



PERSPECTIVAS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA
DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO TOCANTINS

VOL. 10, Nº 1, 2025, P. 186-202
ISSN: 2448-2390

Documentos de cultura e imagem cinematográfica: uma abordagem benjaminiana

Documents of culture and the cinematographic images: a benjaminian approach

DOI: 10.20873-rpv10n1-35

Luciano Brazil

E-mail: brazil.filosofia@gmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8000-3724>

Resumo

Benjamin em 1940 disse “que não há documento de cultura que também não seja um documento de barbárie”. A julgar por esta afirmação, deveríamos entender este autor como um adepto do realismo. O cinema se aproximaria da história uma vez que em seus milésimos de segundo despontaria o instante revolucionário capaz de nos libertar. Além disto, ele afirmava sobre uma autêntica escrita da história, à parte da história dos vencedores, que seria inautêntica. Walter Benjamin, entretanto, desde o final da década de 1920 desenvolve o tema que poderíamos chamar de “pobreza da experiência”, assim como o “declínio da atividade de narrar”. Ambas estão entrelaçadas e dizem respeito a transformações decisivas na forma de contar histórias e realizar experiências. Parece então que a questão não é tão simples, pois uma “história autêntica” neste sentido teria mais a ver com o poder de narrar e comunicar experiências do que recolher “fatos tais como eles foram”. Quero propor uma abordagem conceitual benjaminiana sobre o cinema propondo uma potência narrativa da visibilidade: muito além de mostrar fatos, os milésimos de segundo do cinema liberam afetos, e, para tal é preciso ir ali onde a ficção e a realidade se imiscuem. Tal forma potente de narrar, pela visibilidade, seria também um antídoto à subserviência da informação, característica dos meios de comunicação atuais.

Palavras-chave: Reprodutibilidade técnica, fascismo, Benjamin.

Abstract:

In 1940 Benjamin told that there is no document of civilization which is not at the same time a document of barbarism. Judging by that, we must understand this author as a supporter of realism. The cinema would get closer of history once that in its milliseconds would emerge the revolutionary instant able to set ourselves free. Beyond that, he claimed about an authentic writing of history, besides of the winner's history, which

would be inauthentic. However, Walter Benjamin, since the final of 1920 decade, develops a theme that we could call as “poverty of experience”, as well as the “decline of the storyteller art”. Both are intertwined and concerns about decisively transformations in storytelling form and carrying out activities. It seems that the question is not that simple, because “an authentic history” should have more about with a certain power to narrate and communicate experiences that to collect “the way it really was”. I want to propose a benjaminian conceptual approach about cinema proposing a visual strength of visibility: besides showing facts, the milliseconds of cinema set free affections, and, for such, one have to go there where fiction and reality becomes one. Such a way of storytelling, by visibility, would be also an antidote to subservience of actual media.

Keywords: Mechanical reproduction, fascism, Benjamin.

“Nossos cafés e nossas ruas, nossos escritórios e nossos quartos alugados, nossas estações e nossas fábricas pareciam aprisionar-nos inapelavelmente. Veio então o cinema, que fez explodir esse universo carcerário com a dinamite dos seus décimos de segundo, permitindo-nos empreender viagens aventurasas entre as ruínas arremessadas à distância”.

Walter Benjamin, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*

1.

Sem dúvida, a alegria e a criatividade estão entre as mais potentes formas de resistência. Foi nesta direção que autores como Nietzsche e Espinosa propuseram seus pensamentos. Decerto quando se trata de Benjamin, a configuração se dá de outra maneira, pois ele é muito mais lembrado por sua melancolia e também pelo seu ato final em face da iminência de ser capturado pelo estado nazista, qual seja, o seu suicídio. Resistir foi não ter se entregado, mesmo que o custo fosse a autodestruição, o suicídio. Nesta comunicação, pretendo lembrar de um Benjamin de um outro modo, a fim de tirá-lo deste atoleiro ao qual ele sucumbiu. Ainda que isto soe ambicioso, o faço não à força de uma interpretação dos textos de Benjamin, como se escondida no fundo de tantas interpretações houvesse uma que pudesse revelar o seu outro lado. Não é isto. O que farei aqui não é em nada distinto do que se diz deste autor, quero apenas reforçar esta característica de seu pensamento. Sim, porque há um Benjamin afirmativo, um filósofo e escritor que amava o mundo e preocupava-se quase sempre em sustentar o caráter aberto da história, bem como não encerrar em um modo unívoco as determinações para o que

seria a cultura, a arte, a filosofia.

Dito isto, para encerrar esta pequena introdução, diremos o seguinte: a afirmação da vida em Benjamin, diferentemente de Nietzsche, por exemplo, é uma afirmação indireta, de través. Nietzsche em sua obra procurou dizer desde *dentro* da vida, ou em proximidade imediata a ela; Benjamin, por uma concepção própria da atividade teórica, entende que não seria possível falar desta vida desde dentro dela, seria preciso afastar-se, ou mesmo lidar com um aspecto inerente à vida, qual seja, lidar com a morte. Além disto, Benjamin não parte nunca de uma vida, ou *mera vida*, como afirma em um ensaio de 1921, mas sempre a partir da *vida histórica*, isto é, o lugar que a vida que se pretende vivida guarda na atualidade histórica.

Em sentido amplo, este aspecto histórico remonta a uma luta *contra* o fascismo, mas, e isto é o mais importante aqui, *não somente*. Explico: essa característica afirmativa do pensamento benjaminiano, a despeito de sua afamada melancolia, precede a época histórica em que o nazifascismo se instalou na Europa, o que nos depreende, por assim dizer, a possibilidade de entender seu pensamento como um pensamento afirmativo. Ao mesmo tempo também em que podemos notar que os motivos que o levavam a uma crítica e rejeição à estruturação política da República de Weimar, a dita socialdemocracia, em certo ponto coincidia com a crítica posterior ao fascismo, qual seja, justamente aquela característica de monopólio e achatamento das possibilidades no campo aberto da história¹.

Pretendo aqui esboçar um entendimento da obra de Benjamin que une a um só tempo as ideias expostas em seu último escrito, *Sobre o conceito de história* (2020a)², e a sua fase intermediária, entre os anos 1933 e 1940. Portanto, uma “história a contrapelo”, como ele afirma no seu último fragmento, sem perder a relação direta com a sua atualidade histórica, qual seja, a partir da afirmação de uma estética das massas, de uma “politização da arte” em claro combate à “estetização da política”.

¹ Cf. BENJAMIN, W. “Para a crítica da violência” in: Escritos sobre Mito e Linguagem (1915-1921). Organização, apresentação e notas de Jeanne Marie Gagnebin. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2013. (Coleção Espírito Crítico).

² A partir daqui será referida sempre como *as teses*. (N. A).

2.

Em 1940, no seu derradeiro manuscrito, Walter Benjamin propunha uma filosofia da história que pudesse fazer frente ao fascismo. O tom de seu texto é literalmente terrível, a morte estava perto. Mas não somente a morte individual e sim outra que remete a um tipo de vida que não se encerra na individualidade. Ela é decerto uma vida coletiva, mas mais profundamente, uma experiência, *Erfahrung*, a própria possibilidade de se fazer experiência, pois se radica em sua transmissibilidade. Por isso dizia lá naqueles manuscritos: “Nem os mortos estarão a salvo se o inimigo vencer”.

As teses contêm trechos inteiros de escritos que se encontram também em seus rascunhos para o livro das *Passagens*, particularmente o *Arquivo N*, que contém, em seu conjunto, a teoria do conhecimento de seu projeto. De tal maneira que, embora o tom terrível das teses pareça evidenciar o terror do avizinhamiento da aniquilação, há um núcleo considerável das teses que remetem ao período intermediário, aos anos de exílio e dificuldades financeiras em Paris; uma Paris não ocupada e que ainda mobilizava um desgastado Benjamin a pedido de Adorno, em Nova York, para prosseguir com seu antigo projeto das *Passagens parisienses*, cuja tarefa seria despertar do sono que fora o século XIX. Essas questões que aparecem no projeto e na escrita do livro das *Passagens* são demasiadas extensas aqui, mas a principal delas, que perpassa a conjugação da imagem do passado com o materialismo é central para a produção de uma estética das massas, tarefa de seu ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*.

Há um conjunto de textos cujo núcleo mobilizador coincide em algum ponto. *O Surrealismo: o último instantâneo de inteligência na Europa* (1994), de 1929, que mostra a utilidade política da proposta artística do surrealismo em mudar a forma de perceber o real a partir da premissa de que tudo é sonho; O *Arquivo N*, do livro das *Passagens* (2018), que fala de uma imagem do passado que perpassa veloz no instante do perigo; as próprias *Teses* (2020), de 1940, com a imagem do anjo da história, e também *A origem da obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1994), de 1935/1936. Este núcleo temático aparece ainda, entre

tantos, no ensaio *Sobre alguns temas em Baudelaire* (1989), a partir da terceira parte, e é tematizado por Sérgio Paulo Rouanet (1981) em seu livro *Édipo e o anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin* e também por Willi Bolle (1994) no ensaio *Fisiognomia da Metrópole Moderna* e também em outro ensaio (1999) *A metrópole como medium-de-reflexão*.

Em *Sobre alguns temas em Baudelaire*, Benjamin traça a relação entre “trauma” e “atrofia da experiência” a partir da dicotomia freudiana memória-consciência. Esta dicotomia se mostra na exclusão recíproca entre consciência e memória. A memória e a consciência não fazem parte de um único sistema, mas constituem-se dois sistemas incompatíveis: onde há consciência, a memória se desvanece e, de maneira contrária, a memória conserva os processos que escaparam à consciência. “Resíduos mnemônicos” são mais intensos lá onde o processo que os gerou não chegou à consciência (BENJAMIN, 1989, p. 108). A consciência teria por função proteger o organismo vivo dos estímulos exteriores e evitar o trauma.

Quanto maior é a participação do fator do choque em cada uma das impressões, tanto mais constante deve ser a presença do consciente no interesse em proteger contra os estímulos; quanto maior for o êxito com que ele operar, tanto menos essas impressões serão incorporadas à experiência, e tanto mais corresponderão ao conceito de vivência. (BENJAMIN, 1989, p. 111).

Desde muito cedo, Benjamin falava da *Experiência, Erfahrung*, que se contrapunha a um mal entendimento instalado pelo modo de vida moderno, a de que toda experiência é individual, subjetiva, a de que toda experiência seja tão somente *Erlebnis, vivência*. Desta tese caracteristicamente benjaminiana decorre a conclusão tardia de que a atividade de narrar está chegando ao fim. “Embora seu nome soe familiar, o contador de histórias não está mais presente entre nós” (BENJAMIN, 2020, p. 19). Mas paralelamente a estas teses, Benjamin lança um olhar para a metrópole e vê nela uma nova humanidade: a multidão. Este novo sujeito também percebe de uma maneira distinta, um sujeito que não pode mais ver estrelas em seu universo moral. Daí a importância do ensaio sobre a reprodutibilidade técnica. Esta importância é ressaltada tanto pela apropriação fascista dos conceitos tradicionais ligados à estética, quanto porque nesta arte das massas um componente fundamental é frisado: podem as massas se ver,

se reconhecer nesta nova arte.

Algumas anotações nossas sobre o texto sobre o cinema cabem aqui nesta nossa observação. A primeira delas diz respeito a uma certa contiguidade frisada por Benjamin entre a oralidade e a fotografia. A litografia permitiu que se reproduzissem em imagens o cotidiano, fazendo com que a imagem entrasse no hall das produções no mesmo nível que a imprensa; mas a litografia logo foi ultrapassada pela fotografia, que “substituiu a mão pelo olho”. Mas ao mesmo tempo este olho já não é mais um olho humano, as máquinas passam a dominar o campo da percepção no interior do cotidiano das massas de maneira cada vez mais intensa. E se, por um lado, Benjamin se detém nos diversos deslocamentos que esta maneira de fazer artístico inteiramente baseada na reprodução realiza, sobretudo em relação à aura, ao aqui-agora da arte, seu valor de culto, que progressivamente dará lugar a um valor de exposição, ele se pergunta sobre a transformação da função social da obra, revelando o seu caráter político. O resultado desta longa reflexão conduz a uma oposição, revelando a batalha com o qual Benjamin e seus contemporâneos lidavam, entre a apropriação fascista das artes das massas, especialmente o cinema, com a sua “estetização da política”, em contrapartida à “politização das artes”, tarefa que o próprio autor vinha explicitamente realizando ao menos desde *O surrealismo*, de 1929, quando falava em “organizar o pessimismo”.

Por exemplo, os fascistas se apropriaram do culto, da magia, do valor de eternidade, da arte pela arte, todos estes conceitos tradicionais no interior da estética, mostrando a sua face reacionária perfeitamente adaptada à estética das massas. A tarefa política proposta por nosso autor seria, antes, “orientar a realidade em função das massas e as massas em função da realidade”.

Mas então temos um autor adepto de um realismo?

Se considerarmos apenas a segunda oração da frase citada, “as massas em função da realidade”, teríamos de considerar a proposta benjaminiana como adepta de um realismo da imagem, porque haveria uma realidade exterior às massas para as quais, entretanto, elas devem ser orientadas. E teríamos de nos perguntar sempre renovadamente o que é decisivo acerca do

que constitui uma realidade. Em face do cinema, da reprodução, de sua capacidade ilusionista, ao mesmo tempo também o seu alcance massificado e a possibilidade de as massas se verem na tela do cinema, todos estes elementos constituem o arcabouço pelo qual Benjamin engendra uma relação de produtor e produto da realidade: a massa se vê na tela e, por isso, produz e é produzida pelo cinema e para o cinema (a reprodução é *das* massas e também *em* massa). Além disto Benjamin analisa que com o cinema, imagem se distingue de reprodução, e, portanto, a reprodução é determinante para a produção de uma percepção da realidade. Em outras palavras, o “aparelho impregna o real”. Benjamin propõe que com o cinema devemos encontrar um equilíbrio entre o homem e o aparelho.

O caráter cíclico da orientação dada à arte reproduzível parece se justificar a partir daí. Por isso orientar, (1) a realidade em função das massas, e (2) as massas em função da realidade. Creio que o primeiro caso constitua o cinema americano da época de Benjamin e talvez ainda o atual, mas certamente nesta atribuição incluímos também Mickey Mouse e o caráter ilusionista que libera os sonhos retidos das massas; em contrapartida o segundo caso é o fascismo, que apresenta de antemão uma tese sobre o que é a realidade e se vale do cinema para reorganizar a massa em função de sua tese “real”. O caráter cíclico, em contrapartida, oferece o equilíbrio almejado para a liberação das massas em função de si mesma.

O que faz do cinema uma arte e, sobretudo, uma arte reprodutível, é a montagem. É interessante que Benjamin fale tanto do ator em relação ao cinema, mas fale pouco ou nem fale do diretor de cinema, citando nominalmente Chaplin, que é ator e diretor de seus filmes. Por um lado, a montagem exige do ator que ele não interprete, tal como no teatro, mas que apenas empreste a sua imagem sem necessariamente incluir nela a encenação. Há uma economia de encenação, pois pode ser que o ator precise de fato “encenar” algo, mas o todo da cena só ficará pronto na montagem e com elementos cenográficos que não necessariamente se relacionam diretamente com o ator. Na mesma tacada, o ator precisa apenas interpretar ele mesmo. Quanto mais ele puder ser apenas ele mesmo, melhor será sua atuação. Isso só é possível dada esta característica que aqui chamarei de ambígua em relação ao cinema, uma vez que ele precise da

imagem, e a imagem é real, ela *captura* o real, e ao mesmo tempo em que essa realidade da imagem é montada, fazendo com que o resultado final seja uma imagem real, porém montada, editada. Podemos variar a frase anterior e afirmar que a imagem é real, mas a realidade da imagem está em sua montagem. O que confere a realidade é justamente um acréscimo daquilo que não está presente na imagem. Talvez este seja um dos motivos pelos quais Benjamin alegue que a reprodutibilidade se distingue da imagem. O grande perigo do cinema seria perder a orientação das massas e pelas massas, mostrando-se uma arte que apenas conduzia as massas.

Temos então um cinema que é resultado da montagem e que é ficção. Ademais, ela é a mais perfectível das artes. Cito Benjamin:

Com o cinema, a obra de arte adquire um atributo decisivo, que os gregos ou não aceitariam ou considerariam o menos essencial de todos: a perfectibilidade. O filme acabado não é produzido de um só jato, e sim montado a partir de inúmeras imagens isoladas e de sequências de imagens entre as quais o montador exerce seu direito de escolha – imagens, aliás, que poderiam, desde o início da filmagem ter sido corrigidas, sem qualquer restrição. Para produzir *A opinião pública*, com uma duração de 3000 metros, Chaplin filmou 125000 metros. O filme é, pois, a mais perfectível das obras de arte. (BENJAMIN, 1989, 175-176).

Diante disto, cabe a nossa pergunta: qual a relação entre a obra de arte e a história? Ou antes: qual a relação entre a ficção e a “história a contrapelo”? Vejamos.

As *teses*, redigidas em 1940, sustenta uma relação com a estética, embora seja um texto de filosofia da história. A minha opinião é que esta filosofia da história se aproxima de uma estética de filme de terror, uma estética do terror, isto porque em primeiro lugar *todo documento de cultura é também um documento de barbárie*. A escrita inautêntica da história busca operar de uma forma conciliadora com o vencedor, mesmo que quem escreve a história não seja o vencedor. Neste sentido, a história inautêntica se aproxima do filme épico. Contra o filme que narra os grandes acontecimentos, um filme que não distingue o pequeno dos grandes acontecimentos, junto dos quais cada instante é a chance revolucionária. No entanto, para responder a esta questão, qual seja, à pergunta: “qual a relação entre a estética e as teses sobre o conceito de história?”, podemos tomar duas direções: uma que se detém no texto de 1940,

naquilo que lhe é próprio, e outra que remonta ao projeto das passagens, que vinha sendo escrita por Benjamin desde a década de 1920. Em específico, os *Arquivos N* desta obra inacabada nos oferecem a chance de concluir algo acerca da relação entre estética (ficção) e história. A propósito, cabe lembrar que desde muito cedo Benjamin mostrava vocação com relação à estética em sua produção intelectual, com temas sobre a linguagem e a tradução; crítica literária e artística.

Não quero concluir aqui nenhuma tese sobre ficção em Benjamin, muito menos traçar quais as características que inerem certa ficcionalidade à história, mas temos de reconhecer que, na medida em que *não é* tarefa do historiador fazer como pretendia Fustel de Coulanges, de conhecer “o passado tal como ele foi”, o campo de atuação do historiador diante da imagem do “passado que perpassa veloz” é próximo do cineasta que trabalha afetos a partir de imagens: afetos de horror, de suspense, de drama. Há toda uma estética do horror nas *teses sobre o conceito de história*:

A empatia com os vencedores beneficia, portanto, sempre os que ora dominam. Isso diz tudo para o materialista histórico. Todos os que até hoje foram vencedores vão junto ao cortejo triunfal dos dominantes, que marcham sobre aqueles que jazem hoje no chão. Os espólios, como de costume, são levados no cortejo triunfal. São os chamados bens culturais. O materialista histórico os observa sempre com o devido distanciamento. Pois todos os bens culturais que ele contempla têm uma origem sobre a qual não pode refletir sem horror (*nicht ohne Grauen bedenken kann*). Devem a sua existência não apenas ao esforço dos grandes gênios, que os criaram, mas também à corveia anônima dos contemporâneos destes. Não há um documento de cultura que não seja ao mesmo tempo um documento de barbárie. E assim como a cultura não está livre da barbárie, assim também ocorre com o processo de sua transmissão, na qual ela é passada adiante. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico dela se afasta ao máximo. Ele considera que a sua tarefa é escovar a história a contrapelo. (BENJAMIN, 2020, p. 74).

Talvez, para não falarmos nem de um fato que é apropriado ou atualizado, que não seria nem adepto de um realismo e nem de um “ficcionalismo”, possamos falar, em conversa com a própria obra de Benjamin, de “imagens do pensamento” (BENJAMIN, 1987). Mas antes, falaremos ainda um pouco mais sobre a passagem acima citada.

Em um artigo recente publicado na revista *Griot*, o autor traça um estudo sobre o termo

empatia, *Einführung*, que me chama atenção pela rejeição de Benjamin a este termo. Para tentar responder à pergunta “o que Benjamin rejeita quando rejeita a *Einführung*?”, o artigo visita algumas publicações, fora a consulta ao arquivo N do livro das *Passagens*, que ajudam a compreender o termo. Dentre alguns autores da década de 1920 que esboçavam teoria do cinema, encontramos Kracauer, amigo pessoal de W.B, que elaboravam um entendimento apologético da empatia. O termo em questão possui uma história vinculada ao idealismo alemão, e conclui-se que a rejeição de Benjamin se atrela à rejeição ao idealismo. Parece-me que, assim como nosso autor não pensava um cinema “empático”, no sentido de produzir uma conjunção entre o espectador e o filme, mais ou menos ao modelo do cinema de entretenimento, assim também ele o pensava acerca da história. O movimento da história não possui nada a nosso favor, é um movimento opressor, terrível, horrível. A história se assemelha ao filme de terror. Ou, antes, o contrário, o filme de terror apresenta esteticamente o que a história nos traz na experiência. Como não há uma “história” autônoma, uma história sem historiador, também não há um cinema sem montagem, isto é, sem o diretor. Uma estética da montagem que mais se aproxima da história não pode nunca se parecer com a das grandes epopéias, mais ou menos como certa vez disse Godard, que nenhum filme de guerra é belo.

Ao abdicar dos fatos “tais como foram”, Benjamin traça outra relação com os acontecimentos e com a memória. Talvez por isso seja central a questão da melancolia em seu pensamento. Longe de conceber um “pensamento puro” ou uma “filosofia pura”, Benjamin, entretanto, a concebe distanciada da vida, como um efeito tardio dos próprios acontecimentos. Filosofia nunca é sem passado, sem história. A filosofia é segunda, e não primeira, ela é derivada em vez de geradora. Sua relação com os fatos é uma relação de memória, promovida pela perda geradora. A melancolia trai o mundo graças ao saber: o indivíduo/intelectual em busca desta última se perde daquele. Mas também é por isto que não sendo nunca pura, esta filosofia é também história, ela está voltada para trás, tal como o anjo da história, de costas para os acontecimentos presentes. Sua luta há de ser contra memórias escritas como um *continuum*, posto que este abdica de conceber o que é principal nesta atividade, a perda e a morte. Filósofos-

historiadores conversam com os mortos. Mas é justamente encoberto pelas ruínas e cadáveres, tragédias, intrigas, violências, que iremos encontrar aquele Benjamin afirmativo de que falávamos no início deste escrito. Para isso precisaremos ignorar seu ato final, e não seu escrito final. Reencontraremos seu escrito final lá no conceito de empiria delicada, de sua fase intermediária, de um Benjamin interessado em produzir uma experiência das grandes cidades, produzindo também uma “dialética da visibilidade” (BUCK-MORS, 1989). Neste sentido, não se tratará das massas que se veem na tela do cinema, simplesmente, mas dos fatos que já são teoria, uma inteira compleição da coisa entranhada no andarilho das ruas, em um *tété a tété* com as coisas. Compleição do particular, do singular, do fragmento, como forma de manifestação e, por isso mesmo, de afirmação. Vejamos.

3.

O lugar em que a reflexão sobre o cinema ocupa no pensamento de Benjamin não se exclui de outros trabalhos seus para pensar a atualidade: a vida urbana nas metrópoles, as práticas artísticas e textuais e suas transformações na modernidade, o surgimento de novas formas de manifestação artística e o surgimento e possível fim de algumas técnicas e formas, tal como o livro, a imprensa, a publicidade.

Benjamin, no entanto, concebe uma forma de pensar que abdica de uma pura abstração, bem como abdica da conexão entre verdade e sistema; a verdade nesse sentido se depreende dos processos, ela está mais ligada à morte e ao fim do que a um sistema que pudesse englobar todos os processos. É nesta direção que os estudos benjaminianos se voltam para o prólogo de seu trabalho sobre o drama barroco, pois ali está contido o que se reencontra em outros escritos de maneira similar. E, de certa forma, mesmo antes deste escrito, que é de 1926, podemos encontrar elementos similares, tal como a tese de doutorado, escrita em 1919, a qual Benjamin trabalha com a crítica de arte no primeiro romantismo alemão e desenvolve o conceito de *médium-de-reflexão*. Interessa ao autor em sua tese de doutorado conceber a obra de arte em seu inacabamento e liga-la a um processo maior que, longe de ser abordada a partir de um

sistema, é concebida como puro meio em suas infinitas conexões. Autonomia do meio e desvinculação da referência deste meio a um sujeito de conhecimento. Portanto, nem Kant, nem Hegel, nem Fichte; nem o paradigma da representação (Kant/Fichte), nem os processos totais (Hegel), mas uma historicidade aberta e cujos meios sejam autônomos. Se Benjamin, posteriormente à sua tese, procura o teatro barroco do século XVII é em desfavor de algo que ainda estaria remanescente naqueles românticos do século XVIII/XIX, qual seja, os resquícios do idealismo, para pensar a historicidade da alegoria. Com a arte barroca, Benjamin tinha em mãos um novo elemento com o qual ele poderia expurgar de vez o mal entendido provocado pelo racionalismo. Se o idealismo kantiano acertava em abdicar do em-si dos objetos, pecava na referência a um sujeito transcendental, paradigma da representação. Se o sistema hegeliano provocava, com sua dialética, uma exterioridade ao sujeito, por seu turno reconciliava-se com a morte “cedo demais” (MATOS, 1999). Entre Kant e Hegel o problema trocava de lugar, mas era o mesmo: seja no sujeito transcendental concebendo racionalmente objetos representados; seja na síntese da história como processo total, carece a filosofia não de uma determinação a priori ou sintética, não uma verdade proposicional, nem uma verdade do sistema, mas o próprio fenômeno em sua singularidade e historicidade próprios, fragmentário.

Podemos, assim, conceber que na filosofia benjaminiana “refletir sobre um objeto exige que nos exponhamos ao enfrentamento do singular, do fenomênico em sua infinita particularidade, e não um ponto de partida universal e abstrato” (VELLOSO, 2022, p. 26). É nesta direção que se falará em uma “empíria delicada” (*Zarte Empirie*), que Benjamin concebera a partir de sua viagem a Moscou em 1927, em que “os fatos” por si já são considerados também “teoria”.

Pode-se objetar que, diferentemente dos anos anteriores, Benjamin agora vertera-se materialista e que por essa via ele negava a dimensão teológica de sua fase anterior. Considero este debate um tanto quanto já superado e a bibliografia produzida no Brasil nos últimos trinta anos me parece dar conta dessa dimensão aparentemente contraditória de sua obra³.

³ Cf. LÖWI, Michael. Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o Conceito de História”. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.

É justamente como médium-de-reflexão, conceito de sua tese de 1919, que Benjamin irá pensar a vida nas grandes metrópoles. Há uma certa tensão entre a imagem e o texto com a qual Benjamin procura lidar e até mesmo fundir, entre a *scriptura* e a *pictura* (BOLLE, 1999), diga-se, a escritura radica-se na imagem, na escritura hieroglífica. Como imagem hieroglífica que Benjamin procurar “ler” as grandes metrópoles, desvendar-lhes os signos. Paradigma da imagem, pensamento por imagens, a grande metrópole como um manancial de signos a serem desvendados.

4.

A proposta de se pensar a historiografia benjaminiana, em específico seu último escrito, vinculada ao cinema e às imagens cinematográficas encontra respaldos em alguns intérpretes. Não que seja por fruto de um esforço interpretativo, pois a obra do autor encaminha e se direciona para este tipo de entendimento, seja na sua metodologia (imagens dialéticas, entre outros conceitos), seja no objeto (em específico *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* que guarda proximidade com *as teses* não propriamente por semelhança, mas por procedimento), seja nas próprias imagens utilizadas por Benjamin (p.ex. quando ele fala de um “relampejar fugaz”, nas teses). Dentre os escritos, o ensaio de Willi Bolle (1994) *Fisiognomia da Metrópole Moderna* contém um capítulo cujo título *Historiografia como ensaio cinematográfico: “A Paris do segundo império”*, conceito este de “ensaio cinematográfico” tomado em empréstimo do diretor russo Eisenstein. No capítulo anterior a este mencionado, Bolle traz uma importante contribuição para se entender melhor o aspecto polêmico que em 1938 se depreendeu, conforme a leitura das cartas publicadas apenas décadas depois, entre Adorno e Benjamin. A contribuição de Bolle vai na direção do posicionamento de Benjamin e da importância de sua elaboração metodológica no projeto das *Passagens*, a qual Adorno rejeitava, qual seja, rejeitava o conceito de *imagens dialéticas*. São três alegações apresentadas pelo professor da USP que

estão contidas nas respostas de Benjamin:

a) o trabalho das Passagens tinha como elemento central a atualidade, isto é, a experiência vivida por toda aquela geração entre os anos de 1923 e 1938 (até o momento da escrita daquela carta):

Isso significa que o estudo histórico sobre a Paris do Segundo Império em Baudelaire se propunha (...) tornar legível um processo histórico-político muito próximo: a passagem de um estado republicano burguês (a República de Weimar) para uma ditadura fascista (o terceiro Reich) (BOLLE, 1994, p. 70).

b) a partir do entendimento de que a ascensão de Hitler teve como fator decisivo a adesão da classe média, o que, portanto, motivava a ele um estudo sobre a formação da mentalidade desta: “Assim, o trabalho das Passagens é sobretudo um estudo do imaginário burguês e pequeno-burguês no século XIX (...)” (BOLLE, 1994, p. 70). E dentro deste quadro e de recorte de classe, Benjamin pergunta também pelo papel dos intelectuais:

Os intelectuais alemães, em 1933, não estiveram só entre os derrotados; mas, com seus mitos políticos, também entre os corresponsáveis. Nas entrelinhas, a crítica benjaminiana é também autocrítica, inclusive, da ‘teoria crítica’ dos frankfurtianos. (BOLLE, 1994, p. 70).

c) e, por fim, Benjamin em carta a Adorno (*apud* Bolle, 1994) faz alusão a uma câmera, para apresentar a sua teoria como uma câmera que captura imagens, tal como a dos desenhistas barrocos, que se utilizavam de uma câmara escura, ou como uma máquina fotográfica: “À crítica adorniana de ‘falta de objetividade’, Benjamin responde com a “objetividade” das imagens dialéticas flagradas pela ‘objetiva’ da máquina-teoria” (BOLLE, 1994, p. 71).

Esta caracterização a partir de imagens que aproximam cinema e história tem como elemento agregador a montagem. Também Bolle ressalta a montagem enfatizando o seu amplo uso na obra benjaminiana e a importância dela em diversas correntes artísticas desde o barroco:

A montagem é um procedimento característico das vanguardas do início do século XX. É sobretudo essa tradição que está presente na obra de Benjamin: os conceitos de montagem do Dadaísmo, do Surrealismo, do teatro épico e dos meios de comunicação de massa jornal e cinema. Há também influências do Barroco (a alegoria como precursora do princípio de montagem), do

Romantismo (a estética do fragmento) e da Revolução Industrial (construções-montagem como a torre Eiffel). Em casos-limite, como no Dadaísmo, a dialética de montagem e desmontagem leva à ruptura com a obra de arte e ao questionamento da arte como instituição. Essa tendência de ruptura está presente também em Benjamin, mas na maioria das vezes ele utiliza a montagem como procedimento construtivo. (BOLLE, 1994, p. 89).

Com o que fora dito, creio que podemos agora encaminhar o texto para seu fim. Alegamos de início a proximidade entre cinema e filosofia da história na obra e no pensamento de Benjamin. Esta proximidade se dá por ser o pensamento benjaminiano (1) constituído pela centralidade e importância da imagem; e (2) pela importância da montagem, que inere a ela o caráter fragmentário e singular dos fenômenos urbanos. Notamos que a obra de Benjamin, pela sua multiplicidade, aborda em variados textos assuntos relativos ao tema que aqui apresentamos. O sentido político de seus textos não é quase nunca secundário, e com a questão da história e da estética também a política assume caráter protagonista. Se o passado histórico é algo que se atualiza na imagem que perpassa veloz, abdicando-se assim do passado como um fato em si mesmo, cabe ao historiador escrever uma história que a cada instante encontra a chance de mudar o curso viciado de sua linearidade, assim como cabe ao diretor realizar a montagem cinematográfica ciente de sua luta contra o fascismo. O passado encontra-se no presente. A Paris do Secundo Império, sob a coroa de Napoleão III é o “subtexto” do III Reich na Alemanha. O terror da possibilidade de aniquilação em 1940 ambienta uma experiência estética destituída de tranquilidade e distração, contrariando alguns aspectos de seu texto sobre reprodutibilidade técnica, mas reforçando junto com ele uma contrariedade da linearidade do “cortejo triunfal”: escovar a história a contrapelo significa contar ao contrário as histórias dos vencedores. Mais ou menos como Corisco canta o Creio em Deus Pai ao contrário no filme *Corisco e Dadá* (1996) de Rosenberg Cariry, ou também, para nos utilizarmos de um filme cuja temática seja o nazismo, o soviético *Vá e Veja* (1985) do cineasta russo Elem Klimov. Na cena final, o garoto-protagonista, encontra uma fotografia de Hitler caída ao chão e decide atirar naquela imagem. Conforme atira repetidas vezes, por efeito de edição a história contada em imagens do ditador nazista volta no tempo, passando por todas as fases de sua vida, até chegar

na imagem do bebê, quando, então, o garoto hesita em atirar.

Referências

- BENJAMIN, W. *O contador de histórias e outros textos*. Trad. G. Otte, Marcelo Backes e P. Lavelle. São Paulo: Hedra, 2020b.
- BENJAMIN, W. *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*. Tradução prefácio e notas de M. Selligman-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2018.
- BENJAMIN, W. "Para a crítica da violência" in: *Escritos sobre Mito e Linguagem* (1915-1921). Organização, apresentação e notas de Jeanne Marie Gagnebin. Trad. S. Kampff Lages e E. Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2013.
- BENJAMIN, W. *Sobre o Programa da Filosofia por Vir*. Trad. H. Ribeiro. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2019.
- BENJAMIN, W. "Sobre alguns temas em Baudelaire". In: *Obras escolhidas*, volume 3. Trad. J. C. Martins Barbosa e H. Silva Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BENJAMIN, W. *Rua de Mão única*. Obras escolhidas volume 3. Trad. R. Rodrigues Torres Filho e J. C. Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, W. *Sobre o conceito de história: edição crítica*. Organização e tradução de A. Müller e M. Selligman-Silva. São Paulo: Alameda, 2020^a.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política* (Obras escolhidas: Volume 1). Trad. S. Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, W. Arquivo N [Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso]. In: *Passagens*. Edição alemão de Rolf Tiedemann; organização da edição brasileira de Willi Bolle; colaboração na organização da edição brasileira Olgária Matos; tradução do alemão Irene Aron, tradução do francês Cleonice Mourão; revisão técnica Patrícia de Freitas Camargo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018 (Volume 2, p. 759-807).
- BOLLE, W. *Fisiognomia da Metrópole Moderna*. São Paulo: Edusp, 1994.
- BOLLE, W. A metrópole como medium-de-reflexão. In: SELLIGMANN-SILVA, M. (org.). *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1999.
- BONDIA, J. L. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. *Revista brasileira de educação*. Rio de Janeiro. N.19, 2002 Disponível em <https://www.scielo.br/j/rbedu/a/Ycc5QDzZKcYVspCNspZVDxC/?format=pdf&lang=pt> Acessado em 11 set. 2024
- BUCK-MORSS, S. *The dialectics of seeing: Walter Benjamin and the arcades project*. London: Mit Press, 1989.
- CORISCO E DADÁ. Direção: Rosenberg Cariry. Produção de Rosenberg Cariry. Brasil: Cariri filmes, 1996.
- GAGNEBIN, J.-M. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2013
- KONDER, L. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- LÖWI, M. Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o Conceito de História". Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.
- MATOS, O. *O Iluminismo Visionário: Benjamin, leitor de Descartes e Kant*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

RANGEL, M. de M. *A História e o impossível: Walter Benjamin e Derrida*. Rio de Janeiro: Ape'Ku, 2020.

SONTAG, S. *Sob o signo de saturno*. Tradução de Ana Maria Capovilla. São Paulo: L & PM Editores, 1986.

VÁ E VEJA. Direção de Elem Klimov. Produção de Belarusfilm. URSS: Belarusfilm e Mosfilm, 1985.

VELLOSO, R. Empiria delicada. *Pixo – Revista de Arquitetura, cidade e contemporaneidade*. v. 7 n. 25. Pelotas, 2023 Disponível em <https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/pixo/issue/view/1220> Acessado em 11 set. 2024.

Recebido em: 01-10-2024

Aprovado em: 15-04-2025

Luciano Brazil

Professor Adjunto A da Universidade de Pernambuco (UPE). Possui tese de doutorado pelo PPGF-UFRJ com o título "Nem Guerra, Nem Paz: Walter Benjamin e a elaboração de uma crítica da violência", sob orientação da professora doutora Carla Rodrigues; mestrado sobre a "Genealogia da Moral" de Nietzsche também pelo PPGF, sob orientação do professor doutor Gilvan Fogel. Possui experiência com ensino de filosofia, filosofia da educação, ética; lecionei em diversas instituições como a UFT, o IFG, IFMG e UNEB.