Hino a Hermes* atribuído a Homero, parte de uma coleção de trinta e três peças nas quais se celebram os deuses e semideuses do Olimpo. Nesse exemplar, Homero evocando as Musas, narra como o semideus, "filho de multiforme engenho e mente astuta [...] nascido à aurora", no "décimo mês [...], na gruta sombria [...], o qual a veneranda Maia deu à luz [...] após unir-se amorosamente com Zeus [...], prontamente haveria de cumprir gloriosas façanhas ante os deuses imortais" (vv. 1-18).

Como uma das façanhas que se refere Homero, reza a lenda que o semideus, filho da mortal Maia e do deus dos deuses, foi o inventor da lira[33] - instrumento esse que, diz-se, o próprio Homero utilizava para o acompanhamento de seus hinos -, considerado como o primeiro e mais significativo instrumento musical de cordas dedilhadas do universo organológico grego, representando ainda hoje o mais conhecido da Grécia antiga, citado em diversas fontes literárias clássicas desde pelo menos o período Micênico.

Confeccionado a partir de um "casco de tartaruga", "tira de pele de boi", "lascas de cana" e "tripa de ovelha" (vv. 46-50), interessante notar no referido hino a minuciosa descrição do processo de construção do instrumento, exemplo perfeito de domínio da *techne* sobre a natureza. De acordo com Homero, logo após seu nascimento, Hermes deixa o berço indo em busca do gado, o qual, aliás, ele irá roubar do deus da música e exímio atirador do arco e flexa, Apolo. Ao transpor a entrada da gruta em que nascera, "lá encontrou uma tartaruga, e com ela obteve um grande tesouro: Hermes, de fato, foi quem primeiramente fez uma tartaruga canora, que foi ao seu encontro de frente à porta de saída, pastando a verde erva diante da casa, e andando lentamente com suas patas" (vv. 20-29).

E à continuação da narrativa, o bardo canta como o semideus, sorrindo para a tartaruga, "levantou-a com ambas as mãos e se encaminhou novamente para dentro da casa, levando o amável brinquedo. Lá dentro, esvaziando-a com um cinzel de aço esbranquiçado, arrancou a vida à tartaruga moradora dos montes". Pleno de *enthusiasmós* e refletindo sobre a arte (*techne*) a qual se empenhava, Hermes, ao mesmo tempo inquieto "cortou lascas de cana e, perfurando com elas o dorso da tartaruga de dura pele, fixou-as a medidas calculadas; pôs com destreza em torno dela uma tira de pele de boi, colocou sobre ela dois braços que uniu com uma barra, e estendeu sete cordas de tripa de ovelha que soou em harmonia". E por fim, o filho de Zeus finalmente experimenta cada uma das cordas do instrumento. E chamando-o de brinquedo, diz Homero: "a lira, pulsada por sua mão, ressoou com grande força. Então, começou o deus a cantar lindamente" (vv. 39-53).

No hino, canta ainda Homero outras proezas realizadas pelo semideus, em especial a

[33] De um ponto de vista específico, desde fins do século XIX e ainda hoje, os estudos sobre musicologia são quase unânimes em admitir que para a cultura helênica da antiguidade o termo "lira" designa tanto um instrumento próprio quanto uma família de cordofones. Denominado pelo vocábulo latino composto *Chelys-Lyre* (do grego χελώνα-λύρα) ou traduzido ao pé da letra, "tartaruga-lira", sua nomenclatura resume um conceito em termos de características organológicas, englobando outros instrumentos assemelhados como a cítara, o barbitos e a phorminx. Como exemplo, o etnomusicólogo alemão Curt Sachs, em seu livro *História Universal dos instrumentos musicais*, registra: "As liras foram, sem dúvida, o instrumento principal, o divino [...] Como atributo de Apolo, a lira expressava o aspecto apolíneo da alma e da vida gregas, a prudente moderação, o domínio harmonioso e o equilíbrio mental, diferentemente dos instrumentos de sopro que representavam o lado dionisíaco de embriaguez e êxtase" (SACHS, 1947, p. 124).

de roubar parte do gado de Apolo, sendo essa a primeira, entre tantas. Hermes, então é descrito pelo bardo como “bandido” e “ladrão de bois” (v. 14), motivo pelo qual o herói também se torna conhecido como o deus do comércio, ainda hoje representado pelo elmo de Mercúrio, sendo essa a sua designação no universo da cultura romana.

Segundo a lenda, Apolo, ao descobrir o feito de Hermes, comunica o fato ao deus do céu e do trovão, Jupiter, que o sentencia a devolver os bois roubados. Ocorre que Apolo, enfeitiçado pelo som da lira, oferece ao semideus o seu rebanho em troca do instrumento, sendo aceito pelo concedente: “O filho glorioso de Leto, o soberano Apolo, tomou a lira com a mão esquerda e a foi experimentando com o plectro corda a corda; a lira soou penetrantemente e o deus cantou lindamente” (vv. 497-502).

Assim é que o artefato, fruto da inteligência e do trabalho humano, exemplo de domínio técnico sobre a natureza, passa das mãos do engenhoso mortal para as do deus soberano, deixando entrever o traço simbólico da relação hierárquica estabelecida desde sempre entre humano e divino: Aos deuses a *techne* e aos humanos a *Phýsis*, ou seja, a *natura*, na designação romana. Então, na visão mítica, a técnica pertence aos deuses.

Sob essa perspectiva alegórica, alude-se a uma relação polarizada entre conhecimento e poder, ou mais especificamente entre proibição do conhecimento e ambição de autonomia, assunto relevante no âmbito das várias mitologias, tanto na bíblia - como já visto - quanto em textos gregos e latinos.

Como exemplo grego, é possível lembrar do mito de Prometeu, também um semideus, acorrentado a mando de Zeus no pico de um rochedo, submetido ao infindável castigo de ter o fígado comido - e regenerado - por uma ave de rapina, castigo esse devido a imprevidência de Prometeu por ter presenteado os mortais com a técnica do fogo, símbolo da razão. Sobre essa última passagem, Platão se referiu em seu *Protágoras*:

> Não sabendo Prometeu que meio excogitasse para assegurar ao homem a salvação, roubou de Hefesto e de Atena a sabedoria das artes juntamente com o fogo - pois, sem o fogo, além de inúteis as artes, seria impossível o seu aprendizado - e os deu ao homem [...] Assim, a ocultas penetrou no compartimento comum em que Atena e Hefesto amavam exercitar suas artes, e roubou de Hefesto a arte de trabalhar com o fogo, e de Atena a que lhe é própria, e as deu aos homens (vv. 321d -321e).

Pode-se dizer que a fábula de Prometeu representa a busca do conhecimento autônomo nunca possibilitado à humanidade, talvez porque nutrida como esperança cega de um aprender-sem-razão, aspiração de algo remediado e não para a cura. Então, se a técnica é dimensionada como condição do humano, pode-se aludir a uma contradição implícita fundamental traduzida pela sua incapacidade de conciliar conhecimento e ética, conforme também se referiu Platão em sua citada versão do mito de Prometeu ao comentar as

consequência de seu ato furtivo: “Assim, foi dotado o homem com o conhecimento necessário para a vida; mas ficou sem possuir a sabedoria política; esta se encontrava com Zeus” (vv. 321d).

Resumindo, de acordo com Platão, a humanidade recebe de presente a *techne*, embora não o imprescindível conhecimento para utilizá-la em seu próprio benefício. Ocorre que, se toda aquisição de conhecimento implica necessariamente uma condição técnica, *Pro-methéos* - etimologicamente, aquele que tem a mente previdente e conhece por antecipação -, mediante a dádiva do fogo entrega sem mais à humanidade a técnica de deus, o conhecimento de fazer coisas, pagando ele próprio o preço de sua imprevidência.

Em outras palavras, do mesmo modo que na Bíblia, na fábula do Prometeu, o conhecimento só pôde ser facultado ao homem mediante o preço do castigo e do sofrimento, podendo-se dizer com isso que o herói acorrentado representa a eterna contradição entre o humano e divino, traduzido pela luta entre a violência da natureza e o conhecimento técnico no alvorecer da humanidade.

No que tange à mitologia do período romano vale também citar o clássico texto de Ovídio, *Metamorfoseon libri*, obra em que o poeta narra a história dos deuses e a dos homens, ou seja, respectivamente a cosmogonia e a história do mundo, desde o imemoriável dos tempos. Transmitindo histórias mantidas há muito pela oralidade, o escritor e poeta romano, reportando-se às Divindades canta: “Começai a ajudar; guiai meus versos desde a origem do mundo (*prima ab orígíne mundi*) até meus tempos (*ad mea tempora*)”. (OVÍDIO, 2017, p. 8).

Atribuída ao século VIII d.C., interessante notar o quanto é possível identificar nessa obra inúmeros elementos análogos àqueles encontrados no Velho Testamento bíblico, destacadamente a narrativa da criação. Significa dizer que assim como em outras tantas mitologias primevas registradas, como exemplos: o *Mahabharata* (texto indiano de mais de cinco mil anos, escrito em sânscrito) - e o *Livro de Toth* (manuscrito datado do ano de 2170 a.C, aproximadamente, escrito, não se sabe ao certo, no templo de Amon, em Mênfis), também as *Metamorfoses*, de Ovídio, apresenta em geral diferentes versões para mesmas narrativas contadas em várias localidades através dos tempos, surgidas em diferentes regiões e em épocas as mais diversas e remotas.

Exemplos relevantes também para as sociedades modernas, pode se dizer que historicamente tais narrativas demonstram que a técnica constituída enquanto um fim se resume, desde sempre e ainda hoje, como elemento de resignação forçada.

Para além das mitologias fundantes das civilizações modernas, do ponto de vista específica da filosofia qualquer tentativa de esboço sobre a história da técnica não deve em

nenhuma hipótese ignorar o legado filósofico de Platão, legado esse que permite, inclusive, vislumbrar a própria etimologia do termo tecnologia. Ocorre que, diferente daquilo que o senso comum na modernidade entende, a *logia* da técnica diz respeito a sua orientação sistêmica, ou dito de outra forma, ao seu estudo organizado e sistematizado para fins objetivos e não àquilo que respeita meramente à produção de dispositivos industriais os mais avançados, metamorfoseados em mercadoria obsolescente para o consumo em massa.

Assim é que Platão, em sua *A República*, irá definir o vocábulo *techne* como arte, ou seja, respectivamente o meio pelo qual se pode produzir algo em termos de finalidade, baseado no conhecimento específico de suas regras gerais, ou ainda em termos funcionais, como uma habilidade diferenciada que induz a atividades comunitárias objetivadas para a superação das dificuldades adstritas à vida na pólis. Por sua vez, arte, por definição do termo, se refere àquilo que circunscreve o conjunto de regras voltadas para a direção orientada de qualquer atividade humana, seja ela objetiva ou subjetiva. Ainda, remete aos vários modos de representar ações humanas mediante formas e expressões de caráter subjetivo.

No que respeita à *techne*, em *Crátilo*, Platão irá abordá-la em termos metafísicos, diferençando a arte enquanto expressão do humano e manifestação do divino. Em um esforço de definição, Sócrates, em diálogo com Hermógenes, explica que na antiguidade os nomes sofriam mudanças de modo a deixá-los mais "imponentes", mediante a prática de acrescentar ou suprimir letras, visando pronunciar mais facilmente as palavras, tornando-as muitas vezes irreconhecíveis:

> SÓCRATES - uma delas consiste em saber o que poderá significar a palavra arte (*techne*)
> HERMÓGENES - Perfeitamente.
> SÓCRATES - Ora, não indicará essa expressão [*techne*] Possessão do espírito (*echonóê*), no caso de suprimirmos o «t» e de inserirmos dois «oo», um antes e outro depois do «n»?"
> HERMÓGENES - Essa explicação me parece muito rebuscada, Sócrates.
> SÓCRATES - Meu bem aventurado amigo, então não sabes que os nomes primitivos já se encontram soterrados pelas pessoas que se propunham a deixa-los imponentes, acrescentando ou suprimindo letras por eufonia, de forma que vieram a ficar irreconhecíveis, fosse isso pelo desejo de torna-los mais bonitos, fosse pelo efeito do tempo? [...]. A meu ver só procedem desse modo as pessoas que não se preocupam com a verdade e que mais cuidam do formato da boca, tanta coisa acrescentando ao nome primitivo, que não há quem possa compreender agora o significado da palavra (v. 414b-d).

Então, por definição, Platão busca demonstrar o vínculo existente entre essas duas expressões referindo-se mais uma vez, com o termo "possessão", à já mencionada crença grega de como a *techne* era disseminada entre os homens, ou seja, de como eles eram "possuídos" e transformados em instrumentos receptores e veículos do saber dos deuses, detentores exclusivos do conhecimento.

Sob outra ótica, Platão referindo-se mais uma vez à *techne* em sua já citada *A República*, alude ao fato de que os homens, com vistas ao aprofundamento das relações sociais, devem obrigatoriamente atuar mediante a associação política, objetivando garantir tanto a qualidade quanto a quantidade dos recursos necessários ao suprimento da existência em comunidade, lançando mão, para isso, da ideia de especialização profissional.

Em diálogo com Adimanto, Sócrates pergunta "de que modo a cidade se arranjará para suprir tantas necessidades". E indaga, ainda: "Alguém não terá de ser lavrador, um outro, pedreiro, e um terceiro, tecelão? E não será bom acrescentarmos a esses um sapateiro ou mais algum artesão para outras necessidades do corpo?", tendo uma resposta positiva de Adimanto. Como consequência, Sócrates intui que "a cidade mais rudimentar deverá constar no mínimo de quatro ou cinco pessoas", tendo novamente a concordância de seu interlocutor, o que faz com que o filósofo conclua, contando mais uma vez com a aquiescência de Adimanto:

> SÓCRATES - E então? Deverá cada um pôr à disposição dos demais o resultado de seu trabalho, como lavrador que, sendo um somente, produzirá alimento para quatro, gastando quatro vezes mais tempo no esforço de assegurar a alimentação dos outros, ou, de preferência, sem preocupar-se com estes, só cuidará de obter para si mesmo um quarto desse alimento na quarta parte do tempo, empregando as outras três partes na construção de sua casa, ou no preparo de vestes e de sapatos, sem se incomodar de trabalhar para os outros e suprindo sozinho a todas as suas necessidades? [...] não somos iguais por natureza, mas nascemos com disposições diferentes, cada um com mais jeito para determinado trabalho, não te parece? [...]. Então, Adimanto, precisaremos de muito mais de quatro cidadãos para as necessidades que enumeramos. Pelo que vemos, o agricultor não irá preparar o seu próprio arado, se tiver este de sair bem feito, nem sua enxada e os demais utensílios para trabalhar a terra; o pedreiro, também, não fabricará seus instrumentos de trabalho, e são vários os de que ele necessita, o mesmo acontecendo com o tecelão e o sapateiro.
> ADIMANTO - É muito certo. (Livro II, vv. 369 d-370 d).

É do mesmo modo que Platão aborda a categoria da divisão do trabalho como natureza social ligada à esfera da técnica, enquanto saber especializado que se integra aos demais conhecimentos igualmente especializados com vistas ao atendimento das diversas necessidades identificadas no seio da *Pólis*, mais uma vez assinalada pela voz de Sócrates: "Eis, pois, terminado em perfeito tecido o estofo que a ação política urdiu quando, tomando os caracteres humanos de energia e moderação, a arte real congrega e une suas duas vidas pela concórdia e amizade, realizando, assim, o mais magnífico e excelente de todos os tecidos" (v. 311b-c).

Pode-se dizer que a *pólis* foi aquilo que possibilitou como forma maior de racionalidade, o surgimento da ideia de técnica erigida sob uma dimensão superior chamada política, sendo ela mesma uma própria técnica. É essa concepção de cidade que Platão denominou como a comunidade do humano. É também a partir daí que surge a ideia de ciência política também como uma técnica superior, fundamentada por leis que por sua vez

são coordenadas por uma lei maior com vistas a atuar sobre o conjunto das técnicas que rege a relação entre o homem e a *pólis*. A essa *politiké epistéme* Platão deu o nome de *Basiliké techne*, ou seja, arte real.

Como se vê, pelo menos desde a antiguidade clássica já é possivel identificar a condição cooperativa inerente à divisão social do trabalho corporativo na utópica cidade-Estado platônica, concepção essa que irá culminar na sociedade sem classes de Marx, conforme o próprio assinala no volume I de seu *O Capital*, referindo-se à divisão social do trabalho de nível industrial: "Todo trabalho diretamente social ou coletivo executado em maior escala requer em maior ou menor medida uma direção, que estabelece a harmonia entre as atividades individuais e executa as funções gerais que decorrem do movimento do corpo produtivo total, em contraste com o movimento de seus órgãos autônomos" (MARX, 1983, p. 263).

E à continuação, tomando como exemplo um dado referente à esfera da superestrutura, o filósofo-economista registra: "Um violinista isolado dirige a si mesmo, uma orquestra exige um maestro. Essa função de dirigir, superintender e mediar torna-se função do capital, tão logo o trabalho a ele subordinado torna-se cooperativo" (MARX, 1983, p. 263). Interpretando o meio de trabalho humano não como técnica, mas sim como algo atinente às relações sociais, é sob esse prisma que um modo específico de cooperação no trabalho pôde ser compreendido como forma da especialização de atividades, também de acordo com o que assinalou o filósofo: "O caráter cooperativo do processo de trabalho torna-se agora, portanto, uma necessidade técnica ditada pela natureza do próprio meio de trabalho" (MARX, 1983, p. 17).

Apesar de o fenômeno da divisão do trabalho não ter surgido com o advento do capitalismo, o seu conceito, como se sabe, foi definido nos anos de 1800 por Marx com o objetivo de analisar e dar forma teórica aos variados processos de desenvolvimento do trabalho nas sociedades modernas, tanto na indústria quanto na agricultura, assim como na administração das cidades, tendo na divisão de tarefas e especialização das atividades realizadas pelos trabalhadores a possibilidade racional de sobrevivência, atendendo suas necessidades sociais.

É essa organização das formas de trabalho, dividida entre especializações, que irá resumir aquilo que igualmente determina a divisão entre os meios de produção - a materialidade de tudo aquilo que direta ou indiretamente implica nos processos de produção, entre maquinário, suplementos, etc. - e a força de trabalho - as capacidades físicas e mentais do ser humano, desenvolvidas nos mais variados processos de trabalho:

> Para o entendimento correto da divisão do trabalho na manufatura é essencial atentar

> para os seguintes pontos: antes de mais nada, a análise do processo de produção em suas fases particulares coincide inteiramente com a decomposição de uma atividade artesanal em suas diversas operações parciais. Composta ou simples, a execução continua artesanal e, portanto dependente da força, habilidade, rapidez e segurança do trabalhador individual no manejo de seu instrumento. Essa estreita base técnica exclui uma análise verdadeiramente científica do processo de produção, pois cada processo parcial percorrido pelo produto tem que poder ser realizado como trabalho parcial artesanal. Precisamente por continuar sendo a habilidade manual a base do processo de produção é que cada trabalhador é apropriado exclusivamente para uma função parcial e sua força de trabalho é transformada por toda vida em órgão dessa função parcial. Finalmente, essa divisão do trabalho é uma espécie particular da cooperação e algumas de suas vantagens decorrem da natureza geral e não dessa forma particular da cooperação (MARX, 1983, pp. 268-269).

Sobre o assunto, vale notar como o autor parece incluir na discussão a análise do papel do indivíduo em relação ao Estado, tendo em vista a relação implícita entre ambas as esferas sob uma ótica crítica.

Dimensionando as diferenças implícitas em tal contexto é visível a importância atribuída por ele à questão do particular e do universal - entre o individual e o coletivo - que resume em parte tal relação, incluindo os procedimentos de caráter ideológico daí resultantes, perceptíveis, como já visto, desde pelo menos a antiguidade clássica até o tempo presente, uma vez que aquilo que o determina ainda persiste nas sociedades fragmentadas do ocidente. Assim, sem perder de vista aspectos subjetivos fundamentais que contribuem para a análise de tais fenômenos, alude-se à alienação do indivíduo como aquilo que ainda hoje caracteriza as sociedades liberais modernas, ou seja, enquanto uma unidade polarizada entre os seus interesses e os da comunidade.

Por fim, cabe ressaltar o fato de que a ideia daquilo cunhado por Marx como divisão social do trabalho não é simplesmente um fenômeno do século XIX, mas algo que desde antanho se estabeleceu em sociedades com algum nível de desenvolvimento, mesmo enquanto simples forma de especialização das atividades, como se refere Stephen Marglin: “A divisão social do trabalho, a especialização das tarefas, é uma característica de todas as sociedades complexas e não um traço particular das sociedades industrializadas ou economicamente evoluídas” (MARGLIN, 1974, p. 12). O que pode ser diferenciado, então, é somente o tipo da divisão de atividades identificada no tempo, se corporativa ou capitalista, determinado pelo próprio nível de desenvolvimento econômico e político alcançado em cada conjuntura de época.

5.3 Sobre o capitalismo de plataforma e a cultura de massas

Desde a primeira metade do século XIX é possível identificar o estabelecimento de

uma ideia de técnica inteiramente dependente da ciência, sendo essa ideia no pós-guerra impulsionada por avanços significativos ocorridos no plano da economia em países então tornados politicamente hegemônicos. Enquanto ideia de progresso, evolução e desenvolvimento, esse juízo que irá estabelecer as bases para aquilo que se denomina modernamente como tecnologia.

Se o século XIX foi aquele no qual se originou a concepção de ciência moderna, igualmente, se pode dizer que no XX se perfigurou a separação entre esta e a reflexão filosófica, determinando questões de ordem ética que desde então tem posto em cheque a relação entre técnica e humanismo. Como consequência, se o século XXI vive os processos técnicos de forma irrefletida, pode-se dizer que tal contradição teve como base procedimentos ideológicos que culminaram na transformação do próprio significado daquilo que em termos comuns se entende por tecnologia, para além da aplicação de dados científicos circunscrita nas sociedades produtivas.

Refere-se com isso a um conceito de tecnologia caracterizado pela repetição mecânica de padrões que favorecem a instituição de universos consensuais responsáveis pela reificação de valores voltados para a percepção estática das realidades, via intermediários tecnológico-comunicacionais, com evidente objetivo de fomentar a produção em massa e sua consequente distribuição. Convém reafirmar que tal desenvolvimento tecnológico criou uma concepção de mundo determinado por necessidades às quais, sem qualquer precisão, não se pode mais deixar de ter, decorrendo daí a real importância de se refletir em termos críticos não somente sobre a esfera tecnológica, mas igualmente sobre o conceito de ética, com vistas a um desenvolvimento de sociedade que possa ir além da vivência e do consumo condicional de artefatos industriais, por assim dizer, sempre-os-mesmos.

Por outro lado, dizer que a reflexão filosófica na modernidade não tem dado a ênfase necessária à necessária questão da técnica não é absolutamente algo fora de propósito, principalmente se considerada a ideia de um mundo cada vez mais definido tecnologicamente pela esfera fim. Talvez porque o conhecimento filosófico, desde pelo menos o seu advento como disciplina formal, tem se dirigido mais para conteúdos, por assim dizer, de caráter espiritual - sob uma perspectiva mesmo hierárquica -, menos ligados a razões objetivas, imediatamente práticos da vida comum, embora isso não explique o todo. Como em tudo que respeita à dialética, não se pode ignorar também que esse fato se deve em muito à primazia de um pensar científico que desde sempre foi sobreposto às demais formas de conhecimento, com indiscutível destaque para aquelas atinentes à esfera subjetiva.

Como se sabe, a esse “desde sempre” deve ser imputado tanto às consequências da

revolução científica dos séculos XVI ao XVIII quanto à revolução industrial do século XIX, responsáveis em grande parte pelo estabelecimento de uma ideia de mundo criado sob bases exclusivamente objetivas, lastreado por uma ideia de tecnologia em tudo afastada de indivíduos médios que a experimenta com pouca capacidade crítica. A questão em tela adquire relevo mais crítico se pensado o fato de que hoje, nas sociedades modernas, se vive, sem qualquer questionamento, estados que insinuam condições absolutas de conforto. Tudo isso sob a forte impressão de uma espécie de era tecnológica que propicia não só uma ideia aparente de conforto, mas de ampla liberdade, principalmente individual.

Isso posto, se é verdade que o esforço filosófico eliminou a técnica como objeto de pensamento crítico, isso causa espécie, principalmente se considerado o fato inconteste de que sua reflexão, em termos éticos, remonta pelo menos à filosofia antiga, como já visto. Configurando campos diferentes de atuação, em relação à ética e à técnica atenta-se para o fato de que à primeira é atribuída a dimensão daquilo que "deve" ser feito, considerando a pertinência que rege e determina, no caso, o uso ou não do aparato tecnológico, conforme um critério de necessidade. Em oposição, ao segundo campo diz respeito aquilo que se "pode" fazer, considerando unicamente sua relação funcional e eficaz em conformidade com a medida de sua própria competência.

Em outras palavras, "dever" e "poder" resumem a diferença daquilo que regula a necessidade ou não do uso racional da tecnologia, frente à simples capacidade de fazê-lo, tendo como critério absoluto a ideia de eficácia, para além de seu aspecto racional, sendo racionalidade a faculdade cognitiva para distinguir o verdadeiro - ou seja, o necessário - do falso. Não é por outra razão que a vivência da dimensão técnica isenta de reflexão causa espécie, principalmente considerando a óbvia constatação de que nas sociedades contemporâneas a vida se encontra inteiramente mediada por dispositivos industriais tecnológicos, devidamente assimilados inclusive no âmbito do senso comum - de todas as classes -, como meio de inserção social para todas as classes.

Sob essa ótica, uma ideia de tecnologia que tem por base a mera disposição e poder para efetivar qualquer coisa, termina por incidir em algo que estabelecido em sentido estrito, se torna não um objeto para o humano e sim exatamente o seu contrário. A tecnologia, então, deve ser a razão de um saber que se determina estritamente pelo objeto ao qual se aplica, estabelecida em seus próprios limites, pelos limites daquilo que se atribui enquanto ética. Deve-se, por essa e por outra, discutir enfaticamente a relação entre técnica e sociedade, levando em conta a condição humana de minoridade frente a um instrumental ético considerado como fundamental para sua própria existência enquanto humanidade, uma vez

que, em um contexto mais amplo, as necessidades sociais parecem tender a uma posição de apêndice das relações de consumo, transformando o consumo de necessidades em seu contrário, atrelado a interesses alheios àqueles de sentido necessariamente desinteressados.

Baseada em uma realidade por assim dizer virtual, o que se percebe é que a apologia da esfera tecnológica se deve em muito a uma ideia parcial de progresso econômico instituída em termos próprios e de forma contrária à própria ideia de progresso. Identificada com padrões hierárquicos de reflexão, a tecnologia urdida para fins abstratos tem como fundamento a adequação das consciências a tarefas adstritas às esferas dominantes, caracterizada como um meio para a universalização de mecanismos de adaptação a interesses específicos.

Devido ao caráter desde sempre positivo atribuído à tecnologia em sentido abstrato, pode-se ver ainda hoje o quanto o pensamento crítico sobre ela se afigura não somente como questão de sentido absoluto, mas, sobretudo, como algo impermeável à recepção social, devidamente comprometido em termos hegemônicos. Dito de outra forma, somada à ausência de contradição, absolutizada em seus próprios termos a reflexão sobre a *logia* da técnica passa a contrariar aquilo que encerra a sua própria acepção etimológica circunscrita ao grego antigo, caracterizada, como já visto, enquanto esfera de ‘capacidade’, ou seja, de tornar possível a criação de soluções próprias mediante um *logus* próprio.

A seu turno, cabe à dimensão humana a tarefa de estabelecer um sentido crítico que norteie as formas de adesão à tecnologia, capaz de ir além das oferendas sedutoras propostas de modo impositivo pelas culturas hegemônicas, considerando o fato de que o modelo tecnológico vigente representa a ausência de contradição que o homem almeja enquanto segurança. No que tange à condição heterônoma do espírito crítico sob a égide de tal modelo, pode-se dizer que a promessa técnica encerra o potencial nunca atingido de autonomia humana.

Dito de outro modo, a adesão acrítica à tecnologia tem sua raiz na própria ausência de contradição que em tudo caracteriza a sociedade ungida pelo capital e se coaduna em tudo com o espírito médio que vige no senso comum, constituído como remédio para antigos males. É então sob o primado tecnológico que a sociedade forjada para o consumo inverte a relação entre coisa e indivíduo, modificando a própria concepção daquilo que se entende por avanço técnico, dando a este um sentido não humano. E justamente ao suprimir a relação entre técnica e humanismo, tal modelo acaba por determinar o poder das coisas sobre os indivíduos no sentido mais banal imaginado, tornando-os, por exemplo, extensões de aparatos tecnológicos metamorfoseados em verdadeiras próteses humanas.

Circunscrito pelo campo da ação tanto quanto pela especificidade das ações desenvolvidas, é mediante um olhar de sentido necessariamente humanista que deve-se postular a ideia de que ética e técnica compartilham de um mesmo *logus*, mediado por uma mesma razão indissociável: a necessidade. Ocorre que, sendo essa uma categoria estabelecida por força das fragilidades humanas e não sendo a técnica algo por assim dizer neutro, é imperativo refletir sobre tal relação em sentido crítico, sendo tal sentido justificado pelo fato de que uma ideia duvidosa de mundo fundado no bem estar tecnológico foi inventada para aqueles a quem o verdadeiro benefício do desenvolvimento tecnológico sempre foi uma necessidade real e premente, voltada para a solução de problemas os mais básicos.

Sendo a necessidade uma categoria inerente à incompletude humana, a superação de seu estado básico, rudimentar, será sempre uma expressão maior de racionalidade, garantindo aos indivíduos a possibilidade de completude que a dinâmica da sociedade sustentada para o capital sempre negou.

Na sociedade modelada pelo capital, a ideia de necessidade será por princípio sempre algo oposto àquilo que ela manifesta de modo aparente, definida somente em termos de contradição, justificando a proposta da abordagem crítica acima mencionada. Isso posto, parece mais apropriado analisar a sociedade por meio de suas condições materiais, definindo o conceito de necessidade em termos concretos. Ou mais especificamente, como forma mediada da relação estabelecida entre ética e técnica, uma vez que a ideia de mediação é aquilo que permite criar a real relação entre duas coisas.

Sobre a importância de pensar a ideia de necessidade como elemento de mediação, vale assinalar que será a partir do século XIX que a questão poderá ser melhor compreendida, considerando inclusive as contraditórias relações entre economia, política, técnica e humanidade, entre outras - mediadas pelo advento de máquinas e ferramentas -, bem como a sua persistência nos dias de hoje, sendo esses alguns dos temas que remetem diretamente a presente condição de vida na sociedade moderna do capital.

Assim que Marx, realizando a crítica às alianças entre técnica, política, economia e processos de industrialização, procura entender tais relações desde as suas origens, buscando nas primeiras formas de organização humana os alicerces teóricos para a fundamentação de sua crítica à sociedade do capital. Em sua obra, chama também atenção a análise da esfera técnica no âmbito dos agrupamentos humanos mais primitivos, bem como do desenvolvimento de seus processos de utilização enfocando a relação entre ferramenta e máquina, referindo-se a primeira como máquina simples e a segunda como ferramenta composta. Segundo o filósofo e economista, “procura-se a diferença entre ferramenta e

máquina no fato de que na ferramenta o homem seria a força motriz, enquanto na máquina ela seria uma força natural diferente da humana, como a força animal, hidráulica, eólia, etc." (MARX, 1983, p. 08), significando dizer que um tear operado pelas mãos do homem é uma ferramenta, enquanto que, por exemplo, um arado puxado por animais é uma máquina.

Em outras palavras, a partir do momento em que um utensílio utilizado pelo homem é substituído por um mecanismo surge, então, em lugar de uma simples ferramenta, uma máquina, valendo lembrar que não existe aí uma relação de causa e efeito que determina necessariamente a precedência da ferramenta em relação à máquina, pois, como lembra Marx, a utilização da força animal[34], enquanto uma das principais forças motrizes preexistentes é uma das mais antigas invenções da humanidade, sugerindo tal fato que a produção com máquinas precederia, então, a produção manual.

Assim como a água, o vapor, o vento e etc., quando apropriados para uso humano em processos produtivos tornaram-se forças naturais do trabalho social, esse mesmo fenômeno ocorrido com as forças da natureza também se deu em relação à ciência, culminando com a própria máquina, enquanto meio característico de produção, criando máquinas por meio da utilização de máquinas. Não é por outra razão a afirmação de Marx referente ao fato de uma máquina isolada permanecer de "tamanho anão" enquanto movida somente por homens.

Para além de uma visão prospectiva, afirma também o filósofo que desde a utilização do braço como ferramenta do organismo humano até o advento da máquina como ferramenta de um grande mecanismo, identifica-se a necessidade de uma "criação da mão humana" para consumir produtivamente forças da natureza. Significa dizer que apesar de o homem se caracterizar como um instrumento imperfeito de produção de movimento contínuo e uniforme[35], e que os princípios do trabalho subjetivo sejam suprimidos na produção

[34] Segundo Marx, Decartes definia os animais como meras máquinas, de acordo com o que se postulava no período manufatureiro em contraste com a idade média.

[35] Citando uma sentença de Adam Smith em *A riqueza das nações*, referente à condição implicitamente alienante imposta aos homens pelo trabalho mecânico, Stephen Marglin transcreve: "Com os progressos realizados pela divisão do trabalho, ou seja, a massa do povo limita-se a um número muito pequeno de operações simples, muitas vezes a uma ou duas. Ora, a inteligência da maior parte dos homens forma-se necessariamente pelas suas ocupações ordinárias. Um homem que passa toda a vida a executar um pequeno número de operações simples, cujos efeitos, possivelmente, são sempre os mesmos, ou muito aproximadamente os mesmos, não tem oportunidade de desenvolver a sua inteligência nem de exercitar a sua imaginação na procura de expedientes para evitar dificuldades que nunca surgem; ele perde, portanto, naturalmente, o hábito de desenvolver ou de exercer essas faculdades e, regra geral, torna-se tão ignorante e estúpido quanto é possível a uma criatura humana [...] O mesmo não acontece nas sociedades bárbaras - como é costume chamar-se-lhes - de caçadores, de pastores e mesmo de agricultores, quando a agricultura se encontra no estádio rudimentar que precede que precede o aperfeiçoamento dos processos de fabrico. Nessas sociedades, as variadas ocupações de cada homem obrigam-no a desenvolver as suas aptidões e a inventar expedientes para evitar as dificuldades que continuamente surgem. A imaginação conserva-se desperta e o espírito não corre o risco de cair na estupidez sonolenta que, numa sociedade civilizada, parece embotar a inteligência de quase todas as camadas mais baixas da sociedade" (MARGLIN, 1974, p. 15).

mecanizada, ainda assim, uma máquina - enquanto elemento simples da produção mecanizada, uniforme, contínua e emancipadora dos limites da força humana - continua sendo a "ressurreição mecânica" de uma ferramenta manual transformada em aparelho mecânico: uma máquina-ferramenta, ou em outras palavras, uma máquina de trabalho dependente em algum nível da assistência humana.

Conforme Marx "não é do trabalho, mas, do meio de trabalho, que a máquina se origina" (1983, p. 12), ou seja, que o meio de trabalho é metamorfoseado em máquina (*agentes mudos*)[36], podendo dizer que sua produtividade é medida pelo grau em que as mesmas substituem a força de trabalho humano, assinalando diferentes modos de produção, de acordo com diferentes meios de produção.

No entanto, considerada especialmente como meio de barateamento de mercadorias, o que determina o uso de máquinas vem a ser o que ela produz, devendo custar menos trabalho do que o trabalho que ela substitui, ou, melhor dizendo, que o *quantum* de trabalho necessário para a produção das máquinas seja menor do que aquele por ela substituído. Assim explica Marx em seu livro *Salário, preço e lucro*:

> Tomemos uma máquina que valha 1000 libras. Se ela se usa em 10 anos, acrescentará no fim de cada ano 100 libras ao valor das mercadorias que ajuda a produzir. Se se usa em 5 anos, o valor acrescentado por ela será de 200 libras anuais, isto é, o valor de seu desgaste anual está em razão inversa à rapidez com que se esgota. Mas isso distingue o operário da máquina. A maquinaria não se esgota exatamente na mesma proporção em que se usa. Ao contrário, o homem se esgota numa proporção muito superior à que a mera soma numérica do trabalho acusa (MARX, 1982, p. 177).

Também, alude o filósofo que como o uso do maquinário tecnológico dispensava a força muscular humana, tal fato possibilitou a utilização de trabalhadores com menor força muscular ou com desenvolvimento físico insuficiente, ainda que com membros de maior flexibilidade. Referindo-se especialmente às mulheres e crianças[37], Marx afirma o quanto "o trabalho forçado para o capitalista usurpou não apenas o lugar do folguedo infantil, mas também o trabalho livre no círculo doméstico, dentro dos limites domésticos, para a própria família" (MARX, 1983, p. 23). Com isso, Marx se reporta à série de leis trabalhistas

[36] Como lembrado por Marx em nota da seção *A produção da mais-valia relativa*, de seu *O Capital*, "agentes mudos" era como David Ricardo se referia às máquinas (MARX, 1983, p. 21, nota 116). Tal referência é encontrada na seção V, do primeiro capítulo de *Princípios da economia política e tributação* (*On the principles of political economy, and taxation*), nos seguintes termos: "esses agentes mudos [as máquinas] são sempre o produto de muito menos trabalho do que aquele o qual substituem, até mesmo quando eles têm exatamente igual valor monetário" (RICARDO, 1821, p. 40).

[37] De forma consequente, citando o escritor inglês Thomas de Quincey, no livro *Logic of political economy* (1844), Marx registra em nota: "o número de trabalhadores aumentou muito porque se substitui cada vez mais trabalho masculino por feminino e, sobretudo trabalho adulto por infantil [...]" (QUINCEY *apud* MARX, 1983, nota 121.

britânicas, a *Factory Acts*, feitas para regular as condições de trabalho fabril, que passou a permitir que crianças com menos de 13 anos trabalhassem seis horas - tornando necessária a adoção de dois turnos de trabalho infantil, um com duração de seis horas e outro com quatro ou cinco - o que levou seus pais a resistirem à política dos meio-turnos, com salários mais baixos do que os de turnos inteiros:

> Com base no intercâmbio de mercadorias, o pressuposto inicial era que capitalista e trabalhador se confrontariam como pessoas livres, como possuidores independentes de mercadorias: um possuidor de dinheiro e de meios de produção; o outro, possuidor de força de trabalho. Mas, agora, o capital compra menores ou semidependentes. O trabalhador vendia anteriormente sua própria força de trabalho, da qual dispunha como pessoa livre. Agora vende mulher e filho. Torna-se mercador de escravos" (MARX, 1983, p. 23).

E indo além, ao refletir sobre a determinação econômica da tecnologia superposta às condições humanas do trabalho em geral, complementa: "A maquinaria também revoluciona radicalmente a mediação formal das relações do capital, o contrato entre trabalhador e capitalista" (MARX, 1983, p. 23). Tornada então a própria imagem do progresso tecnológico, a afirmação de Marx de que numa sociedade socialista a utilização do maquinário teria então uma função completamente diferente do que tem na sociedade capitalista se justifica inteiramente.

Voltando à questão, é justo esse mencionado modelo de contrato, precarizado em termos absolutos, que tem sido imposto às sociedades unânimes para representar a ideia de progresso tecnológico acalentada pela promessa compulsória de avanço social, invariavelmente contrário àquilo a que se determina. Mais afeito a desígnios que contrariam o que supostamente é dado como necessidade, é clara a percepção de que tal modelo de sociedade tecnológica se coaduna em tudo com o modelo da sociedade de trocas, do dito livre comércio imposto àqueles que por condição e sentido de adaptação tampouco são livres.

É sob esse prisma que ainda hoje a acepção mais corriqueira sobre a tecnologia não é outra senão aquela que é definida pelo senso comum como máquina, ferramenta, etc., culminando com os ultimados dispositivos eletrônicos, inteligentes e interativos vigentes - todos tidos como mágicos -, podendo tal ideia de tecnologia ser concebida como um mecanismo ideal de tecnificação do próprio pensar. Como analogia de um pensar para além da razão que mais se reporta à lógica da máquina.

Sob a ótica da história, vale reafirmar que esse fenômeno, como já visto, não é uma prerrogativa das modernas sociedades quantificadas, uma vez que o mesmo, em menor ou maior escala de desenvolvimento, pode ser identificado desde a antiguidade. Como exemplo, pode-se mencionar o denominado papiro 3033 de Berlim, também conhecido como *Papiro*

Westcar, contendo o mais antigo conjunto de contos já reunidos em todo o Egito. Escrito em hieróglifos por volta de 1650 a.C., o pergaminho registra, entre outros, inúmeros procedimentos por assim dizer técnicos - todos tidos como mágicos - atribuídos às cortes de faraós como Queóps e Sneferu, destacando a invenção de máquinas, animais construídos com cera e caixas encantadas de alabastro, entre outros feitos extraordinários que incluem a separação tanto da cabeça de um ganço de seu corpo quanto das águas de um lago, posteriormente postos de volta em seus devidos lugares.

Entre tantas e quantas ocorrências desde a antiguidade, não é sem razão pensar que mesmo em uma época na qual as precariedades do mundo determinavam um grau muito menos acentuado de conhecimento, a relação entre indivíduo e técnica parece não ter se dado de forma tão conflituosa como na era moderna, apesar da aparente harmonia forjada por organizações representantes dos mais variados interesses que, não por acaso, se coadunam em tudo com os desejos da sociedade.

Tal fato pode ser caracterizado pelo evidente estado das relações econômicas, políticas e sociais ainda hoje, principalmente em sociedades tidas como as mais avançadas, onde a predominância do capital interliga de forma direta a tecnologia à armas de destruição em massa, exemplo esse que, contraposto à acepção marxista da técnica como ideal de progresso, tem contribuído para tornar mais evidente o estado de deterioração do mundo entregue aos ditames do capital, aliás, simbolizado pela quase sempre trágica condição humana dos indivíduos no universo mitológico da Grécia antiga, presente na mitologia dramatúrgica e em escritos filosóficos de então.

Enquanto alegoria, essa condição imposta aos indivíduos modernos reporta ao já citado antigo mito do Prometeu acorrentado por grilhões de bronze, em seu eterno estado forçado. Ocorre que, se o dom do fogo-saber (*techne*) roubado de Zeus e entregue por ele aos humanos visava superar a precária condição de minoridade daqueles, no entanto, de forma contrária, essa dádiva acabou por torná-los verdadeiramente indefesos, tendo em vista a incapacidade (*atechne*) de lidar com o conhecimento autônomo de forma independente, gerando um estado próprio de dependência causado pela utilização acrítica da técnica.

De modo análogo à Grécia de antanho, parece que se vive ainda hoje uma fantasia de realidade manifesta por uma ideia virtual de liberdade técnica, quando, em verdade, resume uma liberdade real de impotência. Por não saber explicar pela razão a razão dos objetos técnicos, torna-se impossível então relacioná-los às suas causas e tampouco agir sob um pressuposto ético, ficando refém de suas próprias necessidades.

Como na antiga tragédia de Ésquilo, parece ser essa a moral trágica da humanidade

moderna - igualmente atada ao bronze símbolo do capital - em sua eterna condição de refém frente a um conhecimento do qual ela não domina. Assim como a dialética sempre quer dizer algo duplo, pode-se aludir ao fato de que no mundo antigo a necessidade de superação das insuficiências humanas foi o princípio determinante para o surgimento da ideia de especialização das atividades, tendo no aspecto técnico o fundamento para o processo de cooperação recíproca entre os indivíduos na sociedade.

Se, como alude Benjamin, uma ideia de sociedade baseada em necessidades de consumo repousa no ideal de uma burguesia capitalista no século XVIII, vale lembrar que na atualidade as mesmas ideias oriundas desse liberalismo burguês ainda influenciam as concepções política e social do Ocidente, com fortes reflexos no universo da cultura. Entre outras razões, concorre para isso a produção material de um sempre o mesmo, "como o novo no contexto do que sempre existiu" (BENJAMIN, 2018, p. 1393), para a satisfação de necessidades sempre as mesmas de indivíduos em iguais condições, fundada na ideia de sociedade unitária formada por uma multidão de indivíduos coletivos[38].

A partir da reflexão sobre os modos e relações de produção no mundo contemporâneo, baseada na dialética entre técnica e humanismo, fica a pergunta: será possível dar sentido concreto à utopia do desenvolvimento técnico como meio de potencialização do humano? Permanece em aberto a questão, à espera da real possibilidade de uma ideia própria de tecnologia ser concebida como criação de novas soluções contrárias à resolução de problemas antigos. Na imanência futura se encontra a possibilidade utópica de pensar uma ideia de tecnologia dimensionada à medida do humano, deslocada de seu cadinho econômico para outro de âmbito social.

[38] Sobre a dialética que pressupõe o coletivo, Benjamin registra: "O coletivo é um ser eternamente inquieto, eternamente agitado que vivencia, experimenta, conhece, inventa tantas coisas entre as fachadas dos prédios quanto os indivíduos no abrigo de suas quatro paredes. Para este coletivo, as brilhantes e esmaltadas tabuletas das firmas comerciais são uma decoração de parede tão boa, senão melhor, quanto um quadro a óleo no salão do burguês; muros com o aviso 'proibido colar cartazes' são sua escrivaninha; bancas de jornal, suas bibliotecas; caixas de correio, seus bronzes; bancos de jardim, a mobília de seu quarto de dormir; e o terraço de café é a sacada de onde ele observa seu lar. Ali na grade, onde os operários do asfalto penduram o paletó, é o vestíbulo; e o corredor que conduz dos pátios para o portão e para o ar livre, esse longo corredor que assusta o burguês é, para eles, o acesso aos aposentos da cidade. Na passagem, mais do que em qualquer outro lugar, a rua se apresenta como o *intérieur* mobiliado e habitado pelas massas" (BENJAMIN, 2018, p. 712).

6 CONCLUSÃO

É bom ler, e é ótimo ter lido.
Carlos Drummond de Andrade

Em uma visão prospectiva ao contexto que originou a reflexão estética de Benjamin, pode-se dizer que produções culturais tecnologicamente avançadas continuam a reproduzir os modelos industriais de comunicação vigentes, mantendo ainda mais fortes as relações de dependência do sujeito com a produção fabril e com os setores privados de difusão, em conformidade com o apelo ideológico dos desempenhos econômicos alcançados. Como consequência, a estética da aparência digital atribuída às novas matrizes técnicas resume o domínio de uma arte criada e consolidada no âmbito industrial exclusivo das trocas.

Ao mesmo tempo, a análise sobre o como e o quanto as máquinas programadas por computador e equipamentos de automação - identificados como novas tecnologias - estão determinando a produção da arte e a subjetividade do sujeito industrializado, pressupõe a continuidade da crítica a uma ideia de tecnologia concebida no sentido ideológico, econômico e presumidamente científico. Sob essa perspectiva, é importante lembrar que Benjamin realizou sua crítica a alguns aspectos atinentes à relação entre pensamento subjetivo e ética humana, sem perder de vista a dimensão histórica do embate que em potencial encerra tal encontro.

Alude-se, com isso, à necessidade de se conceber outra interpretação das bases sócio históricas da tecnologia na sociedade consagrada ao capital, com vistas à superação de seu estado hegemônico em um sentido progressista, em oposição à ideia de uma desestetização da arte que pelo todo enuncia a condição de fragilidade tanto do público quanto das obras na sociedade tecnologicamente fortalecida.

Concorre para isso o fato de que a suposta relação democrática entre arte e público na sociedade consolidada de forma desigual tem necessariamente como fundamento a medida de valor da arte aferida no âmbito das relações de troca. Decorre que, enquanto produto, a arte perde seu valor artístico, se *desestetiza*, afastando-se do público. Por sua vez este - enquanto consumidor - busca em sua relação com a tecnologia um tipo de adaptação exitosa, nunca aquela crítica, significando dizer, em outras palavras, que da tecnologia o indivíduo não espera nada que não seja o seu perfeito funcionamento.

Analogamente a um processo político de desobediência civil, é necessário um reagir a certo tipo autoridade tecnológica imposta pela sociedade tecnocrática, evocando uma ação

consequente. Isso porque, de acordo com uma afirmação corrente, a sociedade do tempo presente é cada vez mais tecnológica, embora cada vez mais tecnológica de forma superficial. Em verdade, cada vez mais tecnologicamente adestrada para as trocas, a mentalidade do sujeito mercantil parece apresentar traços de irracionalidade comparados aos primeiros agrupamentos sociais.

Como é sabido, o sujeito moderno, privado é cheio de necessidades. Sob esse enfoque, reporta-se à impotência que os procedimentos tecnológicos hegemônicos impõem aos indivíduos, como um dos efeitos daquilo que Marx denominou "fetiche da mercadoria". Ocorre que 'modernamente' tal referência adquire sentido figurado, uma vez que as relações mercantis parecem vir assumindo, como falsa natureza, formas alternativas àquelas tradicionalmente circunscritas nos processos de troca, dando outro sentido para a mercadoria para além da posse física dos objetos. E no que respeita às obras de arte, tal relação se configura ainda de forma mais emblemática, sendo essa, assunto emblematicamente debatido nas sociedades modernas do capital.

Não coincidentemente, textos como *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, de Benjamin, procuraram contribuir teoricamente para o entendimento da complexa questão do estado da arte que, submetida à tecnologia, é direcionada para o consumo e seus consequentes desdobramentos relacionais com a sociedade. Tal observação aponta para um dos polos da desestetização da arte, tão cara ao filósofo berlinense, adstrito ao aspecto da relação de troca que implica na perda da capacidade de fruição artística dos indivíduos e na depreciação da própria arte submetida a processos mediatizados.

É, também, sob uma ótica crítica que Benjamin, ao tratar sobre mudanças nas formas de percepção estética, por meio do domínio das novas mídias, observa os processos de reprodução da arte, por assim dizer, recém-inaugurais à época. As consequências decorrentes destas mudanças é o que, segundo Schöttker, "torna as reflexões de Benjamin um momento de inflexão na história da estética" (SCHÖTTKER, 2012, p. 43).

Não se pode esquecer que Benjamin assinala que o fenômeno da reprodutibilidade não constituía em si algo novo, uma vez que "em princípio, a obra de arte sempre foi suscetível de reprodução" (BENJAMIN, 2012, p. 10), referindo-se, por exemplo, às inúmeras cópias manuais de quadros existentes feitas inclusive por estudantes de arte ao longo dos séculos. Mas, Benjamin também deixa claro que o que se constituiu enquanto algo novo foi a reprodução seriada através de procedimentos mecânicos, potencializada pelas dinâmicas mercadológicas inerentes.

Com efeito, ao pretender "ser úteis para a formulação das exigências revolucionárias" (BENJAMIN, 2012, p. 10) da arte, as análises por Benjamin apontam, de fato, para questões que transcendem aquela época, ao mesmo tempo em que insinuam respostas para dilemas da arte industrial de hoje, com certeza, bem mais consequentes para a sociedade tecnologicamente avançada do capitalismo tardio.

Entre tais dilemas, pode-se dizer que figura a questão das tecnologias digitais na arte, incluindo a antiga esfera da reprodutibilidade técnica, desta vez sob a ótica da supressão dos suportes físicos, ou em outras palavras, através de ambientes digitais. Não se constituindo fisicamente, o ciberespaço reintroduz a questão da relação entre meios e fim em outro patamar de discussão. Se, antes a ação criativa do artista estava circunscrita diretamente à obra, agora, sua subjetividade passa a ser mediada por sistemas de inteligência artificial.

Considerando certa crítica concebida à ênfase dada a tecnologia em sentido consensual, necessário se faz a continuação dessa crítica, tendo em mente o aspecto ideológico que tende a apartar os domínios técnicos e estéticos, caracterizado enquanto um sintoma da relação, por assim dizer, desestetizada de certos estratos sociais com a arte. Vale lembrar que Benjamin considera que o contínuo processo de depreciação da arte, através de processos desfavoráveis à sua própria natureza, culmina em sua desestetização. É também sob esse ponto de vista que a análise de seu ensaio *A obra de arte* guarda significado relevante, uma vez que o referido trabalho abre possibilidades reais de se pensar a produção e representação da arte no tempo presente. Nesse contexto, pode o artefato tecnológico-digital ser enunciado, em outras palavras, por uma reflexão de Marcuse que se refere ao que não existe, mas se anuncia na realidade.

Ao afirmar que desde épocas remotas a obra de arte sempre foi objeto de reprodução[39], Benjamin, no entanto, diferencia o que na antiguidade resumia a reprodução manual daquilo que, na era moderna, a reprodutibilidade se tornou em termos mecânicos, possibilitando produzir objetos em grande escala, de forma seriada. Ainda, chama atenção para o fato, por assim dizer curioso, de que se na modernidade uma cópia produzida manualmente pode conotar ato de falsificação, diferentemente das cópias fabricadas de forma mecânica que adquirem o *status* próprio de reproduções, assumidas no sentido mesmo de algo não original e exatamente por isso ser valoradas.

[39] Sobre a questão, lembra Benjamin que "os gregos só conheciam dois métodos de reprodução técnica de obras, a fundição e a cunhagem. As únicas obras que reproduziram em série foram os bronzes, as terracotas e as moedas. Todas as outras consistiam em exemplares únicos, que não podiam ser tecnicamente reproduzidos" (BENJAMIN, 2012, p. 10).

Atribui-se a isso, conforme Benjamin, o fato de que “a reprodução técnica se mostra mais independente em relação ao original do que a reprodução manual”, uma vez que, por exemplo, “ela pode salientar aspectos do original que não são acessíveis ao olho humano, mas somente à objetiva ajustável, capaz de escolher livremente determinados ângulos” (BENJAMIN, 2012, p. 12), remetendo a ideia de que o original adquire sentido restrito e mais limitado do que uma cópia técnica e, portanto, valorizada em termos de funcionalidade.

Como se sabe, o direcionamento para ambientes digitais aboliu a possibilidade legal de reprodução de conteúdos amplamente utilizado que estavam à disposição em qualquer aparelho de som e imagem. Do ponto de vista econômico, o impacto foi positivo para a indústria da cultura, aliás, assunto este assinalado por Benjamin em outros termos “no passado, gastou-se muito raciocínio discutindo-se se a fotografia era ou não uma arte, sem que se colocasse previamente a questão de que sua descoberta poderia vir a modificar a própria natureza da arte” (BENJAMIN, 2012, p. 18).

No que refere a essa passagem, é possível estabelecer com o texto sobre a reprodutibilidade técnica, de Benjamin, uma analogia com a discussão sobre a arte em tempos de tecnologia digital, podendo tal observação lançar luzes para uma sua abordagem mais efetiva. “Despojar arte de seu invólucro, destruir sua aura, esta é a característica de uma percepção cujo ‘sentido do semelhante no mundo’ é tão forte que captura o singular por meio da reprodução” (BENJAMIN, 2012, p. 15). A propósito, parafraseando uma sentença de Benjamin em relação ao cinema, pode-se dizer que, em relação ao ambiente digital, a empatia entre usuário e arte “dá-se por intermédio da máquina, o que faz com que ele assuma a postura desta última” (BENJAMIN, 2012, p. 20).

Depreende-se com isso que, *o crepúsculo da obra de arte em tempos de tecnologias digitais* e a condição de perda da experiência se dá, entre outros, pelo predomínio do procedimento artístico objetivado em relação ao meio digital, aqui entendido como desestetização da arte. No entanto, como um ato de resistência, pode ser crível ainda pensar uma ideia de autonomia da arte, não somente como uma especulação do passado, mas, principalmente, como uma possibilidade daquilo que está em constante transformação e que pode ser consolidado em um futuro próximo.

6.1 Excurso: populismo digital - a realidade como uma construção viral

Maximizados em termos globais e utilizados de forma universalizada, pode-se dizer que a ascensão dos *media* eletrônicos e seus atualizados recursos de imersão digital têm

influenciado decisivamente a cultura e, mais recentemente, a política, justificado pela empatia e prazer instantâneo que suscita no receptor desatento, em um contexto histórico mundial cada vez mais predisposto a promover desigualdades em sentido consensual.

Se por um lado, estes atualizados recursos criam a impressão de uma esfera comunicativa irrestrita e ilimitada, e realizam uma ideia de democracia e liberdade para os indivíduos, por outro lado, estes mesmos recursos (sobretudo, via redes sociais) lastreados pelas tecnologias digitais, possibilitam o contato generalizado de organizações hegemônicas de interesses políticos com os usuários, sem qualquer tipo de regulamentação ou mediação. Metamorfoseados em sujeitos-passivos, os usuários passam a ser organizados interativamente de acordo com um quadro referencial que permite mapear, condicionar e até mesmo antecipar preferências em termos comportamentais, criando, via processos imersivos, tendências culturais, ideológicas e políticas em sentido gradual.

Com efeito, pode-se dizer que tal contexto justifica as tendências de aderência à reedição do quadro de conservadorismo em curso que, opondo-se a avanços socioculturais, lançam mão de estratégias fundadas em uma espécie de "populismo digital" que ignora a participação ativa dos indivíduos. Sem a fundamentação hegemônica dos *media* eletrônicos esse modelo de violência, que atravessa o indivíduo, sequer poderia ser pensado. Sob essa ótica, não é mais possível ignorar a impressão incontestável de que tanto a ciência quanto a tecnologia progrediram mais rapidamente do que o conhecimento e a consciência político-social, fenômeno esse caracterizado por um modelo de poder absoluto, mensurado em termos quantificados para um momento histórico pouco qualificado.

Da mesma forma, é possível concluir, mesmo enquanto especulação, que para modificar as condições sociopolíticas estabelecidas, se faz necessário deslocar o olhar, ou seja, mudar a cultura de analisar a história sempre contada sob a ótica do "vencedor", legitimando assim grande parte das teses benjaminianas. "A modernidade heróica revela-se como drama trágico em que o papel do herói está sempre disponível" (BENJAMIN, 2015, p. 98).

7 EPÍLOGO AFORÍSTICO: POR QUE LER WALTER BENJAMIN?

Um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo que veio antes e depois.

Walter Benjamin

I

Benjamin foi, notadamente, um curioso observador. Crítico daquilo que se vê - ouve e pensa - como civilização. Interpretou muitas formas de subjetividade. Vislumbrou-as no comportamento de massa e buscou, na teoria do humano, por algo que não se encontra nele legitimado pela imediatez do mundo real. Encontrou no processo histórico a consciência emancipatória do saber.

II

Em sua teoria, Benjamin faz pensar outra forma de pensar. Pensar a arte, a política, a cultura e tudo o mais que pelo menos guarda sentido social - sempre - com um outro olhar. E o faz - sem interesse - interessado no oculto problema da dominação por detrás da ideologia. Assim desvela a consciência desinteressada da sociedade e do humano - inconsciência interessante - à luz de uma perspectiva social da história.

III

Alguém capaz de experienciar um *acontecimento lembrado... sem limites... como uma chave para tudo... antes e depois*! Benjamin é um desses pensadores que faculta ao leitor refletir sobre a mais clara percepção da política, da educação, das artes e da filosofia. Para tal, só demanda dele um pensar intelectivo e ético: um posicionamento. Isso torna o seu leitor alguém capaz - em potencial - de experienciar. Criterioso, proativo, omnisciente e receptivo para uma experiência histórica mais afeita ao mundo social. Em potencial!

IV

As ideias de Benjamin se inserem no todo. E sobre tudo o que refere a questões socioculturais de sua época. Pensadas a partir da leitura, assimilação e reinterpretação crítica das subjetividades - fenômenos - das modernas sociedades. Sobretudo. E no todo, sobre tudo sua teoria elabora novas formas conceituais de interpretar tudo sobre o que se insere nas relações de produção.

V

Benjamin assinalou que o fenômeno da reprodutibilidade não constituía *per se* algo novo: a obra de arte sempre foi suscetível de reprodução. Potencializado pelas dinâmicas mercadológicas inerentes o que se constituiu enquanto novo foi, em princípio, a reprodução seriada mediante processos técnicos. Em sua época e ainda hoje.

VI

Consequentemente - pela emancipação humana - oposto à lógica da mercadoria, atribui-se a Benjamin um abrir espaço para refletir a assimilação de uma nova era: a da reprodutibidade técnica. Uma assemelhada nova era. A partir de então: conexões entre ética e estética. Dialética: não perder de vista o apelo ideológico do desempenho econômico. No mundo industrializado este determina as relações entre arte e sociedade.

VII

Benjamin observa os processos de reprodução da arte, por assim dizer, recém-inaugurais à época. Igualmente, às mudanças nas formas de percepção da estética. A partir daí, as consequências decorrentes é o que, segundo Schöttker, "torna as reflexões de Benjamin um momento de inflexão na história da estética".

VIII

Ao pretender *ser úteis para a formulação das exigências revolucionárias da arte*, o olhar benjaminiano aponta para questões que transcendem a sua época. De fato, às questões que transcendem à sua época, insinuam, ao mesmo tempo, respostas para dilemas sócio-políticos-culturais de hoje. Com certeza, perguntas consequentes para a sociedade tecnologicamente avançada do capitalismo tardio.

IX

Com novas formas de experiência artística abrem-se, na Modernidade, outras possibilidades de reflexão sobre a estética. Desde ontem e ainda hoje. À época, Benjamin demonstrou entusiasmo ao focar, sob outro olhar, nas mudanças que as imagens fabricadas tecnicamente provocavam - e que ainda provocam - na percepção humana. Direcionou seu olhar interessado para os meios técnicos que influenciavam a cultura e a sociedade. Não sendo certamente o único a versar sobre o assunto, Benjamin, acertadamente, pode antever tudo (ou muito) sobre o que, tendo sido ontem, sobretudo, é hoje, podendo vir a ser amanhã.

X

Benjamin foi, decerto, um humanista, cujo pensamento salvaguardou a experiência do sofrimento vivido, zelando sempre pela primazia do ser social. Sua noção de emancipação humana é entendida como uma das mais autênticas para a compreensão daquilo que foi recalcado no mundo esclarecido como *uma chave para tudo que veio antes e depois*; das origens da alienação nas sociedades modernas; da situação de barbárie que, *finito*, decorre dos sistemas totalitários - do *acontecimento vivido* ao *acontecimento lembrado* - e de todas as outras formas decadentes que - *sem limites* - banalizam a vida.

REFERÊNCIA

ABBAGNANO, N. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins fontes, 2000.
ADORNO, T. *Crítica de la cultura y sociedade I.* Madri: AKAL, 2008a.
_____. *Dialética negativa*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
_____. *Escritos musicales I-III*. Madri: AKAL, 2006.
_____. *Minima moralia: reflexões a partir da vida danificada*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008b.
_____. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 2008c.
_____. *Primeiros escritos filosóficos*. São Paulo: UNESP, 2018.
ADORNO, T.; BENJAMIN, W. *Correspondência 1928-1940*. São Paulo: UNESP, 2012.
ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar,1985.
AGOSTINHO, S. *Confissões*. Petrópolis: Vozes, 1998.
ALIGHIERI, D. *La Commedia secondo l'antica vulgata*. Milão: Mondadori, 1966-67.
ANDRADE, M. de. *Aspectos da música brasileira*. Edição comemorativa do 30° aniversário da morte de Mário de Andrade: 1945/1975. São Paulo: Martins; Brasília: INL/MEC, 1975.
_____. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins Editora, 1962.
ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. São Paulo: Martin Claret, 2015.
_____. *Metafísica*. São Paulo: Edipro, 2006. / São Paulo: Loyola, 2002.
_____. *Poética*. Madrid: Gredos, 1974.
BARTHES, R. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
_____. *O óbvio e o obtuso: ensaios sobre fotografia, cinema, pintura, teatro e música*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
BAUDELAIRE, C. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
_____. *Sobre a Modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
BAUMGARTEN, A. G. *Estética*. Buenos Aires: C.I.F., 2014.
BECKETT, S. *Esperando Godot*. Rosario: Editorial Último Recurso, 2006.
BENJAMIN, W. *A capacidade mimética*. In: Humanismo e comunicação de massa. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1970.
_____. *A hora das crianças: narrativas radiofônicas*. Rio de Janeiro: NAU, 2015.
_____. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.
_____. *Angelus Novus: saggi e frammenti*. Torino: Einaudi, 1995.
_____. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: Benjamin e a obra de arte - técnica, imagem, percepção. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. / Rio de Janeiro: Zahar, 1969 / Porto alegre: L&PM, 2019.
_____. *Baudelaire e a modernidade*. Belo Horizonte: Autentica: 2015.
_____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Obras escolhidas, volume III. São Paulo: Brasiliense, 2000.
_____. *Diário de Moscou*. São Paulo: Schwarcz, 1989.
_____. *Documentos de cultura, documentos de barbárie*: escritos escolhidos. São Paulo: Cultrix, 1986.
_____. *Ensaios reunidos: escritos sobre Goethe*. São Paulos: Editora 34, 2009.
_____. *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*. Paris: Arthème Fayard, 2009.
_____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas, volume I. São Paulo: Brasiliense, 1985.
_____. *O autor como produtor*. In: Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas, volume I. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. In: *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas, volume I. São Paulo: Brasiliense, 1987.
_____. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
_____. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2018.
_____. *Pequena história da fotografia*. In: Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas, volume I. São Paulo: Brasiliense, 1987.
_____. *Rua de mão única*. In: Obras escolhidas, volume II. São Paulo: Brasiliense, 1987.
_____. *Sobre o conceito de história*. In: Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas, volume I. São Paulo: Brasiliense, 1987.
BENJAMIN, W.; ADORNO, G. *Correspondencia: 1930- 1940*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2011.
BERGSON, H. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
_____. *O pensamento e o movente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
BÍBLIA Sagrada: Antigo e Novo Testamento. *Gênesis*. Edição revista e atualizada no Brasil. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil, S/D; *Pentateuchos*. Enciclpédia Católica, v. 11. *Acta Apostolicoe Sedis*: Roma, 1909.
BLOCH, E. *Heritage of our times*. Nova Jersey: Wiley, 2015.
_____. *Natural law and human dignity*. Cambridge, MA: MIT Press, 1988.
_____. *O princípio esperança.* V. II. Rio de Janeiro: Editora UERJ/Contraponto, 2006.
BORNHEIM, G. et al. *Cultura brasileira*: tradição contradição. Rio de Janeiro: Zahar, Funarte, 1987.
BLUTEAU, R. *Vocabulário Portuguez e Latino.* Lisboa: Officina de Pascoal da Sylva, 1712-1720.
BOSI, A. *Reflexões sobre a arte*. São Paulo: Ática, 1986.
BOSI, E. *Cultura de massa e cultura popular*: leituras operárias. Petrópolis: Vozes, 1981.
CÂNDIDO, A. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Editora Nacional, 1965.
DAUZAT, A. *Dictionnaire étymologique de la langue française avec supplément lexicologique et supplément chronologique*. Paris: Librairie Larrousse, 1938.
DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
DERRIDA, J. *Gramatologia.* São Paulo: Perspectiva, 2006.
_____. *Posições.* Lisboa: Plátano Editora, 1975.
DEWEY, J. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
DIDEROT, D. *A Religiosa.* In: Coleção os Pensadores, São Paulo, Abril Cultural, 1973.
_____. *Carta sobre o Comércio do Livro.* Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2002.
_____. *Ensaio sobre a Poesia Dramática*. In: Coleção os Pensadores, São Paulo, Abril Cultural, 1979.
_____. *Paradoxo sobre o Comediante*. In: Coleção os Pensadores, São Paulo, Abril Cultural, 1979.
ENGELS, F. *A dialética da natureza*. São Paulo: Paz e Terra, 1979.
ÉSQUILO. *Prometeu acorrentado.* Diponível em: www.oficinadeteatro.com
ESTEVES, J. P. *A ética da comunicação e os media modernos*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.
FERNANDES, F. *Folclore e mudança social na cidade de São Paulo*. São Paulo: Anhambi, 1961.
FISCHER, E. *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.
FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas.* São Paulo: Martins Fontes, 2000.
FREUD, S. *Lembranças encobridoras* (1899). In: Obras completas, v. 3. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. *Psicologia de grupos e a análise do ego* (1921). In: Obras completas, v. 18. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
FROMM, E. *Do ter ao ser.* São Paulo: Manole, 1992.
GALBRAITH, J. K. *The new industrial state*. Nova Jersey: Princeton University Press, 1985.
GOETHE, W. *Escritos sobre arte*. São Paulo: Humanitas Editorial, 2008.
GRAMSCI, A. *Literatura e vida social*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
GUINSBURG, J. *A Filosofia de Diderot***.** São Paulo, Cultrix, (S.d.).
HARVEY, D. *Condição pós-moderna - uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Loyola, 1993.
HEGEL, G. W. *O espiríto do cristianismo e seu destino*. In: Revista Opinião Filosófica, v. 04. Porto Alegre, 2013.
HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. Curitiba: Segesta Editora, 2012.
HOBSBAWM, E. A *Era das Revoluções*: *Europa 1789-1848*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
HOMERO. *Hino a Hermes*. In: Obras completas. Buenos Aires: Joaquin Gil Editor, 1946.
_____. *Odisseia*. In: Obras completas. Buenos Aires: Joaquin Gil Editor, 1946.
HORKHEIMER, M. *Teoria crítica:* uma documentação. Tomo I. São Paulo: Perspectiva, 2011.
HUYSSEN, A. *Seduzidos pela memória*: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
JAMESON, F. *Valencias de la dialéctica*. Buenos Aires: Eterna Cadência, 2013.
JAY, M. *Imaginação dialética*: *história da Escola de Frankfurt e do Instituto de Pesquisas Sociais 1923-1950*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.
KANT, I. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense, 2010.
_____. *Resposta à pergunta: O que é Esclarecimento?* In: Fundamentação da metafísica dos costumes e Outros Escritos. São Paulo: Martin Claret, 2002.
KONDER, L. *Walter Benjamin - o marxismo da melancolia*. Rio de Janeiro: Campus, 1988.
KRACAUER, S. *O ornamento da massa*: ensaios. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
LEIBOWITZ, R. *Schoenberg.* São Paulo: Perspectiva, 2001.
LEVI, C. *Il futuro ha un cuore antico*: *viaggio nell'Unione Sovietica*. Torino: Einaudi, 1956.
LÖWENTHAL, L. *Literature, popular culture and society*. Nova Jersey: Prentice Hall, 1961.
LUKÁCS, G. *História e consciência de classe*: *estudos sobre a dialética marxista*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
_____. *Narrar ou descrever?: Contribuição para uma discussão sobre o naturalismo e o formalismo*. In: Ensaios sobre literatura. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
MACHADO DE ASSIS, J. M. *Falenas*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional - Departamento Nacional do Livro (obra de domínio público), 1870.
MARCUSE, H. *A dimensão estética*. Lisboa: Edições 70, 1999.
MARCUSE, H. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.
_____. *A ideologia da sociedade industrial: o homem unidimensional*. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.
MARGLIN, S. *Origens e funções do parcelamento das tarefas*. In: Divisão social do trabalho, ciência, técnica e modo de produção capitalista. Porto: Publicações Escorpião, 1974.
MARX, K. *Crítica do programa de Gotha*. Rio de Janeiro: Boitempo, 2012.
_____. *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Boitempo, 2004.
_____. *O 18 de Brumário de Luís Bonaparte*. São Paulo: Boitempo, 2011.
_____. *O Capital*. Volumes I-III. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
_____. *Para a crítica da economia política*. São Paulo: Abril Cultural, 1982.
_____. *Salário, preço e lucro*. Col. Os economistas. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

MARX, K.; ENGELS, F. *Manifesto comunista*. São Paulo: Boitempo Editorial, 1998.
MOLES, A. *Sociodinâmica da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
NASCIMENTO, M. G. S. *Voltaire - a razão militante***.** 4ª edição, São Paulo, Moderna, 1996.
NIETZSCHE, F. *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
_____. *Schpenhauer Educador*. São Paulo: Escala, 2008.
OS PRÉ-SOCRÁTICOS. São Paulo: Nova Cultural, 1996. (Col. Os Pensadores).
OVÍDIO. *Metamorfoses*. São Paulo: Editora 34, 2017.
PLATÃO. *A República*. Belém: Editora UFPA, 2000.
_____. *Crátilo*. In: Diálogos. Belém: Editora UFPA, 1988.
_____. *Íon*. Edição Bilíngue. Lisboa: Inquérito, 1988.
_____. *Hípias maior*. Belém: Editora UFPA, 1980.
_____. *Laques*. São Paulo: Melhoramentos, 1970.
_____. *Político*. São Paulo: Abril Cultural, 1972.
_____. *Protágoras*. Belém: Editora UFPA, 2002.
_____. *Teeteto*. In: Diálogos. Belém: Editora UFPA, 1988.
QUINCEY, Th. de. *Logic of political economy*. Edinburgh e Londres: Balckwood and Sons, 1844.
RANGEL, M. *Melancolia e história em Walter Benjamin.* Ensaios Filósoficos, volume XIV, dezembro, 2016a.
_____. *História e stimmung a partir de Walter Benjamin: sobre algumas possibilidades ético-políticas da historiografia*. *Cadernos Walter Benjamin*, n° 17 , pp. 1-12, 2016b.
RICARDO, D. *On the principles of political economy and taxation*. Londres: John Murray Publishers, 1821.
READ, H. *Arte e alienação*: *o papel do artista na sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
RODRÍGUEZ, A. S. *El papiro Westcar*. Sevilla: Ediciones ASADE, 2003.
ROUSSEAU, J-J. *Textos Filosóficos.* Coleção Leitura, Paz e Terra (S.d.).
SANTAYANA, G. *The life of reason*: *or the phases of human progress*. New York: Charles Scribner's Sons, 1920.
SCHOLEM, G. *Walter Benjaminn*: *a história de uma amizade*. São Paulo: Perspectiva: 1989.
SCHÖTTKER, D. *Comentários sobre Benjamin e A obra de arte*. In: Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
SIMMEL, G. *Philosophy of money*. Londres: Routledge, 1990.
SOLIS, D. E. N.; FUÃO, F. *Derrida e arquitetura*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014.
SPENGLER, O. *A Decadência do Ocidente*: *esboço de uma morfologia da História Universal*. Rio de Janeiro: Zahar, 1964.
TAYLOR, J. *Dream Work*: *techniques for discovering the creative power in dreams*. Nova Jersey: Paulist Press, 1983.
VALÉRY, P. *Théorie poétique et esthétique*. Paris: Gallimard, 1957.
VÁZQUEZ, A. S. *As ideias estéticas de Marx*. Rio de Janiero: Paz e Terra, 1968.
_____. *De la estética de la receptión a la estética de la participación*. In: Real/Virtual en la estética y la teoria de las artes. Barcelona: Paidós, 2006.
VIEIRA DE CARVALHO, M. *A construção do objeto da sociologia da música.* Lisboa: Classe de Letras, 2009.
_____. *A tragédia da escuta: Luigi Nono e a música do século XX*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2007.
VOLTAIRE. *Tratado sobre a tolerância*. São Paulo, Martins Fontes, 2000.
WEBER, M. *A ciência como vocação*. Buenos Aires: Agebe, 2012.
WIGGERSHAUS, R. *Escola de Frankfurt: história, desenvolvimento teórico, significação política*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

WHITE, L. *The historical roots of our ecological crisis*. In: Science Journal, v. 155, n. 3767. Cambridge: Moses King Publischer, 1967.
ZUMTHOR, P. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec, 1997.