

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO
ESCOLA DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

João Felipe Lopes Rampim

COLECIONADOR, ARTE E MATERIALISMO HISTÓRICO EM WALTER BENJAMIN

2016

JOÃO FELIPE LOPES RAMPIM

COLECCIONADOR, ARTE E MATERIALISMO HISTÓRICO EM WALTER BENJAMIN

Dissertação apresentada ao Programa
de pós-graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia da Escola de Filosofia e
Ciências Humanas, como parte para a obtenção
do título de mestre.

Orientador: Prof. Dr. Francisco De Ambrosis Pinheiro Machado

RAMPIM, João Felipe Lopes

Colecionador, arte e materialismo histórico em Walter Benjamin / João Felipe Lopes Rampim. – Guarulhos, 2016

131 pgs.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2016.

Orientador: Francisco De Ambrosis Pinheiro Machado

Título em inglês: Collector, art and historical materialism on Walter Benjamin

1. Walter Benjamin. 2. Materialismo histórico. 3. Colecionador. 4. Arte. 5. Cultura.

JOÃO FELIPE LOPES RAMPIM

COLECCIONADOR, ARTE E MATERIALISMO HISTÓRICO EM WALTER BENJAMIN

Dissertação apresentada ao Programa de pós-graduação
em Filosofia do Departamento de Filosofia da Escola de
Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de
São Paulo, como parte para a obtenção do título de mestre.

Orientador: Prof. Dr. Francisco De Ambrosio Pinheiro Machado

Aprovado em 17 de maio de 2016

Prof. Dr. Francisco Pinheiro Machado
EFLCH-UNIFESP

Profa. Dra. Olgária Chain Féres Matos
EFLCH-UNIFESP/FFLCH-USP

Prof. Dr. Ricardo Musse
FFLCH-USP

Agradecimentos

A CAPES, que financou esta pesquisa, tornando-a possível.

A Francisco Pinheiro Machado, pela cuidadosa orientação.

A Olgária Matos, por se dispor a ler e avaliar este trabalho tanto na qualificação quanto na defesa, lançando a luz de sua sabedoria sobre os inícios do autor.

A Ricardo Musse, por se dispor a ler esta dissertação e compor a banca de defesa.

A Luciano Gatti, por compor a banca de qualificação e ajudar, com suas oportunas e esclarecedoras colocações, a dar continuidade a este trabalho.

Ao pessoal do Grupo de Pesquisa de Teoria Crítica e Cultura da Unifesp, pelos frutíferos diálogos e leituras, que expandiram e aprofundaram os conhecimentos do autor.

Aos amigos Gabriel Nascimento e Gabriel Valladão.

E, na base de tudo, aos meus pais, Airton e Silmara, pelo apoio e carinho incondicional durante toda minha vida, em especial depois que iniciei o caminho da Filosofia.

Resumo

O objetivo deste trabalho é expor, através de uma leitura do ensaio *Eduard Fuchs, colecionador e historiador*, a concepção de Walter Benjamin sobre o materialismo histórico no trato com a arte. No primeiro capítulo, busco rastrear a peculiaridade que Benjamin identifica no colecionador Fuchs e em sua coleção. Parto da abordagem do ideal estético classicista segundo Winckelmann para traçar o pano de fundo estético-artístico com o qual Fuchs rompe ao voltar-se a obras de uma arte de massas. Em seguida, abordo a concepção de Fuchs sobre a caricatura como manifestação artística não clássica. Analiso então a paixão do colecionador Fuchs pela caricatura no quadro teórico da biologia, a qual exerceu grande influência em seu pensamento. Em seguida, trato do caráter não romântico do colecionador Fuchs, e, encerrando o capítulo, reflito sobre sua peculiaridade com relação ao fenômeno do fetichismo. No segundo capítulo, na constelação intelectual social-democrata da qual o historiador Fuchs participa. Em primeiro lugar, destaco a problemática da formação e da popularização da ciência na social-democracia. Em seguida, abordo a problemática da história da cultura, que forneceu o tipo de saber para aquela formação e popularização da ciência e influenciou o historiador Fuchs. Depois, analiso a base teórica desse saber, ou seja, a influência do positivismo. Então, abordo a influência do darwinismo na social-democracia. Encerro o segundo capítulo com uma análise do moralismo típico do historiador Fuchs. No terceiro capítulo, me aproximo da concepção do materialismo histórico de Benjamin através do colecionador Fuchs e das rupturas que ele provoca na constelação intelectual social-democrata, a qual constitui seu pano de fundo teórico. Parto das reflexões de Benjamin sobre a dialética histórica que introduzem o ensaio sobre Fuchs. Em seguida, busco expor como o olhar passional do colecionador Fuchs sobre as obras de arte de sua coleção sinalizam uma experiência com o passado e um modelo de análise congruente com a dialética materialista. Na sequência, abordo a força de ruptura da obra de Fuchs com referência aos conhecimentos pioneiros que Benjamin identifica em sua obra, e que se articulam a motivos que a perpassam. Por fim, apresento o parentesco da coleção de Fuchs com o princípio da montagem, e como isso remonta a uma leitura estética do conceito de história de Benjamin.

Palavras-chave: Walter Benjamin. Materialismo histórico. Colecionador. Arte. Cultura

Abstract

The aim of this work is to investigate, by the essay *Eduard Fuchs, collector and historian*, Walter Benjamin's conception of historical materialism towards art. On the first chapter, I trace the peculiarity that Benjamin identifies in the collector Fuchs and in his collection. At first, I approach the classicist aesthetic ideal according to Winckelmann, in order to delineate the artistic-aesthetic background with which Fuchs breaks by dealing with works of art of masses. Then I approach the conception of caricature as a non-classical artistic manifestation according to Fuchs. Thereafter I analyze the passion of the collector Fuchs for the caricature in the theoretical frame of the biology, which exerted great influence in his thought. Subsequently, I deal with the non-romantic character of the collector Fuchs, and, closing the chapter, I consider his peculiarity in relating to the phenomenon of fetishism. On the second chapter, I focus on the social democratic intellectual constellation in which the historian Fuchs participated. At first, I analyze the problematic concerning the formation and the popularization of science which took place in the social democracy. Thereafter, I approach the problematic concerning the cultural history, which provided the kind of knowledge of the former problematic and influenced the historian Fuchs. Then I analyze the theoretical basis of this kind of knowledge, namely the influence of positivism. Next, I approach the influence of darwinism in social democracy. I close the second chapter with an analysis of the typical moralism of the historian Fuchs. On the third chapter, I approach the conception of the historical materialism that Benjamin delineated through the collector Fuchs and the ruptures he

caused in the intellectual constellation which constituted his theoretical background. I begin with Benjamin's considerations on the historical dialectics, which introduce his essay on Fuchs. Then I attempt to show how the passionate eye of the collector Fuchs towards the works of art of his collection indicates an experience with the past and a model of analysis consonant with the materialistic dialectics. Thereafter, I approach the destructive character of Fuchs' work which relates to some pioneer knowledge that Benjamin identifies in it, and which refers to some motifs that configured Fuchs' work. Finally, I show the kinship between Fuchs' collection and the principle of montage, and how this is related to an aesthetic understanding of Benjamin's concept of History.

Keywords: Walter Benjamin. Historical materialism. Collector. Art. Culture.

Sumário

INTRODUÇÃO.....	8
1 O COLECIONADOR EDUARD FUCHS E SUA COLEÇÃO.....	18
1.1 Sobre a estética do classicismo a partir de Winckelmann.....	19
1.2 Caricatura como forma de arte não clássica.....	24
1.3 Paixão pela caricatura e determinismo biológico.....	30
1.4 O caráter não-romântico da paixão do colecionador Fuchs.....	32
1.5 Fuchs: paixão de colecionador e fetichismo.....	34
2 O HISTORIADOR EDUARD FUCHS.....	39
2.1 Formação histórica e popularização da ciência na social-democracia.....	39
2.2 A problemática da história da cultura.....	47
2.3 Sobre o positivismo social-democrata.....	56
2.4 Sobre a influência do darwinismo na social-democracia.....	61
2.5 Sobre o moralismo do historiador Fuchs.....	71
3 O COLECIONADOR DE ARTE E O MATERIALISMO HISTÓRICO.....	77
3.1 Reflexões sobre a dialética materialista em Benjamin.....	78
3.2 Olhar passional e materialidade: uma experiência com as obras de arte.....	87
3.2.1 Honoré Daumier.....	90
3.2.2 Moda e moral sexual.....	103
3.3 A força de ruptura da obra de Fuchs.....	106
3.4 Sobre o conceito estético de história: montagem e visibilidade histórica.....	115
3.5 Considerações finais.....	124
Bibliografia.....	129

INTRODUÇÃO

O presente texto tem o objetivo de expor a concepção do materialismo histórico no trato com a arte, tal como desenvolvida por Walter Benjamin no ensaio *Eduard Fuchs, colecionador e historiador*.¹ Neste importante ensaio, Benjamin toma a obra de Eduard Fuchs como “exemplo de historiografia materialista”; um exemplo representativo, que o permite extrair critérios para uma abordagem da arte pelo materialismo histórico e, ao mesmo tempo, trazer para a consideração crítica os traços problemáticos de uma vertente da esquerda alemã que, enredada nas amarras de um certo positivismo, adquiriu uma postura conformista.

Nascido em Göppingen a 31 de janeiro de 1870, Eduard Fuchs representa a Benjamin, em sua vida e obra, o período de passagem do século XIX ao XX; viria a falecer no mesmo ano que Benjamin, 1940, em Paris, onde vivia após ter, assim como Benjamin, se exilado da Alemanha devido à ascensão do nazismo ao poder. Desde sua juventude, Fuchs esteve em estreita ligação com a luta do proletariado.² Benjamin ressalta sua proximidade com a social-democracia, que abrange exatamente aquele período de viragem do século. O contato de Fuchs com a luta revolucionária se deu primeiramente no contexto de seu trabalho de aprendiz em uma gráfica de Stuttgart, onde, então com 16 anos, teve contato com trabalhadores politicamente engajados. Foi também no contexto do trabalho, agora em uma gráfica de Munique, que Fuchs iniciou sua atividade de colecionador. Benjamin ressalta que a obra de Fuchs participa de um terreno teórico problemático para o materialismo histórico, mas ao mesmo tempo ela se destaca desse terreno – e isso graças ao colecionador, que foi o responsável por avançar conhecimentos e motivos que Benjamin tomaria como critérios para sua própria concepção do materialismo histórico.

Fuchs foi um colecionador de arte, mas não aquele típico colecionador de arte burguês do século XIX, que deseja se alienar do mundo dos negócios e compra obras de arte capazes de acalantar sua percepção através do fornecimento de uma bela aparência. Não é assim com Fuchs, em primeiro lugar porque suas coleções o levaram a tornar-se historiador: como sugere o título do ensaio de Benjamin, Fuchs foi também historiador de arte, mais especificamente, das obras de arte que colecionava³; em segundo lugar, Fuchs não se ocupou de obras de arte canonizadas na tradição, mas sim de obras de arte desprezadas e esquecidas por ela. Obras contrapostas a qualquer ideal da “grande arte”: caricatura, quadros de costumes, representações pornográficas, esculturas tumulares

1 Utilizamos aqui o manuscrito da tradução do ensaio de Benjamin realizada por Francisco Pinheiro Machado, a ser ainda publicada. Todas as citações do ensaio sobre Fuchs são retiradas desta tradução, e doravante aparecerão na forma “BENJAMIN, “Fuchs”, n° da página”.

2 Fuchs passou pelo anarquismo, pela social-democracia, pelo comunismo (foi um dos fundadores do PC alemão) e pela oposição ao PC alemão (HUONKER, 1985).

3 “A característica principal de Fuchs”, afirma Jaeho Kang, “é a do historiador como colecionador”. Cf. KANG, Jaeho, “O espetáculo da modernidade: a crítica da cultura de Walter Benjamin”, in: *Cebrap – Novos Estudos* 84, 2009, p. 231.

chinesas do período Tang; trata-se de obras que têm um traço em comum: uma estreita ligação com as massas – Benjamin identifica em Fuchs os rudimentos de uma consideração teórica sobre arte de massas.

O objeto do ensaio sobre Fuchs é propriamente a teoria marxista da arte, que, à época de Benjamin, ainda estava em seus primórdios, ao contrário da ciência econômica marxista, que já contava com uma tradição; e é no trato de Fuchs com “obras de arte de massas” que Benjamin encontra o aporte para delinear sua própria concepção de tal teoria. Em geral, segundo Benjamin, os marxistas haviam favorecido mais o lado político do que o científico do marxismo. Desse modo, questões relativas à arte ou cultura, que Benjamin resume no conceito marxiano de superestrutura, ficaram por muito tempo intocadas pela dialética materialista. Foi somente com Plekhanov, Mehring e, principalmente, Fuchs, que um trabalho nesse sentido começou a ocorrer, ou, para usar os termos de Benjamin, delineou-se “uma tradição nas pesquisas em história das ideias [*geistesgeschichtlichen Forschungen*] do materialismo histórico”.⁴ Para, com base na obra de Fuchs, extrair o lado frutífero dessa tradição em nascimento e, como diz Ernani Chaves (1998, p. 61), inserir-se nela, Benjamin teve de “fazer uma espécie de correção, para refundá-la, desta vez, em bases que julgava mais sólidas” (id., *ibid.*). Pois, em sua visão, a concepção não dialética nas pesquisas de história das ideias ainda se fazia valer em Fuchs, notadamente na influência, detectada por Benjamin, da “história da cultura” (*Kulturgeschichte*). Aliás, eis uma assinatura de época, propriamente da época de predomínio social-democrata dentre os marxistas alemães (2ª Internacional), contexto de uma concepção do “materialismo histórico” em face da qual Benjamin, de maneira convicta, se posiciona contrariamente. Não obstante, o “fator colecionador”, atuante em Fuchs, expressa a Benjamin uma saída, pelo viés prático, das aporias teóricas dessa constelação intelectual, de modo que é na esteira do colecionador que Benjamin vê a oportunidade de proceder na refundição desse “esboço de tradição” nas pesquisas de história das ideias do materialismo histórico.

Para tanto, Benjamin é levado à apreciação crítica da problemática da história da cultura em sua relação com o marxismo social-democrata. Expressão disso, ele encontra em um trecho de uma carta de Friedrich Engels a Franz Mehring, a qual ele cita na primeira parte do ensaio. Em linhas gerais, o trecho critica a aparência de autonomia das disciplinas históricas que compõem a história das ideias, o qual se sustenta pela falsa consciência de que seus conteúdos restringem-se ao plano do pensamento.⁵ Benjamin interpreta à sua maneira a crítica de Engels, enxergando nela um golpe

4 BENJAMIN, “Fuchs”, p. 2.

5 Segundo Ernani Chaves, a citação de Engels no ensaio sobre Fuchs manifesta, de saída, a posição crítica de Benjamin em face do marxismo da 2ª Internacional, que, na chave de uma influência darwinista, privilegiava o *Anti-Dühring* de Engels. Assim é, por exemplo, em Karl Kautsky. O texto de Engels citado por Benjamin, por outro lado, aparta-se dessa leitura, e, embora favoreça a “teoria do reflexo” de Engels, é por Benjamin interpretado de uma maneira própria:

contra as “ciências do espírito” (*Geisteswissenschaften*), de Wilhelm Dilthey, e uma força explosiva contra o caráter fechado dos conteúdos e das disciplinas da história das ideias. Essas referências culminam na crítica da coisificação e fetichização da cultura, que Benjamin identifica como resultado das concepções burguesa e social-democrata sobre a “história da cultura”.

Em suas anotações preparatórias para o ensaio sobre Fuchs, diz Benjamin: “Marca do ideal cultural da social-democracia: a crença na ciência, a crença na 'lógica' da história, a emancipação de toda a 'metafísica' e de todo o 'misticismo’” (BENJAMIN, 2012d, p. 258). O conceito social-democrata de cultura é, segundo Benjamin, um conceito oriundo das “ciências do espírito” – formuladas principalmente por Wilhelm Dilthey, trata-se, *grosso modo*, de uma tentativa de estabelecer uma base científica consistente para o estudo da sociedade e da história, em suas formas culturais específicas, e em contraposição tanto à metafísica quanto a um positivismo que busca transpor princípios e métodos das ciências naturais para a investigação histórica. A história da cultura forneceu o saber histórico que orientou o “trabalho de formação” social-democrata. Mas Benjamin nota que esse saber não se adequava à formação do proletariado enquanto classe, pois não se articulava à práxis e o mantinha afastado da consciência de sua situação de explorado, na medida em que se configurava em um saber distanciado do terreno econômico. Seus conteúdos se convertiam em uma espécie de fantasmagoria, e prefiguravam uma forma de “entretenimento” direcionado a um público – e as massas de trabalhadores assim orientadas eram, na visão de Benjamin, alinhadas à burguesia, pois não ofereciam nenhum risco à continuidade de sua dominação.

Embora se pretenda um saber contraposto ao positivismo, as “ciências do espírito” ainda se articulam, para Benjamin, no positivismo. “Positivismo”, aí, aparece como a própria cisão classificatória das ciências em um reino da natureza (ciências naturais) e outro do “espírito” (“ciências do espírito”). O primeiro ganha expressão na concepção social-democrata da técnica, incapaz, segundo Benjamin, de compreender o condicionante histórico do progresso técnico⁶, ou seja, sua relação com o modo capitalista de produção e a exploração de classe que a partir daí se configura. Na esteira dos saint-simonistas, os social-democratas tomaram a técnica como um fato puramente científico-natural, cujo desenrolar restringia-se aos progressos na dominação da natureza; a exploração do proletariado, por outro lado, permanecia apartada dessa concepção. Essa

Benjamin não concordaria com a “teoria do reflexo”, e na passagem de Engels enxerga o gérme de uma crítica materialista que ele faria germinar em sua própria teoria. Ernani Chaves tributa essa posição de Benjamin à leitura de *História e consciência de classe*, de Lukács, e *Marxismo e filosofia*, de Karl Korsch. Cf. CHAVES, Ernani, “É possível uma história materialista da cultura? Walter Benjamin (re)lê Friedrich Engels”, in: LOUREIRO, Isabel; MUSSE, Ricardo (orgs), *Capítulos do marxismo ocidental*, 1998, p. 62-63.

⁶ Benjamin combate essa visão em outros textos, nos quais apresenta uma concepção de técnica condicionada também historicamente. Textos como *Rua de mão única*, *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica* ou *Teorias do fascismo alemão*.

concepção positivista foi incapaz, segundo Benjamin, de perceber o “lado destrutivo” do progresso técnico, que encontraria seu destino na guerra – único fim capaz de empregar as energias de um progresso técnico que excedeu a fronteira das utilidades. O fatídico desse quadro é que os social-democratas converteram o progresso técnico assim entendido em critério para medir a marcha da história: o progresso técnico converte-se em progresso histórico, as ciências naturais em ciência por excelência na significação do proletariado, e o desenvolvimento das forças produtivas inserido no sulco do progresso técnico em caminho de realização do socialismo. A práxis da classe trabalhadora converte-se em conformação ao trabalho industrial, e o progresso de suas habilidades técnicas surge como progresso de sua humanidade – o alheamento do condicionante histórico da técnica alinha-se portanto ao alheamento da articulação da práxis com o saber histórico mais extensivo, que abarque a região das ideias ou da cultura; a conversão da classe em público formado por um saber apartado da práxis, tem aqui sua expressão: a práxis restringia-se a uma concepção científico-natural do progresso histórico, do desenvolvimento das forças produtivas alimentado pelo progresso técnico. Essa concepção de progresso é sustentada por uma concepção linear e contínua do tempo, que supostamente configuraria uma marcha de melhoramento gradual, de acordo com a qual o presente traz em si o passado e aponta para um futuro que brilha como promessa certa de redenção – entretanto, trabalho, um trabalho industrial no qual a exploração da natureza é supostamente contraposta à exploração do proletariado. Soma-se a isso a influência revisionista do darwinismo, que converte a marcha do progresso histórico em necessidade natural, provendo ao “automatismo” do progresso histórico um elemento determinista, que converter-se-ia em otimismo inabalável quanto ao futuro do socialismo.

Nesse quadro Fuchs se insere, e sua obra indica saídas para as aporias teóricas de um materialismo histórico enredado em ilusões positivistas. Enquanto história da arte, sua obra remete em primeira linha à problemática da história da cultura, em certa medida participando dela; ademais, Benjamin também verifica nela a mesma concepção de progresso histórico da social-democracia, bem como a influência do determinismo biologicamente condicionado. Mas Fuchs era também colecionador, e é nesse escopo que sua obra foi capaz de fornecer a Benjamin critérios para seu modelo de materialismo histórico no trato com arte; a paixão própria do colecionador Fuchs penetra no âmbito do teórico e ilumina sua obra com intuições e conhecimentos pioneiros, momentos nos quais Benjamin entrevê uma teoria da arte que supera a teoria tradicional burguesa, na qual os conceitos de uma escola artística como o classicismo convertem-se em instrumento ideológico.

O leitor de Benjamin reconhecerá no ensaio sobre Fuchs passagens que seriam retomadas

nas teses *Sobre o conceito da história*, último escrito de Benjamin⁷, onde ele tece um conjunto de reflexões sobre a compreensão materialista da história. Aí destaca-se a tentativa *sui generis* de articular materialismo histórico e teologia – tentativa exposta logo na primeira tese através da estranha imagem de um boneco (materialismo histórico) sentado à mesa de xadrez e em comunhão com um anão corcunda (teologia), mestre nesse jogo, e que se encontra escondido sob a mesa. Trata-se, neste caso, de estabelecer um materialismo histórico capaz de vencer qualquer adversário (podemos interpretar o jogo de xadrez como luta política), o que só é possível se o “boneco materialismo histórico” jogar em parceria com o “anão teologia” escondido. Essa alegoria remete ao presente do próprio Benjamin, no qual o fascismo avançava, a Segunda Guerra Mundial estava em sua aurora e o “materialismo histórico” em voga entre socialistas ou comunistas vinha perdendo o jogo. Nesse escopo, o materialismo histórico alinhado à teologia visa prover a força necessária para combater o fascismo de maneira eficaz.

O ensaio sobre Fuchs, diferente das Teses, é um comentário crítico acerca de uma obra, a obra de Fuchs, autor que se ocupou de arte. Dessa maneira, temos aqui a oportunidade de abordar o materialismo histórico de Benjamin através da arte, desviando da leitura que ressalta sua articulação com a teologia. Isso não quer dizer, no entanto, que o aspecto teológico esteja aqui ausente – embora Benjamin não trabalhe, no ensaio sobre Fuchs, a ideia de redenção ou salvação, o procedimento do colecionador com referência às obras esquecidas pela tradição pode ser a ela relacionado. O colecionador fornece um modelo para a rememoração através das coisas esquecidas: através de sua ação pautada em um instinto tátil, marcadamente de caráter arqueológico (embora Benjamin não utilize esse termo), as coisas esquecidas encontram uma via de sobrevivência no presente do colecionador, que assim traz à tona as representações “arcaicas” arraigadas na materialidade de tais coisas, bem como permite indicar o lugar no presente em que elas se encontravam soterradas, ao mesmo tempo esquecidas e conservadas. Em Fuchs, esse desvelar do esquecido no terreno do presente refere-se àquelas obras de sua coleção, e enquanto tal se articula com uma espécie de relação negativa do colecionador com a tradição estética cuja influência foi crucial para relegar as obras de arte desveladas pelo colecionador Fuchs: mais especificamente, Fuchs rompe com a tradição estética classicista, a qual, segundo Benjamin, foi responsável por fornecer à burguesia os conceitos de sua concepção de arte. Esse momento crítico em relação à

7 Em carta a Horkheimer de 22 de fevereiro de 1940, escreve Benjamin: “Acabo de redigir algumas teses sobre o conceito da História. Por um lado, ligam-se às ideias esboçadas na parte I do ensaio sobre Fuchs, por outro, servir-me-ão de armadura teórica para o segundo ensaio sobre Baudelaire. Constituem uma primeira tentativa de fixar um aspecto da História que estabelecerá uma cisão irreversível entre o nosso modo de ver e os resquícios do positivismo que, segundo penso, marcam tão profundamente até aqueles conceitos da História que, em si mesmos, nos estão mais próximos e nos são mais familiares” (BENJAMIN, Walter, *O anjo da história*, 2012d, p. 171-172). No ensaio sobre Fuchs, Benjamin aborda a influência do positivismo sobre o conceito de História da social-democracia, tema trabalhado na parte II do ensaio.

tradição artística/estética é fundamental, e, somado ao fato de essa crítica se realizar pela ação de um colecionador de obras de arte que, relegadas pela tradição, constituem os inícios de uma “arte de massas”, percebemos que há uma correspondência do ensaio sobre Fuchs com outro importante ensaio de Benjamin, *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, onde Benjamin busca elaborar teses para uma teoria estética que dê conta das novas manifestações artísticas relacionadas às massas, como o cinema, e com isso romper com conceitos tradicionais da arte, que vinham sendo utilizados para os fins do fascismo.

Na constelação de textos materialistas de Benjamin, percebemos que o ensaio sobre Fuchs realiza uma espécie de mediação entre o ensaio *A obra de arte...* e as “Teses”, o que nos permite uma aproximação do conceito de História elaborado no último escrito de Benjamin pelo viés da teoria estética.

Nas duas primeiras partes do ensaio sobre Fuchs, Benjamin parece lidar com exposições introdutórias, de caráter mais geral, referentes tanto à sua compreensão do materialismo histórico quanto à constelação intelectual da época de Fuchs. A partir da terceira parte, a exposição passa a se deter mais na obra de Fuchs, quando Benjamin trata da problemática teórica da história da cultura.

Em nossa exposição, optamos por iniciar pela caracterização do colecionador Fuchs, e para tanto partimos da concepção elaborada na quarta parte do ensaio, que se refere ao rompimento de Fuchs com a tradição estética do classicismo, representada por Winckelmann ou Goethe. O rompimento do colecionador Fuchs com essa tradição é ensejado por sua paixão direcionada àquelas obras de arte que não se enquadram nos conceitos e valores que configuram o ideal classicista. Buscaremos mostrar, em primeiro lugar, o ideal estético que resume a concepção classicista de arte, abordando uma obra representativa de Winckelmann. Com esse pano de fundo, partimos para a caracterização do colecionador Fuchs, abordando um tema central de sua coleção, a caricatura, para ressaltar seu rompimento com a tradição de Winckelmann. Em seguida, adentramos no caráter peculiar da paixão de Fuchs pela caricatura, configurada em uma influência da biologia. Exploramos também o caráter passional típico ao colecionador Fuchs, um caráter que se delineia em um sentido não romântico; buscaremos, aqui, apresentar uma nuance que, a meu ver, está em jogo nesse ponto, a saber, a peculiaridade do colecionador Fuchs em face do colecionador burguês do século XIX que habita o *intérieur*.

No segundo capítulo, buscamos investigar a figura do historiador Fuchs, e para tanto somos levados a abordar a constelação intelectual na qual ela se insere e da qual se destaca. Trata-se de caracterizar a social-democracia alemã do período em questão, ressaltando os elementos teóricos que estendem sua influência ao historiador Fuchs e o impedem de atualizar plenamente a potência dialética que o colecionador desvela. Nesse sentido, abordamos primeiramente o trabalho de

formação social-democrata e sua expressão como um trabalho negligente em face das “tarefas científicas do marxismo”. Trata-se de abordar a problemática da popularização da ciência, que surge na esteira desse trabalho. Nos aproximamos dela através da crítica do jovem Nietzsche na *Segunda consideração intempestiva*, que representa a Benjamin uma primeira grande crítica do historicismo. Nietzsche toca naquilo que para Benjamin é o crucial, a saber, a conversão do saber histórico em erudição imobilizante, em ociosidade e distância da prática, mas Benjamin diverge de Nietzsche ao abordar esse problema num sentido marxista, identificando na popularização da ciência um prejuízo da formação da classe trabalhadora. Na sequência, tratamos do tipo de saber atrelado à popularização da ciência, ou seja, a história da cultura, à qual Fuchs se reporta enquanto historiador; com isso, somos levados a expor a crítica que Benjamin, partindo de sua leitura de Engels, avança sobre o ideal social-democrata de história da cultura. A seguir, abordamos a influência do positivismo na social-democracia, no que se refere à sua concepção do progresso técnico. Na sequência, apresentamos a influência do darwinismo na social-democracia, e o fazemos através de uma discussão entre o “ortodoxo” Karl Kautsky e o revisionista Enrico Ferri, registrada no ensaio *Darwinismus und Marxismus*, de Kautsky; enquanto Ferri se empenha em fundamentar a teoria de Marx na teoria de Darwin, Kautsky não aceita essa transposição, permitindo-nos entrever em sua crítica o otimismo na marcha da história, pautado numa leitura de chave evolucionista do progresso. O determinismo biológico também atuava em Fuchs, e com isso adentramos no último ponto do capítulo 2; trata-se aí de analisar o rigor moral do historiador Fuchs, que constitui, segundo Benjamin, sua raiz alemã; buscamos ressaltar, nesse escopo, algumas ilusões que Benjamin destaca como tributárias da influência da biologia, como as concepções fuchsianas de consciência moral e de sensualidade na criação artística.

No terceiro capítulo, buscamos traçar o caráter frutífero da obra de Fuchs, que, na esteira do colecionador, se estende para um conceito de história da arte que rompe com a constelação intelectual social-democrata e estabelece critérios para a aproximação materialista na arte e cultura. Para tanto, partimos da reflexão de Benjamin sobre a dialética materialista, tal como delineada na primeira parte do ensaio, a partir da crítica de Engels à história da cultura. Enquanto tal, ela se caracteriza por um momento destrutivo, referente aos modelos tradicionais continuístas de historiografia, e na conseqüente construção do saber histórico, configurada no confronto entre história anterior e história posterior, confronto divisado pela atualidade do tempo histórico e que instaura uma experiência da origem. Trata-se, a partir disso, de identificar como Fuchs sinaliza esse modelo. Assim, em primeiro lugar, abordamos sua relação de colecionador com as obras desprezadas pela tradição, uma relação marcada por um olhar passional sobre a materialidade da obra e que enxerga nela mais do que seu significado pré-estabelecido; entendemos que aqui se

funda a possibilidade de uma construção histórica no escopo da história da arte. Buscamos ilustrar esse fator através da abordagem de algumas obras de arte colecionadas por Fuchs, nomeadamente, algumas caricaturas de Daumier e alguns quadros de costumes. Na sequência, adentramos no caráter destrutivo da coleção de Fuchs, que se realiza através de conhecimentos atrelados a três motivos centrais de sua obra arte de massas, técnicas de reprodução e interpretação iconográfica), motivos que, a meu ver, possibilitam visualizar a correspondência do ensaio sobre Fuchs com a teoria estética de Benjamin desenvolvida no ensaio *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Tais motivos indicam o caráter do materialismo histórico como uma ciência da história que remete ao princípio construtivo que funda a experiência originária, e o objeto histórico como atualidade retomada pelo presente. Focamos aqui no fato de os conhecimentos trazidos à tona através dos motivos da coleção de Fuchs configurarem uma espécie de história anterior de uma teoria da arte de massas. Na sequência, tentamos mostrar como se delineia em Fuchs o conceito de história pelas vias da arte, tentando articular as correspondências do ensaio sobre *A obra de arte...* com as correspondências a *Sobre o conceito da história*. Buscaremos mostrar, com isso, como o ensaio sobre Fuchs permite uma aproximação das Teses pela via estética.

* * *

O ensaio sobre Fuchs foi encomendado por Max Horkheimer entre outubro de 1933 e maio de 1934, e seria publicado na revista do Instituto de Pesquisa Social – dirigido então pelo próprio Horkheimer, cujo interesse teórico pela obra de Fuchs se direciona principalmente ao seu alcance na psicologia social e na sociologia, como podemos conferir em sua correspondência com Benjamin.⁸ Horkheimer já era próximo a Fuchs antes de encomendar a Benjamin o ensaio (uma relação que remonta pelo menos a 1924, ano de fundação do Instituto de Pesquisa Social), chegando mesmo a depor em seu favor quando Fuchs foi acusado de propagar escritos obscenos, devido a seu trabalho com arte erótica. Fuchs, por sua vez, introduziu em seu *Die großen Meister der Erotik (Os grandes mestres do erotismo)*, de 1931, parte do depoimento de Horkheimer como um “parecer de especialista” (*Gutachten*), segundo o qual as obras de Fuchs:

configuram [...] realizações estritamente científicas e ao mesmo tempo de elevado e permanente valor para a pesquisa histórico-cultural, como também para a psicologia [...] [T]al obra figura o mais moderno conhecimento de ordem psicológica e sociológica. Aí, encontra-se uma quantidade completa de inferências e concepções, as quais nunca haviam

⁸ Por exemplo, em carta de janeiro de 1935, escreve Horkheimer a Benjamin: “Por um lado, é necessário que apareça finalmente um estudo cientificamente sério sobre as teorias psicossociológicas de Fuchs (...) Por outro lado, (...) nós próprios [do Instituto de Pesquisa Social] desejamos há muito tempo publicar na revista um bom artigo sobre Fuchs. Seria uma boa oportunidade de mostrar como o instrumentário de que ele se serve, psicologicamente muito menos elaborado do que o de Freud, (...) acaba por conferir-lhe um alcance muito maior na psicologia social, devido ao fato de ele, desde o início, dispor de uma orientação histórica correta (In. BENJAMIN, Walter, *O anjo da história*, 2012d, p. 226-227)”

sido expressas em tamanha profundidade e clareza, e cuja fertilidade nos respectivos assuntos se renova diariamente [...] [Os trabalhos de Fuchs] só poderiam ser escritos por um especialista e conhecedor da arte de todos os povos e épocas, como esse pesquisador continua demonstrando ser [...] (HORKHEIMER apud HUONKER, 1985, P. 421-422, tradução nossa)⁹

Não se sabe exatamente a data da encomenda de Horkheimer de um ensaio sobre Fuchs, tampouco as condições pelas quais ela se deu, porém as cartas conservadas dessa época indicam que sua produção iniciou-se após Benjamin deixar a Alemanha rumo à Paris. A coincidência de Fuchs e Benjamin terem se exilado em Paris facilitou a ocasião de um encontro entre os dois. Sobre isso, Benjamin atesta, por exemplo, em carta a Gretel Adorno de novembro de 1933, na qual classifica Fuchs como “um homem de uma admirável força vital” (BENJAMIN, 2012d, p. 224). O ensaio sobre Fuchs demoraria três anos para ser concluído, vindo a ser publicado em 1937, no número 6 da Revista de Pesquisa Social. Entrementes, Benjamin suspendera o trabalho diversas vezes – sua condição financeira no exílio o colocara amiúde em apuros e seu foco era compartilhado em outros trabalhos, como o projeto das *Passagens*. Na verdade, Benjamin, como se verifica nas cartas, mostrava uma forte indisposição ao trabalho encomendado por Horkheimer, e, ao mesmo tempo, nutria esperanças de o Instituto se interessar pela sua obra das *Passagens*. Seja como for, o ensaio acabado agradou o próprio Benjamin, passando a ocupar uma posição central em seus trabalhos materialistas.

Benjamin enviou o ensaio pronto para Horkheimer em 28 de fevereiro de 1937. Horkheimer, em carta de 16 de março do mesmo ano, nos apresenta uma primeira recepção do ensaio, onde, dentre apontamentos de ordem mais técnica (orientados pela finalidade da publicação), ele traça uma reflexão sobre uma ideia que seria fundamental no pensamento tardio de Benjamin, a ideia de uma abertura do passado:

A construção do caráter não fechado do passado é idealista se não assimilar a do fechamento. As injustiças do passado aconteceram e consumaram-se. Os que a violência matou estão realmente mortos. Em última análise, a sua afirmação é teológica. Se levarmos a sério o caráter não consumado do passado, temos de acreditar no Juízo Final [...] Talvez no que se refere ao caráter não fechado exista uma diferença entre o positivo e o negativo, e a injustiça, o terror, as dores do passado sejam irreparáveis. A prática da justiça, as alegrias, as obras realizadas, relacionam-se de modo diferente com o tempo, porque o seu caráter positivo é largamente negado pelo passado. Isso se aplica desde logo à existência individual, na qual não é a felicidade, mas a infelicidade, que é selada pela morte. O bem e o mal não se comportam da mesma maneira na relação com o tempo. Por isso a lógica discursiva, indiferente ao conteúdo dos conceitos, é também insuficiente quando se trata

9 “Diese Werke sind, wie alle Werke von Eduard Fuchs, streng wissenschaftliche Leistungen und zugleich von hohem, bleibendem wissenschaftlichen Wert ebensowohl für die Kulturgeschichtsforschung als für die Psychologie (...) Ich bin daher befugt, zu sagen, daß die Basis dieser Werke modernste psychologische und soziologische Erkenntnisse bilden. Man begegnet darin einer ganzen Anzahl von Schlußfolgerungen und Gedanken, die noch niemals in solcher Tiefe und Klarheit ausgesprochen worden sind und deren Fruchtbarkeit in den einschlägigen Fächern sich täglich aufs neue erweist. [Die Arbeiten von Eduard Fuchs] konnten nur von einem so einzigartigen Kenner und Versteher der Kunst aller Völker und Zeiten geschrieben werden, als welcher dieser Forscher sich immer erwiesen hat (...)”.

dessas categorias (HORKHEIMER apud BENJAMIN, 2012d, p. 240).

Já aqui aparece uma crítica à polêmica articulação entre materialismo histórico e teologia, que Benjamin apresentaria de maneira explícita nas teses *Sobre o conceito da história*. No tocante a esse apontamento de Horkheimer, Benjamin apresenta duas respostas. A primeira, na carta de 28 de março de 1937 a Horkheimer, diz:

Para mim, é particularmente significativo o seu excuro sobre o trabalho fechado ou aberto do passado. Penso que o compreendo perfeitamente, e, se não me engano, o seu pensamento encontra-se com uma reflexão que me tem ocupado com frequência. Sempre achei que era importante tentar compreender esta curiosa figura de linguagem: perder uma guerra, ou um processo. Aquilo que se joga não é a guerra nem o processo, mas o ato de decisão sobre eles. Ultimamente entendo o problema da seguinte maneira: para aquele que perde uma guerra ou o processo, o acontecimento contido nesse confronto fica realmente fechado, e assim perdido para a sua prática. Para o outro, o que ganhou, não é isso que se passa. A vitória dá frutos de uma maneira completamente diferente daquela que obriga a derrota a assumir as consequências (BENJAMIN, 2012d, p. 245-246).

A segunda resposta não se dirige diretamente a Horkheimer, mas aparece nas *Passagens*, como um comentário à sua reflexão:

O corretivo desta linha de pensamento [a de Horkheimer] pode ser encontrado na consideração de que a história não é apenas uma ciência, mas igualmente uma forma de rememoração. O que a ciência “estabeleceu”, pode ser modificado pela rememoração. Esta pode transformar o inacabado (a felicidade) em algo acabado, e o acabado (o sofrimento) em algo inacabado. Isto é teologia; na rememoração, porém, fazemos uma experiência que nos proíbe de conceber a história como fundamentalmente ateológica, embora tampouco nos seja permitido tentar escrevê-la com conceitos imediatamente teológicos (BENJAMIN, 2007, p. 513).

Assim, Benjamin confirma a objeção de Horkheimer, de que é teológica a afirmação sobre o não fechamento do passado. Mas o faz combatendo o “cientificismo” que baseia tal objeção, ao alinhar a teologia à rememoração. A concepção de uma história inacabada é central para Benjamin. Nas Teses, por exemplo, nos deparamos com a ideia de que a imagem da felicidade no presente remonta ao inacabamento do passado, que continua aspirando realizar-se. Benjamin busca ir além do cientificismo marxista para, com base na teologia, prover o materialismo histórico com uma força irredutível à razão científica, uma força capaz de impulsionar, em comunhão com a razão, a transformação efetiva da realidade social e histórica. Mas para isso é preciso disposição para encarar as tarefas que o passado legou ao futuro, resolver no presente o que foi interrompido no passado, atravessar esse vale escuro e frio, “onde ressoam lamentos” (BRECHT apud BENJAMIN, 2012b, p. 244)¹⁰, que é o passado. Pois não é somente através da erudição que se pode evitar as catástrofes que sempre de novo tendem a se instaurar na história – nesse sentido, Fuchs surge como

¹⁰ Trata-se da eígrafe da sétima tese *Sobre o conceito da história*: “Pensai na escuridão e no grande frio/Desse vale, onde ressoam lamentos” (versos retirados da “Ópera dos três vinténs”, de Bertold Brecht).

um grande modelo, um pensador que não limitou sua obra às fronteiras do pensador erudito, mas fez como que ela surgisse na esteira da prática e paixão do colecionador; na visão de Benjamin, a obra de Fuchs se configura, mesmo em seus momentos problemáticos, em fonte inesgotável para a pesquisa.

1 O COLECIONADOR EDUARD FUCHS E SUA COLEÇÃO

De modo similar ao que ocorreu com o ensaio *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, o primeiro parágrafo do ensaio sobre Fuchs não aparece em sua primeira publicação na Revista de Investigação Social. Esse corte se justifica, segundo Horkheimer, pela manutenção da imagem da Revista¹¹ (em ambos os casos, as partes cortadas tratam da orientação marxista da investigação benjaminiana). No primeiro parágrafo do ensaio sobre Fuchs, Benjamin apresenta o objeto do ensaio, a saber, a “teoria marxista da arte”, que, com a obra de Fuchs, pertence ao seu passado recente. Essa teoria ainda não tinha propriamente uma história; esboçava-se, porém, uma “tradição” nesse campo. Marx e Engels, segundo Benjamin, haviam apenas indicado que haveria um vasto campo de trabalho para a dialética do materialismo histórico no terreno da história da arte. Porém, seus epígonos favoreceram “muito mais o lado político do marxismo que o científico”¹², isto é, negligenciaram a investigação dialética sobre a matéria da história das ideias, domínio da superestrutura. Mehring e Plekhanov foram os que primeiro empreenderam uma incursão nesse terreno sob uma orientação marxista. Nessa esteira se insere Fuchs, que conheceu desde cedo Mehring: foi a partir da relação entre ambos que, segundo Benjamin, delineou-se “pela primeira vez, uma tradição nas pesquisas em história das ideias [*geistesgeschichtlichen Forschungen*] do materialismo histórico”.¹³ No entanto, não se pode passar ao largo da diferença entre os domínios de trabalho dos dois – história da literatura, em Mehring, história da caricatura, arte erótica, quadro de costumes, esculturas tumulares chinesas, em Fuchs –, bem como, e sobretudo, de sua diferença de disposição: “Mehring tinha uma natureza de erudito, Fuchs era um colecionador”.¹⁴

Benjamin destaca – e é a partir daqui que se inicia o ensaio na publicação da Revista de Pesquisa Social – o pioneirismo de Fuchs enquanto colecionador: foi como colecionador que Fuchs fundou um arquivo que documenta a história da caricatura, da arte erótica e dos quadros de

11 Na carta em que acusa o recebimento do manuscrito do ensaio sobre Fuchs, datada de 16 de março de 1937, o editor Horkheimer escreve a Benjamin: “(...) peço permissão para fazer cortes no primeiro capítulo, em que trata de questões fundamentais da dialética histórica (presentes em todos os artigos importantes da revista), sempre que isso se revele desejável para a imagem da revista”. Cf. BENJAMIN, Walter, *O anjo da história*, 2012d, p. 239.

12 BENJAMIN, “Fuchs”, p. 1.

13 Idem, p. 2.

14 Idem, *ibidem*.

costumes. O destaque de Fuchs na reflexão materialista sobre a arte ganha uma expressão mais definida quando confrontado com a situação do “materialismo histórico” de sua época, pois, segundo Benjamin, foi a percepção mais ou menos consciente dessa situação que levou Fuchs a se tornar colecionador. Ou seja, Fuchs não teria avançado o conhecimento materialista sobre a arte se tivesse sido guiado pela teoria do “materialismo histórico” vigente em seu contexto. Nomeadamente, trata-se aqui do “materialismo histórico” social-democrata da viragem do século XIX ao XX, no qual a reflexão sobre a cultura se realiza na vaga do positivismo e do historicismo, e resulta naquilo que Benjamin denomina “história da cultura” (*Kulturgeschichte*). A ausência de um trabalho materialista-dialético no terreno da superestrutura tem aqui sua contraface. Nesse escopo, a obra de Fuchs tem seu lugar, na medida em que ela ao mesmo tempo participa e se destaca da problemática da história da cultura.

A dimensão frutífera da obra de Fuchs se delinea a partir de sua negação da tradição da estética classicista. Esta tradição remonta, principalmente, a Johann Joachim Winckelmann e sua leitura da arte da Grécia antiga. Para caracterizar com maior clareza a figura do colecionador Fuchs, partimos, a seguir, da abordagem dessa concepção de arte que se constitui na tradição do classicismo alemão: para tanto, abordaremos o ideal da arte grega antiga em Winckelmann e seu programa para o artista moderno que se delinea através de sua leitura desse ideal.

1.1 Sobre a estética do classicismo a partir de Winckelmann

Nascido em 1717, em Stendal, na Alemanha, e morto em 1768, em Trieste, na Itália, Winckelmann representa um dos momentos centrais da constituição de uma cultura alemã humanista. Ele forneceria, nesse sentido, o ideal estético dessa nova cultura, o qual se resume na “nobre simplicidade e grandeza serena”, através do qual ele define a arte grega, sobretudo a escultura.

Em suas *Reflexões sobre a imitação das obras gregas na pintura e na escultura*, Winckelmann busca apresentar um programa para os artistas de sua época, orientado pelo objetivo de contribuir para a realização de uma arte tão grandiosa quanto a da Grécia clássica. Ou seja, a arte moderna, para Winckelmann, era um por vir que, para se realizar, deveria tomar como ponto de partida as obras gregas antigas, ou melhor, imitá-las. A perspectiva de Winckelmann se constrói através de uma polêmica com Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), que recomendava a imitação da natureza aos artistas modernos. Winckelmann se opõe a isso, pois, em sua concepção, a natureza que aparece aos modernos é uma natureza imperfeita, se comparada àquela que aparecia aos gregos antigos: esta última se configurava como morada do divino, como imanência do suprassensível, enquanto que a natureza moderna seria uma natureza fragmentada, na medida em que perdera a

imanência divina que lhe conferia unidade de sentido. A imitação desta natureza, para Winckelmann, seria um caminho inadequado para a realização de uma arte moderna grandiosa.

A arte grega surge a Winckelmann como produto da contemplação cotidiana de uma natureza em estado de perfeição (WINCKELMANN, 1975, p. 41-42).¹⁵ Essa oportunidade cotidiana de contemplar a mais perfeita natureza teria alçado os artistas gregos a uma concepção ideal de beleza, fundamentada no repouso divino. A beleza perfeita, expressa na figuração do belo corpo, tal como nas esculturas gregas, se estenderia para uma nobreza de alma:

a educação rigorosa do corpo levaria ao desenvolvimento de um caráter superior entre os gregos. O belo corpo seria, assim, para Winckelmann, o sinal externo de uma bela alma, e as esculturas gregas antigas, como ele demonstraria no caso particular do famoso grupo do Laocoonte, davam a conhecer, na perfeição de suas formas, a nobre alma grega (MATTOS, 2011, p. 77)

Essa transcendência do físico ao ideal informa, segundo Winckelmann, o caráter de sábio do artista grego, cujas obras não realizam somente a mais bela natureza, mas igualmente “certas belezas ideais [...] produzidas por imagens que somente a inteligência desenha” (WINCKELMANN, 1975, p. 40). Ao artista moderno, Winckelmann recomenda imitar essas obras perfeitas formadas por traços divinos, ao contrário do que recomendava Bernini. Imitá-las (sobretudo a escultura) forneceria a oportunidade de acessar aquela natureza divina que ali repousa em forma ideal.

Para Winckelmann, a beleza da arte grega se expressa na bela alma das figuras representadas, além da composição harmônica, da nobre ligação das partes componentes do todo. De acordo com sua célebre caracterização do ideal de beleza da estética clássica grega, o caráter geral das obras gregas se distingue por:

uma nobre simplicidade e uma grandeza serena tanto na atitude quanto na expressão. Assim como as profundezas do mar permanecem sempre calmas, por mais furiosa que esteja a superfície, da mesma forma a expressão nas figuras dos gregos mostra, mesmo nas maiores paixões, uma alma magnânima e ponderada (WINCKELMANN, 1975, p. 53).¹⁶

Expressão privilegiada dessa “alma magnânima e ponderada” é, para Winckelmann, a fisionomia de Laocoonte. O grupo escultural de Laocoonte (figura 1), no qual representa-se o sofrimento, mostra

¹⁵ Sob a “influência de um céu sereno e puro”, os gregos foram inspirados a praticar exercícios físicos que os impeliam à formação de uma nobre estrutura corporal. “Toda deformação do corpo era evitada com cuidado”, e mesmo as vestimentas não impediam o exercício pleno dos potenciais corporais naturais. Por essa via, a natureza mostrava-se sem dissimulação. Os artistas podiam contemplar, nos ginásios, jovens nus realizando exercícios corporais, de modo a estudar-lhes o corpo em seus pormenores. Tantas oportunidades de percepção da bela natureza induziram os artistas gregos a um reino transcendente; eles “começaram a conceber, a propósito das belezas particulares das partes isoladas dos corpos, bem como das proporções dos corpos no seu conjunto, certas noções que deviam se elevar acima da própria natureza; uma natureza espiritual concebida somente pela inteligência constituiu seu modelo ideal”.

¹⁶ Na visão de Cláudia Valladão de Mattos (2011, p. 78), essa imagem “teve grande importância para a história da arte, pois aqui se encontrava uma contribuição de Winckelmann que, além de conter a polaridade que Nietzsche batizaria como 'apolíneo' e 'dionisíaco', também teria consequências práticas para o modo de trabalhar dos artistas.”

Laocoonte recebendo o castigo divino na figura de cobras que o atacam e a seus filhos. Em meio à mais terrível dor no corpo, Laocoonte mostra-se, aos olhos de Winckelmann, como que a suportando: sua fisionomia não é a de desespero, mas de angústia e opressão. Nessa perspectiva, a grandeza de alma alia-se à dor corporal, e, enquanto profundiza sob os traços de superfície referente ao sofrimento no corpo, se equilibra com este. Mesmo na dor, a obra compõe, na visão de Winckelmann, um todo harmônico e revela uma alma serena que suporta o castigo infringido. O central nessa perspectiva, segundo Gerd Bornheim, é que “a calma grandeza não se confunde para Winckelmann com uma estaticidade morta” (BORNHEIM apud WINCKELMANN, 1975, p. 22).



Figura 1: Grupo Laocoonte



Figura 2: Apolo Belvedere

Porém, é na figura do Apolo Belvedere (figura 2) que o entusiasmo de Winckelmann se exacerba, de modo que ele vê nessa figura, ainda segundo Bornheim, “a suprema síntese da arte e do homem gregos, o mais alto ideal antigo e a máxima vitória da divinização do humano”.¹⁷ As três qualidades que na visão de Winckelmann sintetizam o ideal artístico da Grécia clássica, a saber, bela natureza, nobre contorno e panejamento, podem ser claramente identificadas na figura de Apolo Belvedere, que para ele surge como “critério supremo para entender a arte grega”.¹⁸ Com Winckelmann, tem início “a visão apolínea da cultura antiga”, que a partir daí seria decisiva para a cultura europeia.

Winckelmann termina suas reflexões com o esboço de uma teoria da alegoria. Segundo ele, um grande artista, enquanto sábio, não se restringirá à imitação da natureza, mas, através de suas obras, apresentará ideias. Em outras palavras, para Winckelmann, o grande artista é um alegorista que revela um conteúdo não concreto através de suas imagens; através de imagens, ele revela um conteúdo não concreto. Por essa via, o artista plástico (escultor ou pintor) exerceria a atividade intelectual que marca a produção literária; não se limitando à imitação da natureza, ele representaria um mundo simbólico através dos traços sensíveis de sua obra. Na medida em que os grandes artistas gregos teriam se alçado a tal universo simbólico, a imitação de suas obras seria, para Winckelmann, a via mais instrutiva para o artista moderno se formar como alegorista. Através desse procedimento, o artista moderno seria guiado à constituição de obras talhadas pela inteligência – o conteúdo supremo da arte. Sua arte, sua grande arte, tomaria, assim, a forma de alegoria.¹⁹

O classicismo, na visão de Winckelmann, surge no escopo da constituição de uma cultura humanista na Alemanha. Para Benjamin, é do classicismo que a burguesia retira os conceitos para formular sua concepção de arte, conceitos como bela aparência, harmonia e unidade do múltiplo. Dolf Oehler, em seu *Quadros parisienses (1830-1848): estética antiburguesa em Baudelaire, Daumier e Heine*, pensa o classicismo no contexto francês do século XIX, especialmente entre os anos de 1830 e 1848, e identifica nele uma função ideológica conservadora. Em sua visão, o classicismo, naquele contexto, atuou como uma ideologia articulada ao pragmatismo da burguesia conservadora, fornecendo a ela, através de suas obras, uma espécie de auto-representação pela via da bela aparência, velando, no reverso, as mazelas da fração miserável dos não-burgueses que

17 Idem, *ibidem*.

18 Idem, *ibidem*.

19 Essa questão é mais complexa do que nos é permitido apresentar aqui, pois um exame mais detido teria de dar atenção ao fato de Winckelmann desenvolver uma teoria da alegoria na chave da estética clássica, e em contraposição à alegoria barroca. Verifica-se ademais, de acordo com Cláudia V. de Mattos (2011, p. 75), um abandono, na tradição de estudos de Winckelmann, da questão da alegoria winckelmanniana devido à dificuldade de articulá-la com sua teoria do belo. Mas, em sua visão, a alegoria clássica de Winckelmann “deve ser entendida, ao menos em parte, como consequência de alguns princípios centrais de sua teoria do belo e, mais especificamente, como forma de resolver aspectos postos pela questão do *paragone* entre pintura e literatura e entre pintura e escultura”, objetivo que ela se propõe em seu estudo.

compõem o povo, sobretudo os trabalhadores. Nesse escopo, o classicismo, segundo Oehler, contribuiu para o ocultamento do caráter de classe da burguesia, colocando a primazia em ideais supremos (verdadeiro, belo, bom) em face das necessidades vitais.²⁰ Oehler busca no *Manifesto comunista* a razão dessa “necessidade espiritual” alienante (ou, em suas palavras, a “autoridade da cultura e do ideal” invocada pela classe burguesa):

Pois agora que 'substituíra a exploração oculta sob ilusões religiosas e políticas pela exploração aberta, descarada, direta e seca', surgiu na burguesia uma necessidade imperiosa pela poesia, isto é, por uma nova cultura afirmativa, pela bela aparência que fosse capaz de estender um véu de sonho sobre os fatos postos insuportavelmente a nu (OEHLER, 1997, p. 66).

Uma necessidade que, ademais, fomentava a edificação de uma moral nos explorados, e, nessa esteira, a falsificação da consciência de classe. Por meio de tais “estrangulamentos ideológicos”, segundo Oehler, a burguesia buscou ocultar ou, ao menos, tornar opaca sua própria dominação, tencionando, no reverso, perpetuá-la pela representação artística do classicismo. Em outras palavras, o classicismo atendeu à exigência alienante de uma classe que não desejava conceber a si mesma como classe, mas que aspirava ver-se representada na figura de Apolo e Vênus, isto é, aspirava ver perpetuada no plano do ideal clássico sua posição social privilegiada – mas, nessa representação, não desejava que os sofrimentos dos miseráveis entrasse em cena.

1.2 Caricatura como forma de arte não clássica

A concepção classicista sobre a arte estendeu sua influência na Alemanha para muito além de Winckelmann. Passando por Goethe, Benjamin a rastreia em Karl Marx; ademais, ela adentra na esfera acadêmica da época de Fuchs, como manifesto na influente investigação de um erudito como Heinrich Wöllflin. Segundo Benjamin, Fuchs, tanto como colecionador quanto como político, sempre teve um campo de visão que se estendia para além das fronteiras que determinam o campo de visão do pesquisador erudito. Nesse escopo, o colecionador Fuchs se ocupa de manifestações artísticas deixadas de lado no processo de configuração do cânone artístico da tradição classicista, de modo que a ordem de valores deste último perde toda a influência em Fuchs:

Deve-se notar, em primeiro lugar, que Fuchs rompeu em toda a linha com a concepção classicista de arte [...] Os conceitos por meio dos quais a burguesia desenvolvera essa concepção de arte não estão, em Fuchs, mais em jogo: nem a bela aparência, nem a harmonia, nem a unidade do múltiplo [...] Em poucas palavras, a ordem de valores, que em Winckelmann ou Goethe uma vez determinou a reflexão sobre a arte, perdeu em Fuchs

20 Oehler (1997, p. 133) chega mesmo a equiparar o classicismo com uma religião: “À época do reinado burguês, atacar a arte voltada para o passado significava atacar já tendencialmente o sistema político (...) O classicismo foi a religião artística da burguesia orleanista (mais ainda que a do primeiro reinado e a da Restauração), e nomes como Apolo e Rafael dividiam os corações”.

qualquer influência.²¹

Fuchs inicia sua atividade com a caricatura, o que se deu pela influência de sua profissão – na época, Fuchs era redator da revista de sátira política *Süddeutsche Postillon*, publicada pela mesma editora do jornal social-democrata *Münchener-Post*. Nessa esteira, Fuchs lançou, segundo Benjamin, “as primeiras obras de história ilustradas com imagens documentais”, a saber, “os estudos ilustrados sobre o ano de 1848 na caricatura e sobre o caso político de Lola Montez”.²² A continuação desse trabalho resultaria na primeira grande obra de Fuchs, *A caricatura dos povos europeus* (*Die Karikatur der europäischen Völker*). Para além desses trabalhos, a investigação histórica de Fuchs pelo viés da caricatura abrange também temas como a mulher (*Die Frau in der Karikatur*), os judeus (*Die Juden in der Karikatur*) e a guerra mundial (*Der Weltkrieg in der Karikatur*), além de trabalhos em parceria com outros investigadores, como o trabalho sobre Richard Wagner (*Richard Wagner in der Karikatur*), realizado em parceria com Ernst Kreowski.



Figura 3: O corno: caricatura dos maridos enganados

21 BENJAMIN, “Fuchs”, p. 15-16.

22 Idem, p. 8.

A caricatura não compactua com o ideal de “nobre simplicidade e grandeza serena”. Na visão de Fuchs, a caricatura, em suas múltiplas manifestações, expressa loucura e extravagância, risada e estranheza. Caricaturas não obedecem necessariamente a imperativos realistas; nelas, a lógica que dispõe os fenômenos se converte muitas vezes num reflexo de absurdo e loucura (figura 3). Ademais, Benjamin nota que a caricatura é para Fuchs uma fonte de verdade, ou seja, é dotada de um valor documental. Essa concepção fuchsiana da caricatura pode ser aferida na obra *A caricatura dos povos europeus*, onde se relaciona com um traço comunicativo da caricatura:

Através da caricatura, pode-se fazer com que pensamentos e situações muito complicados sejam compreendidos, da maneira mais clara, por um círculo maior do povo. Seus desenhos possuem um efeito mais penetrante, mais convincente e sobretudo mais simples do que a mais completa e detalhada explicação escrita (...) A caricatura fornece sempre o extrato, a mais concisa e concentrada forma de um conhecimento (...) Com isso, a caricatura se torna uma importante fonte de verdade (FUCHS, 1904, p. 10-11, tradução nossa).²³

Para Fuchs, a caricatura é uma linguagem dotada de símbolos muito próprios, forjados em um processo gráfico que busca, por um lado, exagerar (*übertreiben*) e salientar o que é característico, o que é essencial daquilo que se busca figurar, e, por outro lado, reduzir e escamotear as características secundárias (idem, p. 3).²⁴ Um processo que implica, ademais, em uma atividade consciente do caricaturista, uma intenção planejada de comicidade. Essa linguagem da caricatura é, para Fuchs, um poderoso poder de comunicação. Ela assume mesmo, segundo Fuchs, uma função educativa alternativa aos museus. Em sua visão, a maioria do povo não se encontra em condições de desfrutar dos museus, pois para isso é necessário tempo e estudo. Desse modo, a caricatura assume, para essa grande fração do povo, o lugar da educação pela “grande arte”. A caricatura é a “arte levada ao beco”, a “arte do beco” (*Kunst der Gasse*) (idem, p. 18).

23 “Durch die Karikatur vermag man (...) sehr komplizierte Gedanken und Situationen zum klarsten Verständnis weitester Volkskreise zu bringen. Ihre Zeichen wirken eindringlicher, überzeugender und vor allem einfacher als die eingehendsten und ausführlichsten schriftlichen Darlegungen (...) Die Karikatur giebt stets den Extrakt, die knappste und konzentrierteste Form einer Erkenntnis (...) Die Karikatur wird dadurch zur wichtigen Wahrheitsquelle.”

24 “Aber karikieren in unserem Sinne heißt nicht nur übertreiben und dadurch Hervorheben des Charakteristischen, es bedeutet auch gleichzeitig reduzieren, verschwinden lassen des Untergeordneten, d. h. Herabdrücken des Gleichgültigen unter das Niveau des normalen Verhältnisses – unternommen ebenfalls zu dem Zweck, dass einzig das Wesentliche einer Erscheinung dem Verschauer in die Augen springt; also ebenfalls ein Hervorheben des Charakteristischen.”



Figura 4: Oh che boccone! (caricatura do rei Georg IV)

Vale ressaltar que Fuchs trata aqui do século XIX, século de estabelecimento da sociedade burguesa, na qual os museus adquirem um estatuto de autoridade oficial da cultura. Em contraposição, um Monier, um Daumier, um Gavarni, desenvolveram, de maneira, digamos, “não-oficial”, através da caricatura, as características da sociedade burguesa desse século.



Figura 5: Daumier, Os incompletos: negação da existência do belo neste mundo



Figura 6: Daumier, *Os parlamentares furiosos*

Fuchs capta um fator crucial para na caracterização da caricatura moderna como forma de arte não clássica, a saber, a velocidade que marca o surgimento de suas criações. Com isso, é levado à compreensão do papel fundamental que neste caso desempenha o desenvolvimento das técnicas de reprodução: “o significado cultural da caricatura também está ligado a questões puramente técnicas” (idem, p. 19, tradução nossa).²⁵ Atrelado a isso, segundo Fuchs, a “vitória da massa sobre a individualidade” surge como outro tronco fundamental na ascensão da caricatura no período de ascensão da sociedade burguesa. Tão logo esses dois fatores confluíram, tão logo a caricatura passou a ocupar seu lugar na história. Nesse sentido, Benjamin destaca em Fuchs sua explicação materialista para a inexistência da caricatura na Antiguidade grega, a saber, a ausência de um meio barato de reprodução técnica; na verdade, havia um, a moeda (*Münze*), mas sua superfície era muito pequena para portar uma caricatura – ou, como diz Fuchs, essa pequena superfície não se oferecia como oportunidade para a realização de um efeito grande, subversivo e interessante –, e por isso os

²⁵ “Wir lernen also erkennen, dass die kulturelle Bedeutung der Karikatur auch an rein technische Fragen gebunden ist”.

gregos não conheciam nenhuma caricatura.²⁶ A Idade Média, por sua vez, além da moeda, conhecia, até o fim do século XIV, somente um meio caro de reprodução, a impressão em madeira (*Holztafeldrucke*). Nessa época, segundo Fuchs, a caricatura se concentrava na esfera da igreja, principalmente em representações esculturais demoníacas nos capitólios e balaustradas. Mas eis que surgem a xilogravura e a tipografia, e a caricatura se emancipa da igreja e se lança às ruas em folhetos. Nesse escopo, Fuchs antecipa uma caracterização que Benjamin utilizaria no ensaio sobre *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, a saber, a relação entre reprodutibilidade técnica e proximidade entre arte e massa. Diz Fuchs:

Antes, as pessoas tinham que ir até ela [caricatura], agora ela mesma vai ao encontro das pessoas [...] Ninguém escapa dela, nenhum caminho lhe permanece desconhecido, nenhuma porta fechada. Ela sempre encontra uma fresta por onde deslizar. Ela se encontra na sala de estar do burguês, na sala de estudo do erudito, como também no escritório do comércio. Mas também viaja para o campo. Ela faz uma parada nas pousadas das principais estradas e bate à porta das cabanas dos camponeses. Pela aldeia e pela cidade ela trilha seu caminho, e em toda parte faz ressoar a risada – e em toda parte as mãos se estendem a ela (idem, p. 21, tradução nossa).²⁷

O desenrolar da história da caricatura ganha um incremento poderoso com o surgimento da imprensa. Seguindo a exposição de Fuchs, temos, nos séculos XVI e XVII, a literatura satírica de folheto (*satirische Flugblattliteratur*); em seguida, surge o jornal, e, com ele, as revistas de sátira política (*politisch-satirische Zeitschrift*), cuja primeira forma, segundo Fuchs, provavelmente surgiu em Amsterdã, entre os anos de 1701 e 1702, sob o título “*Äsop in Europa*”, e que se colocava contra o reinado de Ludwig XIV. Como ponto alto das revistas de sátira política, Fuchs destaca o *Charivari*, criado, segundo ele, em 1832, e cuja atividade consistia em troçar e desprezar a condução do reinado burguês (idem, ibidem) – no *Charivari* foram publicadas várias caricaturas produzidas por Daumier, cuja obra, na visão de Benjamin, se configura como objeto central da investigação fuchsiana.

Verifica-se, nessa breve história, que a emancipação da caricatura da esfera religiosa, ensejada pelo desenvolvimento da reprodutibilidade técnica, promoveu a caricatura ao posto de um importante meio de crítica política, apesar de ela não se restringir a essa função. O caráter fluente de sua linguagem gráfica, o efeito cômico de suas figurações, a velocidade de sua composição e

26 No entanto, Benjamin nota que havia entre os gregos um “processo mecânico de reprodução que servia à produção de figuras em terracota”, nas quais encontram-se caricaturas. Mas isso, para Benjamin, é a exceção que confirma a regra. BENJAMIN, “Fuchs”, p. 40.

27 “Früher mußten die Leute zu ihr kommen, jetzt geht sie selbst zu den Leuten. Sie geht mitten durch die Straße und zupft jeden am Rock, dem sie begegnet. Keiner entrinnt ihr, kein Weg bleibt ihr unbekannt, keine Thüre verschlossen. Immer findet sie einen Spalt zum Hineinschlüpfen. Sie tritt in die Wohnstuben der Bürger, in die Studierstuben der Gelehrten wie in die Zunftstuben der Gewerke. Sie wandert aber auch aufs Land. Sie macht Halt in den Herbergen der großen Landstraßen und klopft selbst an den Häuten der Bauern an. Durch Dorf und Stadt geht ihr Weg, überall ertönt ihr Lachen – und überall strecken sich ihr die Hände entgegen”.

distribuição, o incremento quantitativo das figurações possibilitado pela reprodutibilidade técnica – tudo isso permite à caricatura abordar de maneira eloquente temas cotidianos e ser largamente recebida pela população. Com a direção da imprensa político-satírica, a caricatura entra em grande atividade, principalmente como meio gráfico da sátira escrita; agora, ela alcança sua grande realização, pode mergulhar na sociedade e refletir toda a vida pública.

1.3 Paixão pela caricatura e determinismo biológico

Para Benjamin, a paixão de Fuchs pela caricatura mostra que ele não compactua com aquilo que se chama “contentamento no belo” (*Freude am Schönen*). Do ponto de vista da posição da caricatura entre os procedimentos artísticos, Fuchs entende que ela é “em certa medida a forma [...] da qual toda arte objetiva procede”²⁸ – a prova dessa asserção, Fuchs encontra nos museus etnográficos, nas formas “primitivas” de arte. Por mais problemática que possa ser essa concepção, ela evidencia a importância que Fuchs atribui à caricatura. Evidencia também o interesse de Fuchs pelos “teores drásticos da obra de arte”, o qual Benjamin rastreia por toda sua obra, citando a seguinte passagem, excertada da obra *Escultura Tang*, de Fuchs:

O grotesco é a máxima intensificação do que é representável sensivelmente [...]. Nesse sentido, as figurações grotescas são, ao mesmo tempo, a expressão da saúde abundante de uma época [...]. Certamente, não se deve contestar que em relação às forças de impulsão do grotesco também há um crasso polo contrário. Épocas de decadência e mentes insanas também tendem às formas grotescas. Nesses casos, o grotesco é a abaladora contraparte do fato de que, para as épocas e os indivíduos em questão, os problemas do mundo e da existência aparecem como insolúveis [...]. Quais destas duas tendências está por detrás de uma fantasia grotesca enquanto força de impulsão criadora, é algo reconhecível ao primeiro olhar.²⁹

Benjamin destaca nessa passagem o modo de apresentação de Fuchs como uma fusão imediata do conceito abordado com valorações extremas e polarizadas – nesse caso, o grotesco em épocas saudáveis *versus* o grotesco em épocas decadentes: o primeiro, força de impulsão criadora, o segundo, expressão do desespero. Nessa chave, Benjamin identifica na obra de Fuchs uma espécie de “culto da criatividade”. Porém, o conceito fuchsiano de criatividade apresenta “um forte parentesco com o biológico”³⁰, o qual configura, em Fuchs, uma concepção imediatista da arte, não só da criação artística, mas também da compreensão/recepção da obra de arte e da própria história da arte. No tocante à criação artística, Fuchs concebe o “gênio criador” do ponto de vista de sua “virilidade” vigorosa, em uma concepção que, segundo Benjamin, beira o priapismo. Essa

28 FUCHS, Eduard apud BENJAMIN, “Fuchs”, p. 19.

29 FUCHS, Eduard apud BENJAMIN, “Fuchs”, p. 20.

30 BENJAMIN, “Fuchs”, p. 21.

concepção biologizante da criação artística é parte de uma assinatura de época³¹, que se resume na convicção de que “a criatividade seria sobretudo manifestação de uma força transbordante”.³² Em Fuchs, isso levaria, segundo Benjamin, a “concepções que são aparentadas com as da psicanálise”, que ele, de maneira pioneira, tornaria “frutíferas para a ciência da arte”.³³ No que tange à compreensão/recepção das obras de arte, o imediatismo se manifesta, ainda segundo Benjamin, no fato de a “impressão” – o “impulso inicial óbvio que o observador experimenta da obra”³⁴ – constituir, para Fuchs, uma categoria da reflexão sobre a obra, de modo que Benjamin nota que, com frequência, em Fuchs, um juízo sobre determinada obra surge como um salto a partir da apercepção da mesma. Nessa esteira, Benjamin afirma que Fuchs desenvolveu um “estilo particular e apodítico, para não dizer rústico”³⁵, responsável pelo seu insucesso em conseguir suscitar admiração como escritor. Por fim, “o ímpeto para o mais imediato domínio dos fatos” se estende para a análise fuchsiana: “'Necessário' aparece o decurso da história da arte, 'orgânicas' aparecem as características do estilo, 'lógicas' aparecem até as figurações artísticas mais estranhas”.³⁶

Para Benjamin, é problemática essa “maneira intuitiva e imediata de ver quando pretende dar conta da situação de fato em uma análise materialista”.³⁷ Ele a critica em nota, recorrendo ao conceito de superestrutura. Em sua visão, a superestrutura, especialmente a arte, não se encontra em relação imediata com a infraestrutura; antes, essa relação passa por uma série de mediações, as quais somente uma análise detida – e, podemos dizer, dialética – pode desvendar para o conhecimento. Benjamin se refere a Marx, que, embora nunca tenha se externado pormenorizadamente “sobre como se deveria pensar a relação da superestrutura com a infraestrutura em casos individuais”, teria visado “uma sequência de mediações, ou transmissões, que se intercalam entre as relações materiais de produção e os distantes domínios da superestrutura, nos quais se encontra a arte”.³⁸ No entanto, os epígonos de Marx, segundo Benjamin, em vez de perscrutar aquelas mediações/transmissões, teriam em geral se contentado com o estabelecimento de analogias, o que em sua visão sinaliza a marca do espírito guilhermino. Também em Fuchs se verifica o procedimento por analogias, fato que Benjamin rastreia na ideia, frequente em sua obra, segundo a qual épocas de Estados mercantis são marcadas por estilos artísticos realistas.

Seja como for, é pela via da biologia que Fuchs desvia da ordem valorativa do classicismo,

31 Benjamin se refere às “patografias”, especialmente as de Lombroso e Möbius, que “representavam a última palavra na psicologia da arte”.

32 BENJAMIN, “Fuchs”, p. 21.

33 Idem, *ibidem*.

34 Idem, *ibidem*.

35 Idem, p. 22.

36 Idem, *ibidem*.

37 Idem, p. 22-23.

38 BENJAMIN, “Fuchs”, p. 22.

chegando à legitimação, mesmo que em uma chave determinista, de manifestações artísticas relegadas pela tradição, como a caricatura. A obra de arte, nesse escopo, não mais remete à esfera do ideal, como no classicismo, mas, ao contrário, é biologicamente determinada: na sua criação, não se trata de um sábio tocado pela natureza divina, mas de um indivíduo cuja virilidade não pode ser contida e se extravasa em obra; na recepção, não se trata da imersão na obra, mas em um caráter tátil da impressão que ela provoca; por fim, na própria história da arte, figurações extremas e estranhas encontram seu lugar de direito. Tais concepções parecem representar, para Benjamin, uma força de ruptura com a concepção idealista da arte, que, na esteira do classicismo, prevalecia na história da arte tradicional da época de Fuchs.

1.4 O caráter não-romântico da paixão do colecionador Fuchs

A característica passional do colecionador Fuchs é por Benjamin remetida a uma obra antirromântica, a saber, *O primo Pons*, de Honoré de Balzac – isso, de saída, vai ao encontro do fato de a França ser, segundo Benjamin, uma pátria para o colecionador Fuchs, assim como para o político.³⁹ No entanto, segundo Benjamin, há na relação do colecionador Fuchs com o tipo de colecionador da obra de Balzac uma divergência com relação àquilo que se poderia esperar na abordagem da figura do colecionador pela literatura, isto é, que um narrador romântico tomasse a figura do colecionador (essa figura movida por paixões) como tema para sua produção. Benjamin não encontra a figura do colecionador no arsenal de narradores românticos como Hoffmann, Quincey ou Nerval.

A caracterização da paixão do colecionador na obra de Balzac aparece em uma cena na qual colecionadores perambulam por Paris, aparentando se importar com nada, sem dar atenção às mulheres ou às vitrines, como se estivessem em um sonho (“...voltados para si mesmos, seus bolsos estão vazios, seu olhar sem pensamento...”), donde Balzac conclui que eles são os “os homens mais passionais que há no mundo”.⁴⁰ Característica do colecionador de Balzac, ilustrado na personagem de Pons, é, em primeiro lugar, a ausência da narração sobre a história da aquisição das peças colecionadas e um orgulho apaixonado do colecionador por sua coleção:

tão exato é o modo como travamos conhecimento com as peças da coleção para as quais Pons vive, tão pouco ficamos sabendo da história de sua aquisição [...] Balzac não apresenta o caçador nos campos de caça do inventário onde se pode observar o colecionador. O sentimento elevado que faz tremer todas as fibras de seu Pons, de seu Elie Magnus é o orgulho – orgulho pelos tesouros incomparáveis que protegem com zelo

39 De um modo geral, Fuchs, na visão de Benjamin, se insere na tradição democrática francesa. Ele se dedica com especial atenção à França, “ao solo de três grandes revoluções, ao lar dos exilados, à origem do socialismo utópico, à pátria de Quinet e Michelet que odeiam os tiranos, à terra onde jazem os comunistas” (BENJAMIN, “Fuchs”, p. 25.

40 BALZAC apud BENJAMIN, “Fuchs”, p. 27.

Balzac, ao tratar da figura do colecionador, coloca a tônica no caráter de “proprietário”, de tal modo que esse “coleccionador”, como proprietário orgulhoso de sua posse, confunde-se com a figura do “milionário”. Para Benjamin, isso se verifica em Fuchs, e mais ainda do que a personagem de Balzac:

Fuchs, enquanto colecionador, é autenticamente balzaquiano; é uma figura de Balzac que cresceu para além da concepção do literato. O que estaria mais na linha desta concepção que um colecionador cujo orgulho, cuja expansividade o faz, com o intuito de apenas aparecer diante de todos os olhos com suas coleções, levá-las em reproduções ao mercado e – uma viravolta não menos balzaquinana – dessa maneira se tornar um homem rico? Não é apenas o escrúpulo de um homem que sabe ser um conservador de tesouros, é também o exibicionismo do grande colecionador que motivou Fuchs, em cada uma de suas obras, publicar exclusivamente material ilustrativo inédito, e quase exclusivamente originário da coleção de sua propriedade.⁴²

Portanto, o elemento passional do colecionador Fuchs, voltado para obras de arte não clássicas, estende-se por um orgulho expansivo, que o levou, pelas vias do mercado de livros, ao exibicionismo. Fuchs era dotado de um impulso quantitativo que o fez formar uma coleção cuja grandeza e extensão é, para Benjamin, indissociável da “amplitude de seu efeito”. Isso o coloca na esteira da “geração burguesa de gigantes em torno de 1830”⁴³, onde se insere nomes como Delacroix, Balzac e Dumas. Todos eles, segundo a caracterização de Eduard Drumont, possuem “a mesma fertilidade e a mesma tendência para o grandioso [...] Todos eles dispõem de costas para as quais nenhuma carga é pesada demais”.⁴⁴

O antirromantismo do colecionador Fuchs alinha-se portanto a um impulso cumulativo orientado pela paixão por obras de arte do passado atreladas às massas. Benjamin ressalta em outros contextos a importância do conhecimento sobre a história da aquisição das coisas pelo colecionador, central para a determinação do lugar no presente onde se conserva esse rastro material de um passado até então esquecido, que é a coisa adquirida pelo colecionador. Desprende-se da análise de Benjamin que essa dimensão da atividade do colecionador não se traduz em conhecimento na obra de Fuchs. Nesse sentido, a compreensão do objeto histórico que Benjamin busca pensar para seu materialismo histórico, a saber, como fundamentada na vida posterior da obra que se faz sentir no presente do investigador, fica em Fuchs prejudicada por uma influência historicista, expressa na tentativa de reconstruir o passado tal como foi realmente. Em Fuchs, a concepção da centralidade do presente na construção do objeto histórico se manifesta em uma intuição, que questiona a

41 BENJAMIN, “Fuchs”, p. 26.

42 Idem, p. 27.

43 Idem, *ibidem*.

44 DRUMONT apud BENJAMIN “Fuchs”, p. 27-28.

ausência, nas investigações correntes da história da arte, de uma reflexão sobre o sucesso ou insucesso de uma obra, o que para Benjamin significa o índice de uma história da recepção das obras, e, portanto, de uma abertura da obra com relação ao processo histórico. Seja como for, Fuchs, segundo a caracterização de Benjamin, parece mais interessado no conhecimento sobre as obras de arte de sua coleção, do que no seu processo de aquisição. Nessa relação do colecionador Fuchs com as obras, Benjamin identifica uma paixão pujante, que se estende também para o investigador, principalmente ao tratar das obras de Daumier. Essa paixão, como vimos, encontra na biologia um aporte teórico, mas, a meu ver, pode ser analisada também com referência ao conceito de fetichismo, através do que podemos ensaiar a delimitação da posição que a figura do colecionador Fuchs ocupa no espectro mais abrangente dos escritos materialistas de Benjamin.

1.5 Fuchs: paixão de colecionador e fetichismo

Benjamin parece interessado em destacar a figura do colecionador do pano de fundo da sociedade capitalista, a sociedade produtora de mercadorias. Em Fuchs, o colecionador delinea-se, através da investigação de Benjamin, em um contexto socialista, contexto fortemente influenciado, aliás, por uma disciplina histórica consoante com a dominação burguesa – a história da cultura, tema do próximo capítulo. Por outro lado, em sua investigação histórico-cultural do século XIX, tal como apresentada nas *exposés* que esboçam o trabalho das *Passagens*, o colecionador alinha-se à fantasmagoria do *intérieur* burguês do período da Monarquia de Julho (1830-1848), criando para a arte um refúgio no espaço privado de sua coleção. Em ambos os casos, o colecionador opera na transfiguração do caráter de mercadoria das peças que coleciona, uma transfiguração operada por sua paixão pelo objeto colecionado, que o retira de sua existência em uma ordem histórica que o envolve na roupagem da mercadoria.

A sociedade capitalista funda-se no mercado, na possibilidade de troca entre mercadorias distintas. A mercadoria é seu elemento mais básico, como indica a investigação seminal de Marx em *O capital*. O valor que configura a existência da mercadoria remonta valor de troca; em segundo plano, ocultado pela aparição da mercadoria como valor de troca, encontra-se seu valor de uso, referente à utilidade da coisa na satisfação de determinada necessidade. Na investigação de Marx, a primazia do valor de troca na forma-mercadoria é resumido no conceito de “fetichismo da mercadoria”, que por assim dizer marca a essência da mercadoria. Ela aparece aos homens como algo independente do trabalho humano que a produziu, de modo que os caracteres sociais deste transmutam-se em caracteres objetivos naquela, como se lhe fossem naturais: a “forma-mercadoria e a relação de valor dos produtos do trabalho em que ela se representa”, embora seja “uma relação social determinada entre os próprios homens”, “assume, para eles, a forma fantasmagórica de uma

relação entre coisas” (MARX, 2013, p. 147).

A sociedade produtora de mercadorias se apresenta como uma sociedade de mercadorias, na medida em que são elas, e não os homens, que regulam a relação social da troca; os homens, aí, aparecem subsumidos a essa relação entre coisas – eles próprios são coisificados.⁴⁵ Fetichismo e forma fantasmagórica são noções que remetem à primazia do abstrato nas relações de troca que fundamentam a economia burguesa. A mercadoria, enquanto valor de troca, é uma coisa “plena de sutilezas metafísicas e melindres teológicos” (idem, p. 146), uma “coisa sensível-suprassensível” (idem, *ibidem*), dotada de um “caráter místico”, “enigmático”.

Benjamin, por outro lado, não se ocupa da gênese econômica da mercadoria e de seu fetichismo, mas parece interessado em analisar como esse fenômeno relaciona-se historicamente com o indivíduo e as massas, e em perscrutar os momentos em que se rompe o pano de fundo do fetichismo e da coisificação que impera na sociedade capitalista. Nessa chave, figuras típicas do século XIX, como o *flâneur* e o colecionador, parecem lhe representar modelos de subjetividade cuja relação com as coisas, embora regulada pelo fetichismo, não se ajusta totalmente aos imperativos do mercado e do consumo ensejados por ele. Como dissemos, no colecionador Benjamin identifica uma paixão pelas coisas capaz de transfigurar o caráter mercadoria. Mas tal transfiguração não resulta no resgate do valor de uso: o colecionador busca, ao contrário, libertar as coisas da servidão da utilidade que configura o pragmatismo de uma organização centrada na economia burguesa, na lógica de acumulação de capital. No caso do colecionador habitante do *intérieur* do século XIX, pode-se dizer que sua coleção é um espaço de culto do belo artístico, em contraposição aos imperativos do mundo dos negócios; as coisas encontram nessa coleção uma situação na qual elas são idealizadas pelo toque passional e transfigurador do colecionador.⁴⁶ Nesse espaço privado, invólucro do indivíduo, o colecionador empreende a luta contra a servidão da utilidade instaurada na sociedade, representando pela arte um mundo melhor e distante, no qual as coisas estão livres de tal servidão.⁴⁷

45 Analisando o fetichismo da mercadoria, Anselm Jappe (2014, p. 10-11) apresenta o cerne do problema como segue: “ali onde os indivíduos só se encontram enquanto produtores separados que devem reduzir os seus produtos a uma medida comum – que os priva de toda qualidade intrínseca – para poder trocá-las e formar uma sociedade, o valor, o trabalho humano abstrato e o trabalho “universalmente humano” (isto é, não específico, não social, o puro dispêndio de energia sem relação com os seus conteúdos e consequências) sobrepujam o valor de uso, o trabalho concreto e o trabalho privado. Os homens, mesmo continuando a executar trabalhos concretos e privados, devem constatar que a outra “natureza” desses mesmos trabalhos, o lado abstrato, é o único que conta a partir do momento em que quiserem trocá-los contra algo distinto. Por exemplo, o camponês que trabalhou o dia inteiro para colher o seu trigo, como ele sempre o fez, poderia constatar no mercado que a sua jornada de trabalho concreto e privado subitamente 'vale' apenas duas horas de trabalho, porque importações de trigo, provenientes dos países onde esse tipo de trabalho é mais “produtivo”, estabeleceram um novo padrão – e, assim, o lado 'abstrato' se torna terrivelmente real para esse camponês que cai na miséria”.

46 Cf. BENJAMIN, Walter, “Paris, capital do século XIX”, in: *Passagens*, 2007, p. 46.

47 A meu ver, vale para esse colecionador o mesmo que para o burguês com relação à arte autônoma, tal como afirma Peter Bürger (2012, p. 95): “O burguês, reduzido na sua práxis vital a uma função parcial (ação ligada à

Fuchs, como um grande colecionador, é dotado também de uma paixão transfiguradora. Porém, temos que diferenciá-lo do colecionador burguês habitante do *intérieur*, e isso devido à peculiaridade das coisas sobre as quais seu olhar se volta, isto é, à peculiaridade de sua paixão de colecionador. Pois, como vimos no caso da caricatura, não se trata aí da “grande arte” trabalhada na chave do idealismo, como no caso das obras clássicas. O “burguês” que recalca no *intérieur* o mundo dos negócios, do pragmatismo da acumulação de capital (e – seguindo Oehler em sua decifração da poesia irônica de Baudelaire – da agitação social e política, com pobreza, fome, motins e repressões policiais), deseja compensar-se com “bela aparência” nas peças de sua coleção, busca na arte uma apreciação desinteressada, para a qual o ideal classicista pode servir com suas figurações nobres e serenas alçadas à esfera do ideal.⁴⁸ Por outro lado, obras como as de caricatura, especialmente aquelas baseadas em técnicas de reprodução como xilogravura ou litografia (as quais viabilizam a entrada da caricatura no universo da imprensa), carregam em suas figurações uma estreita ligação com as massas, que, por meio da recepção de suas reproduções, têm acesso aos mais variados temas através da linguagem convincente e concisa do riso (ou porventura da ira). Trata-se de uma forma de arte capaz de ilustrar o cotidiano e os acontecimentos da vida em sociedade, desde os mais agitados ou complexos aos mais triviais; uma arte produzida para sua recepção em massa, marcada pelo valor de exposição de suas figurações.

“Arte de massas”, nesse sentido, não se articula ao idealismo da arte tradicional, onde prepondera o valor de culto que marca sua reduzida exponibilidade. Essa incompatibilidade com a arte tradicional talhada no idealismo, como a arte classicista, corresponde ao insucesso da caricatura em face dos cânones artísticos tradicionais que foram influentes na inventariação, realizada pelos “historiadores burgueses”, das obras do passado a serem celebradas como patrimônio na sociedade burguesa. Obras como as caricaturas políticas de Daumier não entravam nessas narrativas convencionais, mas sim as “grandes obras” conservadas pela tradição dominante como espólio do vencedor, obras que encontravam na empatia do historiador burguês com tal tradição sua porta de entrada na constituição da história da arte. Fuchs, por sua vez, é orientado pelo caráter passional do colecionador, mas uma paixão voltada às expressões artísticas de massa. Seu olhar passional direciona-se para obras deixadas de lado por aquela história da arte convencional que compõe o inventário das obras tradicionais a serem celebradas na sociedade burguesa, e isso parece indicar a Benjamin o potencial de dismantelar a aparente narrativa plana e contínua desta última. “Arte de

racionalidade-voltada-para-os-fins), experimenta-se na arte como “ser humano”; nela, ele consegue desenvolver a totalidade de suas capacidades, embora apenas sob a condição de que essa esfera permaneça rigorosamente divorciada da práxis vital”.

48 Nas notas preparatórias para o ensaio sobre Fuchs, Benjamin (2012d, p. 258) anota que, dada a nulidade da ordem valorativa do classicismo na estética de Fuchs, “É natural que (...) não desempenhem também qualquer papel nela a estética kantiana do sentimento puro ou o conceito da obra que agrada sem interesse”.

massas” abarca figurações não subsumidas aos cânones tradicionais tomados como critério pela história da arte convencional para enquadrar a arte do passado. Fuchs, ao voltar-se como colecionador para obras do passado relegadas pela tradição, promove seu encontro com a investigação histórica de seu presente, resgata-as do esquecimento ao qual haviam sido enredadas pela história da arte convencional burguesa. A meu ver, esse potencial repousa exatamente no caráter de “arte relegada ao esquecimento” das obras colecionadas por Fuchs, cujo reencontro com o presente da investigação histórica, proporcionado pelo colecionador, faz renascer o caráter próprio de tal arte, colocando em questão a maneira tradicional de entender a arte e demandando uma outra maneira de entender a arte, a qual possa fazer justiça à arte reencontrada do passado.

Benjamin parece particularmente interessado no caráter de massas das obras colecionadas por Fuchs, especialmente a arte reproduzível massivamente.⁴⁹ Trata-se de obras pautadas no fator técnico da reproduzibilidade, obras que, alheias ao valor tradicional de unicidade e autenticidade, são direcionadas à sua multiplicação em reproduções, que lhe conferem a mobilidade para serem massivamente recebidas. Tais obras demandam, ademais, uma recepção que não seja meramente contemplativa, desinteressada, mas que seja aberta ao choque provocado por figurações exageradas, que tocam os afetos e instigam a reflexão principalmente pelo elemento cômico; uma arte cujas figurações não se baseiam no valor tradicional de eternidade, mas que figura seus temas na fugacidade da reprodução técnica. Na esteira na imprensa satírico-política, a caricatura acompanhou a efervescência política da Europa do século XIX, fornecendo periodicamente ilustrações dos acontecimentos e personagens contemporâneos – tome como exemplo o já mencionado *Charivari*, ou, antes dele, o *Le Caricature*.

Nesse quadro, percebemos uma correspondência com as reflexões de Benjamin no ensaio *A obra de arte na época de sua reproduzibilidade técnica*. Aí, Benjamin se ocupa de formular, em contraposição à teoria estética tradicional, uma teoria estética crítica, alinhada ao materialismo histórico, capaz de enquadrar, de uma maneira produtiva para as exigências emancipatórias da classe trabalhadora, as novas manifestações artísticas advindas com as novas técnicas de reprodução, como o rádio, a fotografia e, principalmente, o cinema. A época da reproduzibilidade técnica, que por assim dizer se institui na aurora do século XX, marca um processo no qual as técnicas de reprodução não surgem mais como um elemento externo e estranho à arte, mas como

49 Fuchs também volta seu olhar para a escultura, uma arte não reproduzível em massa – porém, mesmo a escultura pode representar uma arte de massas, como no caso das oferendas tumulares chinesas do período Tang, totalmente anônimas, expressando uma produção da comunidade. Porém, Benjamin parece especialmente interessado pela caricatura e os quadros de costumes, como podemos conferir em sua carta de 10 de setembro de 1935 a Gretel Adorno (BENJAMIN, 2012d, p. 231), onde menciona sua estratégia de abordar o trabalho sobre Fuchs de uma maneira que não o alheie totalmente da constelação própria ao trabalho das *Passagens*: “A coisa com o Fuchs agora é a sério, e penso atacar o assunto de uma forma que vai mais comigo, partindo dos seus estudos sobre a caricatura, sobre Daumier e Gavarni, que me oferecem pelo menos algumas ligações temáticas com o que agora me ocupa”.

um momento em que, por um lado, as produções artísticas passam a contar com a reprodução técnica de suas obras, e, por outro, e principalmente, a reprodutibilidade técnica passa a ocupar um lugar dentro os procedimentos artísticos, fundando uma nova forma de arte, o cinema.

No ensaio *A obra de arte...*, nos deparamos com uma regra histórica da arte que diz:

A história de cada forma de arte contém épocas críticas, nas quais essa forma aspira por efeitos que serão alcançados sem esforço, somente com um padrão técnico transformado, ou seja, em uma nova forma de arte (BENJAMIN, 2012a, p.103-105).

Assim, nas manifestações do Dadaísmo, Benjamin identifica o modo de percepção tátil que seria norma nos espectadores do cinema:

O Dadaísmo tentava gerar, com os meios da pintura (ou da literatura), os efeitos que o público busca hoje no cinema (...) De uma aparência sedutora aos olhos ou de uma convincente imagem sonora a obra de arte convertia-se, com os dadaístas, em um projétil. Atingia com violência o espectador. Ganhava uma qualidade tátil. Com isso, facilitou a demanda pelo cinema, cujo elemento de distração é também, em primeira linha, um elemento tátil, nomeadamente, baseado na mudança de cenas e de enquadramentos, que avançam em golpes sobre o espectador. O cinema libertou o efeito do choque físico da embalagem do efeito do choque moral, em que o dadaísmo o manteve como que empacotado. (idem, p. 105-109, grifo do autor).

Somos tentados aqui a identificar também na caricatura uma forma de arte que facilitou a demanda pelo cinema. Não seria o efeito do cômico também uma qualidade tátil, que toca o espectador com figuras grotescas e absurdas? Seja como for, em um ponto, ao menos, essa correlação parece fazer sentido: a recepção da caricatura demanda uma disposição que não corresponde à imersão contemplativa que marca a relação com a obra de arte tradicional.

No entanto, como Benjamin afirma nas notas preparatórias do ensaio (2012d, p. 258), “falta a Fuchs a percepção da dimensão histórica da antecipação na arte. O artista é para ele, na melhor das hipóteses, expressão da situação histórica vigente, mas nunca do que está por vir.” Esse ponto circunscreve um traço da problemática histórico-cultural da social-democracia, como veremos adiante – a obra do passado é compreendida como subsumida ao passado de seu nascimento, e seu significado, às intenções de seus criadores. Daí, desprende-se a importância da paixão de colecionador que orienta Fuchs, e o fator mais ou menos consciente dessa saída prática em face da aporia teórica. É como se a paixão do colecionador Fuchs fosse talhada na atualidade de seu tempo presente, marcado pela ascensão da época da reprodutibilidade técnica e pela crise da arte tradicional, para investigar no passado da arte os momentos em que se prefigurou um modo de conceber a arte de massas, tal como demandado no presente da época da reprodutibilidade técnica. As obras de arte encontradas pelo colecionador Fuchs preconizam o tempo presente do início do século XX; suas intenções, outrora interrompidas por determinada tradição, reencontram na

atualidade da época de Fuchs nova sobrevida. A paixão do colecionador Fuchs, mesmo que carregada de traços fetichistas, encontra, materialmente, obras esquecidas e apócrifas da tradição, e lhes viabiliza o irromper de seu claustro no esquecimento da história da arte convencional.

2 O HISTORIADOR EDUARD FUCHS

Neste capítulo, buscaremos abordar a constelação intelectual social-democrata que figura o pano de fundo teórico do historiador Fuchs. Segundo Benjamin, a obra de Fuchs “participa [...] da problemática que é inseparável da história da cultura” (*Kulturgeschichte*),⁵⁰ disciplina histórica que remonta à tradição do historicismo (historiografia que, segundo Benjamin, possui uma afinidade com a dominação burguesa). A história da cultura preponderou no trabalho de formação histórica das massas na social-democracia, e forneceu o conteúdo de uma problemática que Benjamin, na esteira de Nietzsche, denomina “popularização da ciência”. Nossa investigação neste capítulo se inicia por uma aproximação dessa problemática, por meio do que podemos visar alguns traços do conceito de “historicismo”. Na sequência, discutimos propriamente o conceito de história da cultura. Tomaremos este conceito em sua relação com o historicismo, mas buscaremos compreender também como ele se delinea na social-democracia. Nesse escopo, destaca-se uma citação de Engels, a qual Benjamin interpreta de uma maneira peculiar, em consonância com sua própria concepção histórica. No enquadramento social-democrata, a história da cultura relaciona-se com uma influência do positivismo, na esteira da qual foi erigida uma concepção do progresso técnico segundo a qual ele seria o fio condutor da marcha da história em direção ao socialismo. Com a influência do darwinismo, essa concepção do progresso se torna determinista, instaurando dentre os social-democratas um otimismo inabalável referente à vitória futura do socialismo. O capítulo se encerra com uma análise daquilo que Benjamin denomina “raíz alemã” de Fuchs, relativa ao rigor moral do historiador, que remete a um parentesco de Fuchs com a tradição da burguesia revolucionária.

2.1 Formação histórica e popularização da ciência na social-democracia

Benjamin traça, no segundo tópico do ensaio, um breve histórico do período de formação de Fuchs, até o ponto em que ele publica suas primeiras obras. Evidencia-se sua proximidade com a social-democracia, desde a época em que ela se encontrava na clandestinidade, devido às leis anti-socialistas promovidas por Bismarck. Segundo Thomas Huonker (1985, p. 7-8), Fuchs foi levado ao terreno da luta política em decorrência de um infortúnio familiar: após a morte de seu pai

50 BENJAMIN, “Fuchs”, p. 13.

em 1886, Fuchs, então com 16 anos, se viu forçado a renunciar a uma formação escolar mais “elevada” para assumir, como filho mais velho, a obrigação de chefe de família – uma vez que seu pai não deixara nenhuma herança que garantisse o sustento da família. Com isso, Fuchs adentrou como aprendiz no escritório de uma tipografia em Stuttgart, onde travou contato com trabalhadores tipógrafos engajados na luta revolucionária. Ao fim desse período de aprendizagem, foi levado a Munique para trabalhar no jornal social-democrata da Baviera *Münchener-Post*, por meio do que, em seguida, se tornaria redator da revista de sátira política *Süddeutscher Postillon*, publicada pela mesma editora do *Münchener-Post*.

O Partido Social-democrata da Alemanha (SPD)⁵¹ é fruto do programa de unificação de Gotha, realizado em 1875. O programa confluiu duas vertentes até então concorrentes na representação da classe trabalhadora alemã: o Partido Social-democrata dos Trabalhadores (SDAP)⁵², fundado em 1869, em Eisenach, tendo em nomes como August Bebel, Wilhelm Liebknecht e Wilhelm Bracke seus principais fundadores, e o primeiro partido operário da Alemanha, a Associação Geral dos Trabalhadores Alemães (ADAV)⁵³, fundado em 1863, em Leipzig, por Ferdinand Lassalle. Marx e Engels se colocaram contra a unificação, pois a concebiam como uma concessão às influências de Lassalle – as quais, segundo eles, constituíam um retrocesso à causa socialista. A crítica a tais influências está bem documentada em *Crítica do Programa de Gotha*, apresentada por Marx em forma de glosas ao programa de unificação.⁵⁴ O programa de Gotha seria abandonado no congresso de Halle em 1890, a partir do qual se estabeleceu a necessidade de um novo programa, o qual, após ser erigido, foi aprovado um ano depois no Congresso de Erfurt.

Benjamin se refere a um artigo de A. Max, intitulado *Zur Frage der Organisation des*

51 Sigla do nome em alemão: “*Sozialdemokratische Partei Deutschlands*”.

52 Sigla do nome em alemão: “*Sozialdemokratische Arbeiterpartei*”.

53 Sigla do nome em alemão: “*Allgemeiner Deutscher Arbeiterverein*”.

54 Após redigir sua crítica, Marx a enviou para Wilhelm Bracke, pedindo-lhe que a divulgasse entre os dirigentes do SDAP. Mas ela não foi aceita, principalmente por Liebknecht, e permaneceu desconhecida do público até Engels publicá-la após o falecimento de Marx. A orientação política do SPD, aliada à expansão industrial alemã na segunda metade do século XIX, engendrou um fortalecimento gradual da classe operária que, desde a unificação do Estado alemão em 1871, se deu de maneira constante. A força da classe operária alemã adentrou os setores dominantes da sociedade, de modo que desde cedo, reconhecendo esse poder, buscou-se empreender um trabalho ideológico que tencionava insuflar nela sentimentos nacionalistas, os quais pretendiam direcionar seu olhar para o plano do *Reich*, em contraposição ao plano da Internacional. Já o programa de Gotha expressa essa orientação, quando afirma que: “A classe trabalhadora atua por sua libertação, inicialmente, nos marcos do atual Estado nacional, consciente de que o resultado necessário de seu esforço, comum a todos os trabalhadores de todos os países civilizados, será a fraternização internacional dos povos.” Segundo Marx, a luta nacional dos trabalhadores é um primeiro momento da luta internacional, sendo não seu conteúdo, mas sua forma; em segundo lugar, configura uma redução do internacionalismo da classe trabalhadora a consciência do resultado – entendido com peso de necessidade – “fraternização internacional dos povos”, uma consciência que, para Marx, remonta à Liga da Liberdade e da Paz. Marx comenta sobre esse ponto: “Nenhuma palavra, portanto, *sobre as funções internacionais* da classe trabalhadora alemã! E assim ela deve enfrentar sua própria burguesia – que, contra ela, já se une fraternalmente aos burgueses de todos os países – e a conspiratória política internacional do sr. Bismarck!”. Cf. MARX, Karl, *Crítica do programa de Gotha*, 2012, p. 35-36.

Proletariats der Intelligenz e publicado na *Neue Zeit* em 1895, para denotar o crescimento vigoroso do SPD nessa época – diz Max: “o tronco do partido social-democrata em todo lugar estava em crescimento orgânico, anel por anel”.⁵⁵ Com isso, segundo Benjamin, colocaram-se novas tarefas para o trabalho de formação (*Bildungsarbeit*) do partido:

Quanto maior as massas de trabalhadores que afluíam para ele, tanto menos o partido podia se satisfazer com o seu mero esclarecimento em relação à política e às ciências naturais, com uma vulgarização da teoria da mais valia e da evolução. Ele precisava dirigir seu olhar também para incluir matéria de formação histórica [*historischer Bildungstoff*] em suas palestras e no folhetim do partido.⁵⁶

Deixemos de lado, por ora, a menção ao trabalho de formação como focado na política e nas ciências naturais (abordaremos essa questão mais adiante). Benjamin, aqui, remete a Nietzsche para caracterizar o resultado desse trabalho que tomou o saber histórico como matéria de formação para as massas, a saber, o problema da “popularização da ciência”, diagnosticado por Nietzsche já em 1874, em sua *Segunda consideração imtempéstiva*. Diz Nietzsche:

Como último [...] resultado evidencia-se a ‘popularização’, apreciada por todos, [...] da ciência, ou seja, o mal-afamado corte da saia da ciência de acordo com o corpo do “público misto”: a fim de aqui nos servirmos zelosamente, para uma atividade de alfaiataria, de um alemão de alfaiate.⁵⁷

Segundo essa passagem, portanto, a popularização da ciência se refere a uma adequação “forçada”, a adequação da ciência ao público alemão, na qual a primeira deve se ajustar ao segundo, mesmo às custas de suas medidas próprias. Benjamin identifica nesse texto de Nietzsche uma primeira grande crítica do historicismo alemão do século XIX. Na visão de Nietzsche, o historicismo – que, segundo ele, constitui a “cultura histórica” de sua época, especialmente a dos alemães – resulta em uma saturação imobilizante de conhecimento sobre o passado: em vez de uma “cultura efetiva”, o conhecimento sobre a cultura de outras épocas se torna a assinatura da cultura moderna dos alemães. Ou seja, Nietzsche identifica um traço comum na abrangente tradição historicista, a saber, a conversão do saber sobre o passado em erudição passiva, incapaz de engendrar uma ação transformadora no presente, de colocar o passado a serviço da construção de um novo futuro, em suma. Benjamin faz eco a essa concepção na medida em que, também para ele, o tipo de saber do historicismo surge como um saber desvinculado da ação transformadora no presente, ou, em termos marxistas, desvinculado da práxis, e não poderia, portanto, fomentar a libertação dos trabalhadores da dominação burguesa.

55 MAX apud BENJAMIN, “Fuchs”, p. 9.

56 BENJAMIN, “Fuchs”, p. 9.

57 NIETZSCHE apud BENJAMIN, “Fuchs”, p. 9.

E é em um sentido marxista que Benjamin aborda o problema, no que ele difere de Nietzsche: na esteira deste, ressalta o caráter de público que as massas de trabalhadores assumem no trabalho de formação social-democrata e a desvinculação da prática que marca a matéria histórica do historicismo; mas, no sentido do marxismo, identifica o erro no fato de esse trabalho não tomar tais massas como classe. Como já afirmamos, no início do ensaio Benjamin percebe na tradição marxista um favorecimento do lado político do marxismo em detrimento de seu lado científico. Agora, essa noção reaparece vinculada à problemática da formação; Benjamin faz uso de uma imagem para elaborar uma hipótese sobre o caminho transformador que poderia ter sido trilhado, caso o trabalho de formação social-democrata tivesse visado a classe:

Se a classe tivesse sido visada, então o trabalho de formação do partido nunca poderia ter perdido o contato estreito com as tarefas científicas do materialismo histórico. A matéria histórica, arada pela dialética marxista, estaria em condições de se tornar um solo no qual poderia germinar a semente que o presente lança sobre ele. Isso não ocorreu.⁵⁸

Esta suposição, a meu ver, condensa a postura fundamental de Benjamin no tocante à teoria materialista dialética da história; na fertilização do terreno do passado através do presente está contida, em germe, a concepção do primado da política sobre a história, na qual a imagem histórica (imagem dialética) traduz um encontro dialético – em suspensão –, regulado pela atualidade, entre passado e presente, ocorrido e agora, encontro no qual o passado coloca uma tarefa a ser resolvida no presente. Apesar disso, o trabalho de formação social-democrata foi direcionado a um público, e nesse sentido, a meu ver, demonstra sua afinidade com a emergente cultura da distração e do entretenimento. Passarei a seguir a uma abordagem dos conceitos empregados por Benjamin no escopo do problema da popularização da ciência com o intuito de comprovar essa afinidade.

Os conceitos de público, massa e classe não são aprofundados por Benjamin no ensaio sobre Fuchs. Na sequência de sua argumentação, Benjamin cita a máxima social-democrata “Saber é poder”, e percebe que este “saber”, que orientou a social-democracia, na verdade “fortalecia a dominação da burguesia sobre o proletariado”, não sendo portanto capaz de “facultar ao proletariado se livrar dessa dominação”.⁵⁹ Característica desse saber é a ausência de acesso à práxis, um saber que portanto “nada poderia ensinar ao proletariado enquanto classe acerca de sua situação, e inofensivo para seu opressor”.⁶⁰ Benjamin caracteriza esse tipo de saber: “Dava-se por satisfeito, no seu tratamento, em 'estimular', em 'oferecer distrações', em 'interessar’”.⁶¹ Desse léxico, destacamos o “oferecer distrações” (*Abwechslung zu bieten*, que também pode ser traduzido por

58 BENJAMIN, “Fuchs”, p. 9.

59 Idem, p. 10.

60 Idem, ibidem.

61 Idem, ibidem.

“oferecer diversões”), pois isso nos permite traçar um paralelo com a investigação benjaminiana sobre a expressão cultural do capitalismo tardio, tal como podemos verificar em outros textos.

Um conceito próximo de “*Abwechslung*” desempenha um papel crucial no ensaio *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*: trata-se do conceito de “*Ablenkung*”, “distração”. Benjamin percebe a ascensão da “distração como uma modalidade de comportamento social” (BENJAMIN, 2012a, p. 107), que se dá no reverso da “degeneração da burguesia” e da liquidação do valor tradicional da obra de arte (resumido no conceito de “aura”). Mas sua investigação é crítica, e busca perscrutar os potenciais advindos com as novas manifestações artísticas inseridas no contexto da distração. Nesse sentido, através do Dadaísmo e, principalmente, do cinema, Benjamin identifica na distração uma disposição psíquica alinhada a sociedade moldada na esteira da aceleração do desenvolvimento técnico e produtivo, na qual instaura-se uma modalidade de percepção do choque. É esta que impele os indivíduos à postura da distração, condição subjetiva para que a recepção dos choques que passam a constituir esse novo contexto se realize de modo adequado (leia-se: sem engendrar traumas).

No cinema, Benjamin também identifica uma percepção do choque, uma percepção que pressiona pelo rompimento da disposição da imersão (*Versenkung*) contemplativa que marca a relação tradicional aurática com a arte, e que se configura no próprio movimento que compõe a montagem do filme. Benjamin se preocupa em formular, no ensaio sobre *A obra de arte...*, uma teoria estética que possa servir às demandas da classe trabalhadora, pois identifica no fascismo a utilização incontrolada de conceitos tradicionais sobre a arte, com o que ele se esforça em produzir, mesmo no cinema, uma pseudo-aura que possa servir ao culto do líder e à falsificação da consciência de classe, promovendo a compactação das massas para melhor controlá-las. Mas, na perspectiva dialético-materialista de Benjamin, a própria ascensão do cinema marca a obsolescência da concepção tradicional da arte e demanda uma nova teoria estética. Nesse sentido, enquanto forma artística enraizada na *Ablenkung*, um cinema que toma a sério seus potenciais críticos pode servir à formação da classe trabalhadora – que, para Benjamin, é o produto de uma massa proletária dotada de consciência de classe, e cujo modo de ação é a luta ativa, e não reativa, pela libertação da opressão de classe. Enquanto a massa compactada age de maneira apenas reativa, viés pelo qual o fascismo busca controlá-la, Benjamin introduz a noção de “afrouxamento” para caracterizar a massa proletária dotada de consciência de classe – a consciência “mais iluminada”, em sua visão (BENJAMIN, 2012a, p. 78). A massa proletária forma, segundo Benjamin, uma massa compacta apenas aparentemente, e na representação de seus opressores. A consciência de classe proletária atua, de maneira transformadora, na “estrutura da massa proletária”, afrouxando-a. Ou seja, no momento em que a reação torna-se ação orientada pela luta por libertação, a massa proletária

afrouxa-se sob o signo da solidariedade: “Na solidariedade da luta de classes proletária, a oposição morta, não dialética, entre indivíduo e massa é abolida; essa oposição não existe para os camaradas” (idem, p. 80).⁶²

O cinema porta, pela sua própria forma, o potencial de afrouxar as massas espectadoras. Tanto é assim que Benjamin diagnostica esse fator mesmo nos filmes produzidos pela indústria cinematográfica, como os filmes de Charles Chaplin. Aqui, em sua visão, esse afrouxamento corresponde a uma espécie de função terapêutica, como é o caso do riso coletivo na sala de cinema, que alivia as tensões engendradas no público pela tecnicização da vida nas cidades e, assim, impede seu amadurecimento em psicoses. Ou seja, a percepção distraída, condição para a recepção dos choques que em uma realidade social ocupada pelo aparato técnico pode causar traumas e psicoses nas massas compactadas da multidão, pode no cinema adquirir um caráter emancipatório no afrouxamento das massas, que pode, segundo Benjamin, ser direcionado ao conhecimento e exercício dessa realidade social tecnicizada e opressora.⁶³

Em suma, a *Ablenkung*, em sua expressão superestrutural no cinema, é dotada de um potencial emancipatório que diverge da mera distração ou diversão, da *Abwechslung*. Não devemos equiparar os dois conceitos, embora a tradução possa aproximá-los. A *Ablenkung* encontra-se remonta às transformações no aparelho sensorial humano que resultam das transformações concretas de seu *milieu*, e se direciona, portanto, a uma estética das novas condições subjetivas e históricas que se verificam na sociedade capitalista. Nesse escopo, a *Ablenkung* pode ser compreendida na chave da investigação do surgimento do capitalismo a partir do declínio das sociedades tradicionais, e, em Benjamin, pode ser reportada ao seu diagnóstico de declínio da experiência (*Erfahrung*) tradicional e ascensão da vivência (*Erlebnis*), de modo que a *Ablenkung* pode ser compreendida como um modo coletivo de percepção atrelado ao modo de existência social da vivência, da fragmentação da experiência tradicional.⁶⁴

62 Nesse escopo, segundo Benjamin (2012a, p. 80), o maior desempenho do dirigente revolucionário “não consiste em atrair a massa para si, mas sempre de, novamente, deixar-se integrar na massa, afim de sempre de novo ser, para ela, um entre centenas de milhares”.

63 Um dos conceitos centrais e de maior alcance teórico do ensaio sobre *A obra de arte...* é o conceito de “inconsciente óptico”, referente ao modo como a realidade é tratada pelo aparato cinematográfico. Segundo Benjamin, esse tratamento é marcado pela apresentação ao espectador de uma explosão do claustro da realidade por ele vivida, de modo que o cinema revela, por seus recursos próprios (como a câmera lenta ou a ampliação do enquadramento), dimensões dessa realidade que escapam à observação normal cotidiana, esta última, de resto, sendo nas cidades fortemente condicionada pelo recepção dos choques de uma realidade cada vez mais ocupada pela aparato técnico, ou seja, impedida de qualquer devaneio contemplativo. E, segundo Benjamin, há aqui “estreitas relações” entre esse inconsciente óptico e o inconsciente pulsional desvendado pela psicanálise. O cinema pode trazer ao conhecimento das massas aquelas dimensões da realidade que escapam ao espectro normal da percepção sensorial, mas que no entanto podem afetar o inconsciente pulsional em psicoses, alucinações e sonhos. Assim, o conhecimento do inconsciente óptico insere-se no programa de restabelecimento de um equilíbrio entre homem e aparato técnico através da representação do meio circundante, e remete àquela função terapêutica do cinema. Cf. BENJAMIN, 2012a, p. 95-103.

64 Uma das teses centrais do ensaio *A obra de arte...* diz, exatamente, que “No interior de grandes períodos históricos, transforma-se com a totalidade do modo de existência das coletividades humanas também o modo de sua percepção”

Outro é o caso da distração no contexto da investigação da fantasmagoria das exposições universais, empreendida por Benjamin em *Paris, capital do século XIX* – texto que conta com duas versões, a primeira de 1935, escrita em alemão, e a segunda de 1939, escrita em francês. Aqui, esse conceito, que aparece em francês (*distraire*), alinha-se a uma falsificação, remetendo mesmo a um bloqueio dos potenciais emancipatórios da percepção coletiva talhada na *Ablenkung*. As exposições universais surgiram no século XIX europeu; nelas, as novidades mercadológicas eram expostas de uma maneira tal que tais exposições surgem como uma espécie de altar para o fetichismo da mercadoria – segundo Benjamin (2007, p. 57), elas “idealizam o valor de troca das mercadorias. Criam um quadro no qual seu valor de uso passa para segundo plano”. As massas de trabalhadores são seu primeiro público; busca-se “superar” seu afastamento do consumo pelo culto do valor de troca das mercadorias. Estas se apresentam ao público trabalhador como algo próximo, porém ainda inacessível, de modo que as exposições universais “dão acesso a uma fantasmagoria onde o homem entra para se deixar distrair” (BENJAMIN, 2007, p. 57). Aqui, “se deixar distrair” (*se laisser distraire*) marca o caráter de entretenimento dessas exposições. Esse entregar-se à distração/diversão/entretenimento da mercadoria-fetichismo engendra aquela compactação que remete ao comportamento reacionário: “No interior das diversões, às quais o indivíduo se entrega, no quadro da indústria do entretenimento, resta constantemente um elemento que compõe uma massa compacta” (idem, ibidem).

É notável que esse espaço de distração e diversão, nas exposições universais, abarque a massa de trabalhadores afastada do consumo, e a submeta, num sentido praticamente religioso, ao fetichismo da mercadoria. Nesse quadro, opera-se na transfiguração da coisificação que acomete os homens, reforça-se sua submissão à mercadoria através de uma identificação familiar com ela, apresentada, pelas vias do fetichismo, como “objeto de desejo”. Nas palavras de Olgária Matos:

Carregada de animismo e fetichismo, [a mercadoria] tem vida própria e captura a “consciência operária” de maneira desconcertante: não como potência estranha, mas o contrário. Por um mesmo gesto seduz e prende a consciência de classe, arrastando-a para o reino da fantasmagoria-fetichismo. O mais estranho – a mercadoria universal – apresenta-se como a coisa mais disponível e familiar, com o que o estranhamento se converte em familiaridade (MATOS, 2006, p. 70-71).

Esse excuro pelas reflexões de Benjamin sobre a distração – tanto em seu sentido crítico e emancipatório (*Ablenkung*) quanto no sentido da ascensão de uma cultura do entretenimento (*Abwechslung*) – visa aqui uma aproximação dos conceitos de “público” e “classe” no escopo da problemática da formação na social-democracia. Podemos agora ensaiar uma explicação do significado desse trabalho. “Público”, ali, parece remeter à massa compactada pelo

(BENJAMIN, 2012a, p. 25).

entretenimento/diversão, de maneira semelhante ao público que se entretém em uma exposição universal. Ao que parece, portanto, um trabalho de formação histórica direcionado à formação de uma classe deveria buscar aquele afrouxamento da massa de trabalhadores, marcado pela solidariedade da classe em luta pela libertação. Isto, porém, se daria através de uma matéria histórica, e se nos é permitido estender aqui o paralelo com o cinema, de uma matéria histórica que toque as massas de trabalhadores, isto é, que lhes apresente um conhecimento sobre o passado talhado de acordo com sua posição social no presente, sua condição no processo de trabalho na sociedade capitalista – de maneira semelhante ao cinema, que, em sua versão não facista, apresenta uma forma artística coerente com as transformações sociais engendradas no período de ascensão do capitalismo. Mas a matéria histórica naquele trabalho de formação foi tratada de maneira alinhada ao fetichismo da mercadoria, como um inventário de curiosidades históricas, incapazes de tocar as massas de trabalhadores em sua posição histórica, isto é, em sua condição de explorada e potencial de sujeito da transformação radical da ordem burguesa. É certo que Benjamin não emprega no ensaio sobre Fuchs as noções de “massa compacta” ou “massa afrouxada”. Mas a pista pode ser seguida na característica do saber histórico materialista que ele busca formular no ensaio: tal saber se associa a certa prática no presente, a uma tarefa colocada por uma trama do passado que adentra o presente. Quando, no ensaio sobre *A obra de arte...*, Benjamin diferencia a massa compacta pequeno-burguesa da massa proletária, ele afirma que a primeira, “com suas reações imediatas, constitui a antítese dos quadros proletários, com suas ações mediadas por uma tarefa, mesmo que seja a mais momentânea” (BENJAMIN, 2012a, p. 82). Tarefa que, certamente, se insere no quadro mais geral da luta ativa do proletariado por sua libertação. Assim, ao que parece, um trabalho de formação socialista, direcionado a uma classe, isto é, orientado pela formação de uma consciência de classe nas massas trabalhadoras, seria um trabalho que não se contentaria em estimular ou divertir, mas que colocaria uma tarefa e remeter-se-ia, assim, à práxis. De outro lado, o paralelo do trabalho de formação social-democrata com as exposições universais pode ser reforçado se tomamos o caráter do saber histórico que orientava o primeiro, a saber, a história da cultura, através da qual os conteúdos da cultura adquirem um caráter fetichista, remetendo-se assim a um parentesco com a mercadoria. As massas de trabalhadores, tomadas como público, são mantidas afastadas da consciência de classe, divorciadas da práxis. Assim, o estudo da história se apresenta aos trabalhadores como uma relação distraída/divertida e ociosa com as obras e eventos do passado, apresentados com traços fetichistas, de maneira semelhante à distração que ocorre no culto fetichista das mercadorias de uma exposição universal, como também no culto fetichista da pseudo-aura, realizado nos filmes de propaganda fascista.

Aqui, mais um vez, a *Segunda consideração intempestiva* oferece uma primeira visada;

segundo Nietzsche, os historiadores modernos apresentam ao homem moderno o “festival permanente de uma exposição universal”:

Ele [o homem moderno] por aí passeia como um espectador, desfrutando de todas as coisas, mergulhado num estado tal, que até mesmo as grandes guerras e as grandes revoluções não podem alterar senão por um breve instante. Tão logo termine a guerra, ela se vê transformada em papel impresso e reproduzida em centenas de milhares de exemplares e é oferecida como a mais moderna especiaria para o paladar corrompido dos famintos de história (NIETZSCHE, 2005, p. 108).

Em *Sobre o conceito da história*, notadamente na tese onde Benjamin cita, na epígrafe, uma passagem da *Segunda consideração intempestiva* – “Precisamos da história, mas não como precisam dela os mal acostumados ociosos que passeiam no jardim da ciência” –, vemos, contra a social-democracia, uma defesa da consciência da classe combatente como consciência de vingança, que se realiza em nome das gerações de derrotados do outrora que compõem a tradição dos vencidos. Benjamin acentua o sentido pedagógico do conceito de “formação” (*Bildung*), de modo que a social-democracia surge como uma escola na qual a classe trabalhadora “desaprendeu [...] tanto o ódio como o espírito de sacrifício”, os quais “se alimentam da imagem dos antepassados escravizados, e não do ideal dos descendentes liberados” (BENJAMIN, 2012b, p. 248). Pois ela atribuiu a essa classe “o papel de redentora das gerações futuras”, cortando-lhe assim “o nervo das suas melhores forças” (idem, *ibidem*). Nesse quadro, pode ser polêmico afirmar que um trabalho dialético-materialista de formação a partir da matéria histórica teria que engendrar o ódio, a sede por vingança e a vontade de sacrifício; seja como for, desprende-se disso que a ausência desse trabalho e o recurso ao historicismo – a popularização da ciência – prejudicaram a práxis da classe trabalhadora, sua luta pela libertação da opressão oriunda da dominação de classe. A outra face disso, como veremos mais adiante, é um otimismo inabalável referente às condições externas da classe trabalhadora, o otimismo de uma concepção determinista do progresso histórico.

2.2 A problemática da história da cultura

No resumo da publicação original do ensaio sobre Fuchs na Revista de Investigação Social, afirma Benjamin sobre seu empreendimento: “Apreciação crítica da sua obra [de Fuchs] envolve a apreciação crítica do conceito de história da cultura que prevaleceu na ciência popular socialista na última década do século XIX”. (BENJAMIN, 1938, p. 380-381, tradução nossa).⁶⁵ Portanto, a popularização da ciência remete ao conceito de história da cultura tal como ele aparece no contexto

⁶⁵ O resumo é escrito em inglês e francês; ressaltamos a passagem em inglês: “Critical appreciation of his [Fuchs'] work involves critical appreciation of the whole concept of cultural history which prevailed in Socialist popular science in the last decade of the nineteenth century. The influence of dialectical materialism was slight, that of positivism greater. An excursus attempts to show how, with technical progress, the work of philosophers and scholars was impaired by this positivism even in the middle of the century”.

social-democrata – foi a história da cultura que forneceu a matéria histórica do trabalho de formação social-democrata. Em sua argumentação no ensaio sobre Fuchs, Benjamin parte inicialmente de uma crítica ao historicismo das “ciências do espírito” para, mais adiante, abordar a influência do positivismo em um excursão que tem como fio condutor a concepção social-democrata da técnica, delimitada no escopo das ciências naturais. Ao que parece, Benjamin entende a história da cultura como um tipo de saber assentado no historicismo burguês, que estendeu sua influência na social-democracia e ali se assentou em relação com uma influência do positivismo e de um determinismo histórico de influência darwinista, que estabelece um peso de necessidade ao surgimento futuro do socialismo com base no desenvolvimento histórico baseado no progresso técnico.

O enquadramento socialista do conceito de história da cultura não rompe com aquilo que marca o tratamento historicista da obra do passado, e que é o cerne da crítica de Benjamin nesse terreno, a saber, o fechamento/coisificação dos conteúdos culturais, sua mera contabilização em um inventário e a estrutura de posse/propriedade que o presente estabelece com eles.

Em seu texto *Walter Benjamin: estética e experiência histórica*, Jeanne-Marie Gagnebin resalta a categoria de “índice histórico” no pensamento de Benjamin, caracterizando-a como uma construção de um segundo contexto histórico das obras e imagens do passado – uma construção que ultrapassa a contextualização histórica mais ampla que busca subsumir a obra, característica tanto do historicismo quanto da historiografia do marxismo vulgar. Essa compreensão benjaminiana, segundo Gagnebin, visa exatamente não reduzir a investigação histórica à erudição infinita e cansativa do historicismo, como Nietzsche já havia ressaltado, mas busca dar conta de uma dimensão política nessa investigação, que diz respeito ao questionamento sobre o interesse do presente por determinado momento do passado. Desse modo, a categoria “índice histórico” busca proporcionar uma “confrontação entre presente e passado” (GAGNEBIN, 2013, p. 183), confrontação entre a particularidade do passado investigado e o interesse que o presente tem por ele, uma concepção que implica na análise crítica do presente para delinear o lugar que o passado nele ocupa através dessa investigação. Ou seja, trata-se aqui de um modelo que busca trazer ao cerne da pesquisa o caráter de atualidade (*Aktualität*) que o passado adquire para o presente, ou melhor, que determinado momento do passado adquire para determinado momento do presente.

Mas deve-se diferenciar, segundo Gagnebin, o conceito de atualidade do conceito de presentificação (*Vergegenwärtigung*), este último “mais raso de atualidade” (idem, *ibidem*). Na presentificação, uma obra do passado, como, seguindo o exemplo de Gagnebin, uma obra de Platão, é apresentada como sempre atual para o presente, mas sem aquele confronto entre presente e o passado dessa obra, que colocaria em pauta as diferenças entre os dois. Vale adiantar que por

passado, aqui, Benjamin não entende apenas a época de nascimento da obra, mas também, e principalmente, sua vida posterior, isto é, sua sobrevivência para além de seu nascimento. O resultado da presentificação, por outro lado, é a confirmação do “narcisismo epistemológico do presente”, como o diz Gagnebin, o que resulta na conversão dos valores presentificados, tidos como atuais, em “valores eternos que fortalecem as certezas da cultura dominante” (idem, p. 184). Nesse escopo, surge a autoridade dos valores canônicos, declarados como intemporais pela cultura dominante, em face dos quais as obras e acontecimentos destoantes não são celebrados e conservados no patrimônio espiritual da humanidade, ficando assim sujeitos ao esquecimento.

O crucial aqui é que, segundo Gagnebin, a presentificação “obedece a uma concepção de cultura como inventário” (idem, *ibidem*). Enquanto tal, ela alinha-se à apologia, e busca construir uma narrativa histórica coerente e plana, mas realizada através do silenciamento e erradicação dos momentos de interferência na tradição, das “dúvidas possíveis na transmissão da história”, “dos abismos irreduzíveis do acontecido” (idem, *ibidem*), momentos que transcendem a aparência de coerência do curso da história e sinalizam para possibilidades – interrompidas no passado – de futuro divergentes da tradição. O resultado é a transformação dos conteúdos culturais em “bens culturais”. Enquanto tais, eles se tornam objeto de posse da humanidade, ou melhor, dos dominantes atuais, ou vencedores de turno, como se diz nas “Teses”.

Esse quadro não foi fundamentalmente modificado pela concepção social-democrata da história da cultura, que apenas deslocou o eixo da posse dos bens culturais para a compreensão do proletariado, sem questionar essa relação de posse estabelecida com eles, nem seu caráter mercadológico, nem sua mera contabilização em um inventário. Gagnebin (2013, p. 191) classifica a “concepção de cultura do 'materialismo histórico' ortodoxo” como “uma acumulação de 'bens', cuja posse bem entendida deveria ajudar na luta do proletariado”. Em torno disso, ergue-se o debate sobre “herança cultural”. Nesse sentido, por exemplo, Ferdinand Lassalle, concebia o idealismo alemão como herança voltada para a posse do proletariado (alemão?), como atesta o ensaio de Carl Korn citado por Benjamin⁶⁶ no ensaio sobre Fuchs. À concepção de bens culturais corresponde o sua coisificação, que Benjamin entende como um fechamento da obra na época de seu nascimento, o que se verifica tanto no historicismo quanto na ciência popular socialista, seja um fechamento que recai em certo “espírito da época”, na paisagem emocional ou valorativa da época, seja como reflexo superestrutural dos processos produtivos de uma época: em ambos os casos, Benjamin identifica a ausência daquele confronto do presente com o passado investigado, da primazia política no estudo da história, como se diz nas *Passagens* (BENJAMIN, 2007, p. 433), isto é, de uma apropriação do passado através de uma leitura crítica do presente.

66 Trata-se do ensaio *Proletariat und Klassik* (“Proletariado e classicismo”), publicado em 1908 na *Neue Zeit*.

A crítica de Benjamin a esse fechamento coisificante surge, no ensaio sobre Fuchs, com base em uma leitura peculiar de um excerto de uma carta de Friedrich Engels a Franz Mehring. A carta data de 14 de julho de 1893, dois anos antes, portanto, da morte de Engels. Essa circunstância merece ser destacada porque Engels foi bastante influente dentre os social-democratas. Nesse sentido, Andrew Arato (1984, p. 102) destaca as obras *Anti-Dühring*, de 1878, e *Ludwig Feuerbach e o fim da filosofia clássica alemã*, de 1886, como as obras de Engels que exerceram uma influência decisiva nos marxistas da 2ª Internacional. A leitura peculiar de Benjamin, como nota Ernani Chaves, visa, de saída, se posicionar contra a leitura corrente na 2ª Internacional. Como veremos a seguir, Benjamin, a seu modo, minimiza o pertencimento de Engels à constelação intelectual do marxismo problemático daquela época, com o que prepara uma crítica ao determinismo histórico da teoria do progresso social-democrata, que, como trataremos mais adiante, se baseia nas ciências naturais, em especial no pensamento de Darwin, para instituir o caráter necessário/inevitável do socialismo futuro, desde que o movimento siga o fluxo do desenvolvimento técnico.

O texto de Engels citado por Benjamin é uma carta a Mehring que informa, principalmente, as impressões e reflexões de Engels após ler a obra *Lessing-Legende*, de Mehring. Benjamin destaca a seguinte passagem:

É essa aparência de uma história autônoma das constituições do estado, dos sistemas de direito, das representações ideológicas em cada domínio particular que antes de tudo cega a maioria das pessoas. Se Lutero e Calvino ‘superam’ a religião católica oficial, se Hegel ‘supera’ Fichte e Kant, Rousseau indiretamente com seu Contrato Social ‘supera’ o Montesquieu constitucional, então este é um processo que se mantém dentro da teologia, da filosofia, da ciência do estado, expõe uma etapa na história destes domínios do pensamento e de modo algum sai do domínio do pensamento. E desde que a ilusão burguesa da eternidade e do caráter de última instância da produção capitalista se juntou a isso, até mesmo a superação dos mercantilistas pelos fisiocratas e Adam Smith vale como mera vitória do pensamento, não como o reflexo, no pensamento, de fatos econômicos transformados, mas como o conhecimento correto finalmente alcançado dentro das sempre e em todo lugar existentes condições factuais.⁶⁷

Benjamin concebe essa crítica de Engels com referência à situação problemática do materialismo histórico na época de Fuchs, que o levou a tornar-se colecionador. Benjamin não toca, no entanto, na referência à teoria do reflexo, com o que Engels busca atrelar os conteúdos do pensamento às condições econômicas, isto é, ressaltar seu caráter histórico, não eterno. A esquivia de Benjamin pode ser entendida com relação à leitura peculiar desse trecho e sua defesa de um materialismo

67 ENGELS apud BENJAMIN, “Fuchs”, p. 3. Engels trata aqui do processo de formação da ideologia. Em sua visão, o pensador, alheio às forças motrizes que o impulsionam e suportado por uma consciência falsa, acaba por restringir-se às fronteiras do pensamento puro, e deduz daí seu conteúdo e forma, que, por se pautar em falsa consciência, configura a ideologia. Como resultado, “o ideólogo que trata da história (e aqui entendo por história simplesmente todas as esferas – a política, a jurídica, a filosófica, a teológica, etc. – que pertencem à *sociedade* e não apenas à natureza) possui em cada domínio científico uma documentação formada independentemente por obra do pensamento de gerações anteriores, que encontrou no cérebro dessas sucessivas gerações seu próprio processo independente de evolução” (MARX; ENGELS, 1977, p. 43). Na esteira desse raciocínio, Engels extrai a conclusão que configura a passagem citada por Benjamin.

histórico que, como notou Ernani Chaves (2003, p. 41), é incompatível com a teoria engelsiana do reflexo. Benjamin, naturalmente, concorda com Engels no tocante ao caráter histórico dos conteúdos culturais e sua relação com os processos de produção; mas é exatamente na compreensão desse caráter histórico que Benjamin vai além de Engels. Como já ficou indicado na referência ao índice histórico, Benjamin busca uma abertura de tais conteúdos em sua relação com os processos de produção não apenas que basearam seu nascimento (como parece bastar para a teoria do reflexo), mas também sua vida posterior a esse nascimento e seu encontro com o presente, que compõe essa vida posterior e, como veremos no capítulo seguinte, funda a compreensão da imagem histórica do passado investigado.

Para Benjamin, a crítica de Engels coloca em questão, em primeiro lugar, o costume, na apresentação de novos conteúdos na história das ideias, de enquadrá-los através de categorias como “desenvolvimento”, “reação” ou “superação”, como se novos dogmas, escolas literárias ou estilos se justificassem apenas com referência aos anteriores, seguindo um processo que se desenrola de maneira linear; atrelado a isso, há, segundo Benjamin, o questionamento da apresentação dessas novas figurações como “destacadas de seu efeito sobre os homens e sobre o processo de produção tanto espiritual quanto econômico destes”.⁶⁸ Esses fatores remetem à crítica das “ciências do espírito”, que nessa esteira se fragmenta em disciplinas históricas individuais, como, seguindo o exemplo de Benjamin, história das constituições do estado, história das ciências naturais, história das religiões ou história da arte.

Em nota esclarecedora, Francisco Pinheiro Machado caracteriza as “ciências do espírito” como as “ciências que se ocupam dos diferentes aspectos da vida espiritual ou cultural do homem, bem como das objetivações desta”.⁶⁹ Machado ainda nos informa sobre a posição dessas ciências como contrapostas à tradição metafísica e ao positivismo, com o que elas foram inseridas no conjunto das ciências experimentais, porém de maneira diferente das ciências naturais: enquanto estas visam seu objeto buscando explicá-lo segundo a causalidade, pressupondo neles uma necessidade natural, como “portadores de leis e características genéricas”⁷⁰, as “ciências do espírito” buscariam antes o entender/compreender (*Verstehen*) da “singularidade e unicidade históricas, por meio de um reviver congenial e empático, pode-se dizer contemplativo, que iluminaria totalidades estruturais a partir dos valores que as regem”, pois pressupõem a “liberdade e força criativa do espírito humano de formar o que é dado pela natureza”⁷¹.

Por outro lado, em seu *Ética e a concepção materialista da história*, Kautsky anota que as

68 BENJAMIN, “Fuchs”, p. 3.

69 Idem, *ibidem*.

70 Idem, p. 4.

71 Idem, *ibidem*.

“ciências do espírito” desenvolveram-se de maneira poderosa após a Revolução Francesa de 1789. Antes disso, elas teriam servido à burguesia ascendente como uma ferramenta na luta contra o poder social e político dominante de então, o qual fundamentava sua autoridade na tradição. Nas palavras de Kautsky, as “ciências do espírito”, nessa fase de ascensão da burguesia francesa, tinham como principal tarefa “descreditar o passado, e, contra ele, apresentar os objetivos da burguesia, o novo, o vindouro, como o único racional e bom” (KAUTSKY, 1910, p. 69-70, tradução nossa).⁷² Esse quadro mudou, porém, com o estabelecimento da burguesia no poder. Pois, segundo Kautsky, a Revolução, por um lado, trouxe à burguesia essencialmente o que ela precisava, mas, por outro, desvelou novas forças sociais que ameaçavam seu domínio e queriam ir além dela própria. Assim, por uma espécie de sagacidade política, ela buscou entrar em acordo com as velhas forças sociais, com o que, naturalmente, seu julgamento do passado passou a aparecer mais suavizado. “Começou-se a investigar o passado não para condená-lo, mas para entendê-lo; não para apresentá-lo como loucura, mas para compreender sua racionalidade” (idem, p. 70, tradução nossa).⁷³ Não se tratava de restabelecer o passado, mas mostrar que ele, embora tivesse sido racional, havia se tornado irracional, impossível. “Com isso, a racionalidade e necessidade social deixaram de parecer uma concepção imutável. Assim surgiu a visão de uma evolução social” (idem, *ibidem*, tradução nossa).⁷⁴

Kautsky anota que esse último fator vale especialmente para o conhecimento do passado alemão, pois a Alemanha não havia experimentado, como a França, um processo revolucionário burguês, de modo que não se verificava então na história alemã o elemento revolucionário das “ciências do espírito”, aquele que busca descreditar o passado em favor do novo. Assim, o passado manteve raízes mais firmes em território alemão. Com aquilo que Kautsky denomina “história primitiva” (*Urgeschichte*), composta por disciplinas individuais como história do direito, filologia comparativa e etnologia, a história pôde ser descrita de acordo com uma linha de desenvolvimento, e na medida em que seu material crescia, essa linha passou a ser reconhecida como um movimento de acordo com o peso de necessidade da lei, o que para Kautsky significa apenas estabelecer uma conexão causal entre os fatos técnicos de uma época e suas concepções legal, moral e religiosa, sem que para isso entenda-se como a força motriz do desenvolvimento os assim chamados grandes homens ou grandes acontecimentos.

Assim, nesse pequeno excursão pelas “ciências do espírito” temos, de um lado, a busca pela

72 No original: “Die Vergangenheit zu diskreditieren und ihr gegenüber die Ziele der Burgeoisie, das Neue, das Kommende als das einzig Vernünftige und Gute hinzustellen”.

73 No original: “Man fing an, die Vergangenheit zu erforschen, nicht um sie zu verurteilen, sondern um sie zu begreifen; nicht um sie als Wahnsinn hinzustellen, sondern um ihre Vernünftigkeit zu erfassen”.

74 No original: “Das gesellschaftliche Vernünftige und Notwendige hörte damit auf, als ein unwandelbarer Begriff zu erscheinen. So erstand die Anschauung einer sozialen Entwicklung”.

compreensão da unicidade e singularidade de uma época através dos valores que regem suas estruturas e, por outro, a conexão causal de seus elementos em relação à técnica e o estabelecimento de uma linha de desenvolvimento de um passado que culmina no presente como necessidade. Temos aqui, portanto, dois momentos das “ciências do espírito”, um momento referente a uma espécie de idealismo historicista, calcado no distanciamento absoluto dos processos produtivos, e um momento referente à tentativa de atrelar a idiossincrasia da época a um elemento central para o processo produtivo da época, isto é, a técnica, com o que vislumbra-se ao mesmo tempo uma lei de desenvolvimento. Enquanto, do ponto de vista burguês-historicista, busca-se reviver a época pelo esquadramento de seus elementos, reconstruindo assim sua imagem de acordo com o estabelecimento de uma coerência, digamos, espiritual, do ponto de vista de Kautsky essa reconstrução deve ser articulada de maneira causal, segundo a necessidade do desenvolvimento técnico.

Benjamin remete a terceira parte de seu ensaio ao texto de Engels citado na primeira parte, retomando os motivos destacados no escopo da problemática da história da cultura. A questão se volta ao caráter de “inventário de bens culturais” que resulta desse tipo de investigação. Em um primeiro momento, que parece remeter a crítica à concepção historicista burguesa da cultura, Benjamin afirma que não constitui um avanço efetivo de conhecimento um procedimento que apenas desfaz a aparência de fechamento das disciplinas individuais e as faz confluir na inventariação das obras e acontecimentos do passado, na contabilização da cultura tomada como um todo. Benjamin critica o alheamento (*Abgehobenheit*) em que se baseia a apresentação dos conteúdos da história da cultura, de modo que apenas desfazer a aparência de fechamento das disciplinas individuais e realizar o inventário dos documentos da cultura significaria apenas trocar as “muitas e problemáticas unidades que abrangem a história das ideias (como a história da literatura e da arte, do direito e da religião)” por “uma nova e a mais problemática unidade”, a unidade do inventário de tudo aquilo que a humanidade garantiu. O cerne do problema não se encontra meramente no fechamento daquelas unidades, mas se inscreve na própria concepção de “cultura” que lhe pauta: “O alheamento [*Abgehobenheit*] no qual a história da cultura expõe seus conteúdos é, para o materialista histórico, aparente e instituído por uma falsa consciência.”⁷⁵

Expressão dessa falsa consciência, Benjamin encontra no discurso de Alfred Weber, proferido na ocasião do congresso alemão de sociólogos de 1912. Diz Weber: “Somente [...] quando a vida se transformou a partir de suas necessidades e utilidades em uma figuração que estava acima delas, somente então há cultura”.⁷⁶ Benjamin identifica nesse conceito de cultura os

75 Idem, p. 13.

76 WEBER apud BENJAMIN, “Fuchs”, p. 13.

germes da barbárie que se desenrolaria posteriormente, numa referência implícita ao fascismo. Tal conceito aparece, nas palavras de Weber, como algo “supérfluo para a continuação da existência da vida, que nós todavia sentimos precisamente como aquilo para o qual ela está aí”.⁷⁷ Em suma, cultura, aí, se equipara à obra de arte, que, segundo Alfred Weber, “talvez pode levar formas e princípios vitais inteiros à desordem, que pode atuar de um modo que decompõe e despedaça, e cuja existência nós todavia sentimos como superior a todo o saudável e vivo que é destruído com isso”.⁷⁸ Nesse sentido, a cultura aparece não somente como alheia às necessidades e utilidades vitais da sociedade, mas mesmo como contraposta a elas. A essa representação, ilustrada nas palavras de A. Weber, Benjamin opõe sua famosa fórmula:

[O] que se vê na arte e na ciência é, sem exceção, de uma procedência que ele [materialista histórico] não pode considerar sem horror. Deve sua existência não só ao esforço dos grandes gênios que as criaram, mas em maior ou menor grau também ao anônimo trabalho vassalo de seus contemporâneos. Nunca há um documento de cultura sem, ao mesmo tempo, ser um documento da barbárie. Àquilo que é fundamental nesta situação de fato, nenhuma história da cultura ainda fez justiça, e dificilmente pode esperar fazê-lo.⁷⁹

Assim, o historiador materialista não celebra a cultura como testemunho da evolução do espírito genial da humanidade, uma concepção que, na verdade, alinha-se, como vimos, à concepção de cultura que confirma e legitima as certezas do presente; seu afastamento, suas reservas em face do patrimônio cultural celebrado se faz em nome dos sem-nome, isto é, das gerações de escravos e vassalos anônimos que ergueram os monumentos da cultura mas não puderam, nem seus descendentes, usufruir deles. Essa dialética cultura/barbárie deve levar a uma outra abordagem dos conteúdos da cultura, uma que os tome não como alheios ao terreno das utilidades e necessidades sociais, mas que indique sua abertura e relação com esse terreno, que permita ao historiador visar esse terreno através do testemunho da cultura garantida conservada como herança ou tradição. Comentando a indicação de que a barbárie inscreve-se na cultura, Peter Bürger afirma:

Com essa frase, Benjamin não pretende condenar a cultura [...], expressando antes a visão de que a cultura, até o presente, foi paga com o sofrimento daqueles que dela se acham excluídos (a cultura grega é sabidamente a cultura de uma sociedade escravocrata). Com efeito, a beleza das obras não justifica o sofrimento que as produziu; mas, inversamente, tampouco se deve negar a obra que ainda presta unicamente testemunho desse sofrimento (BÜRGER, 2012, p. 81).

Seria um contrassenso, para o materialismo histórico benjaminiano, partir de um conceito de cultura fechado a essa remissão ao terreno da produção social, tal como aparece na história da cultura; por isso, o historiador materialista de Benjamin se afasta dessa concepção de cultura, no sentido de não

77 Idem, *ibidem*.

78 Idem, *ibidem*.

79 BENJAMIN, “Fuchs”, p. 13-14.

corroborar com sua continuidade. A fórmula “documento da cultura – documento da barbárie” é retomada na tese 7 de *Sobre o conceito de história*, onde ganha um poderoso traço imagético na alegoria do cortejo triunfal dos vencedores/dominadores, que exibem, em sua marcha, os bens culturais como despojos das batalhas (a presa que toca o vencedor).⁸⁰

Porém, a crítica que Benjamin extrai das palavras de Engels alcança ainda mais fundo, e aqui remete especialmente para a concepção social-democrata de história da cultura. Pois não basta, para o materialismo histórico que Benjamin busca delinear, detectar no nascimento das obras do passado a participação dos processos produtivos que configuram sua época de nascimento. Se restringir a isso significaria ainda manter o fechamento coisificante do conteúdo cultural em uma época, e descartar a possibilidade de uma relação viva entre ele e o presente.

Considerado enquanto uma quintessência de figurações que independentemente, senão do processo de produção no qual surgiu, ao menos do processo no qual continua a durar, o conceito de cultura carrega para ele [o materialista histórico] um traço fetichista. Ela aparece coisificada. Sua história não seria mais que o precipitado formado na consciência do homem pelos feitos memoráveis, desanichados por uma experiência em nada autêntica, isto é, não política.⁸¹

Aqui, a questão se abre para aquele confronto entre presente e passado, anteriormente atrelado à questão do índice histórico. É fundamentalmente a desconexão dos processos produtivos que baseiam o processo de transmissão e recepção dos conteúdos da cultura que os tornam fetiches, bens coisificados, mercadorias culturais. E, naturalmente, a barbárie que marca o nascimento dos conteúdos culturais também se estende para os processos de produção nos quais eles perduram. O fechamento do significado dos conteúdos culturais em suas épocas de nascimento, mesmo que não deixe de considerar os processos produtivos da época, produz o mesmo resultado: a conversão da cultura em um conjunto de bens disponíveis como posse para o presente. Que se questione se essa posse é direito da burguesia ou do proletariado – a noção de posse e a estrutura coisificada dos bens é mantida. Assim, o presente estabelece com os bens culturais uma “experiência” alinhada à relação fetichista do comprador de mercadorias, enquanto que Benjamin busca uma relação com os conteúdos culturais que proporcione uma experiência política, que, como já dissemos, deve se configurar na apreensão do passado através de uma relação crítica com o presente. Nesse sentido, Benjamin apresenta um conjunto de categorias e conceitos – tais como história posterior,

80 Cf. “Todos os que até agora venceram participam do cortejo triunfal, que os dominadores de hoje conduzem por sobre os corpos dos que hoje estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo triunfal, como de praxe. Eles são chamados de bens culturais. O materialista histórico os observa com distanciamento. Pois todos os bens culturais que ele vê têm uma origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror. Devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que os criaram, mas também à servidão anônima dos seus contemporâneos. Nunca houve um documento de cultura que não fosse simultaneamente um documento de barbárie” (BENJAMIN, 2012b, p. 244-245).

81 BENJAMIN, “Fuchs”, p. 14.

transmissão, história da recepção e vida posterior – que ensaiam a abertura da cultura (e, especialmente, da arte), uma abertura que remete àquele encontro do passado com o presente, viés pelo qual pode-se apreender a verdadeira imagem histórica dos conteúdos da cultura.

Em suma, o resultado do procedimento da história da cultura é um acúmulo de tesouros do passado, mas tal carga é pesada, e é levada nas costas pela humanidade. Benjamin aposta, contra a história da cultura, no momento destrutivo da dialética materialista, o qual tem a força de explodir o contínuo coisificado da história, momento que garante a autenticidade do pensamento dialético e da experiência do dialético. A ideia de uma explosão do contínuo da história é abordada também nas teses *Sobre o conceito da história*, onde é atrelada à ação das classes revolucionárias no momento de sua ação. A experiência política autêntica do historiador materialista ocorre através da explosão dialética do contínuo histórico, que marca tanto a consciência revolucionária quanto a construção da história do historiador dialético. No que toca o conceito de cultura a dialética materialista tem aí matéria para um vasto trabalho, na medida em que um contínuo da cultura funciona como um véu sobre as configurações da barbárie que subjazem tanto o nascimento dos conteúdos culturais quanto sua sobrevivência. Benjamin instaura a tarefa de romper a coisificação que constitui o inventário de bens culturais, condição necessária, por assim dizer, da construção do verdadeiro teor histórico das obras.

Fuchs participa da problemática da história da cultura, o que pode ser percebido, por exemplo, quando ele reproduz o postulado historicista de Ranke – “tal como foi realmente” – em sua concepção da recepção que o presente deve estabelecer com as obras de arte do passado: em sua visão, essa recepção deveria ser a mesma que a obra teve entre seus contemporâneos. Não obstante, Fuchs tem a intuição da importância de uma história da recepção das obras de arte e, logo, da compreensão histórica do materialismo dialético, na medida em que questiona a ausência, nas investigações da história da arte, de uma visão sobre o sucesso ou não de um artista – intuição que pode ser tributada à sua orientação de colecionador de obras de arte que não se enquadravam nos cânones celebrados pelo inventário artístico das obras do passado. Fuchs, enquanto colecionador, desviou da influência dos cânones celebrados, e foi encontrar, como uma espécie de arqueólogo, uma arte esquecida e soterrada, em face da qual não são apropriados os modelos de interpretação delineados de acordo com aqueles cânones, de modo que, com isso, Benjamin vê aberta a oportunidade de elaboração de uma teoria marxista da arte, como veremos no terceiro capítulo.

2.3 Sobre o positivismo social-democrata

Quando Benjamin afirma que os social-democratas, devido ao crescimento do partido, tiveram que dar conta da matéria de formação histórica em seu trabalho de formação, isso denota a

não centralidade da dimensão histórica nesse trabalho – tanto que ele tomou mais a forma de um entretenimento do que de formação de classe. Desprende-se das palavras de Benjamin que o trabalho de formação social-democrata, antes do crescimento vertiginoso do partido no fim do século XIX, resumia-se ao “esclarecimento em relação à política e às ciências naturais, [...] vulgarização da teoria da mais valia e da evolução”.⁸² Já aqui, Benjamin indica as duas doutrinas que influenciaram os social-democratas (e Fuchs), das quais nos ocuparemos a partir de agora. Trata-se da influência do positivismo e do darwinismo (este último, tema do próximo tópico).

O enfraquecimento da dialética materialista na ciência popular socialista da época de Fuchs relaciona-se com a influência do positivismo entre os pensadores social-democratas, influência caracterizada por uma primazia das ciências naturais como modelo de interpretação dos processos sociais, da posição do proletariado no processo de produção e, principalmente, do progresso técnico. Através do ensaio *Proletariat und Klassik*, de Korn, Benjamin diagnostica um apreço pelas ciências naturais, que em sua visão marca toda uma geração: de Bebel a Korn, passando por Engels. Para Korn, e com base em sua leitura de Marx e Engels, as ciências naturais surgem como “a ciência pura e simplesmente” para a inteligência da classe trabalhadora em ascensão, “cuja ideia consiste em seu funcionar”.⁸³ Destaca-se, dentre os autores marxistas que expressavam tal apreço pelas ciências naturais, Friedrich Engels, que buscou, em seu *Anti-Dühring*, remontar as leis da dialética materialista ao terreno da natureza. Segundo Engels:

uma concepção da história, a um tempo dialética e materialista, exige o conhecimento das matemáticas e das ciências naturais [...] [Na] natureza, se impõem, na confusão das mutações sem número, as mesmas leis dialéticas do movimento que, também na história, presidem à trama aparentemente fortuita dos acontecimentos; as mesmas leis que, formando igualmente o fio que acompanha, de começo a fim, a história da evolução realizada pelo pensamento humano, alcançam pouco a pouco a consciência do homem pensante [...] [O] problema, para mim, consistia não em impor à natureza leis dialéticas predeterminadas, mas em descobri-las e desenvolvê-las, partindo da mesma natureza (ENGELS, 1976, p. 10-12).

Engels via no desenvolvimento científico-natural de sua época um abalo das classificações rígidas que marcam um estágio anterior da investigação da natureza, de modo que o valor absoluto e fixo de suas leis estaria perdendo cada vez mais seu peso em favor de uma flexibilização; segundo sua concepção dialética da natureza, com o desenvolvimento cada vez maior das ciências naturais, ganha terreno a consciência de que as designações rígidas da natureza são produto da reflexão humana sobre a natureza. Segundo Ricardo Musse (2005, p. 370), o empreendimento de Engels nessa obra configura uma primeira tentativa de explicitar o método dialético marxista – o peso na dimensão teórica da doutrina de Marx, ou melhor, a concepção segundo a qual “a própria essência

82 Idem, p. 9.

83 KORN apud BENJAMIN, “Fuchs”, p. 10.

prática do marxismo depende de uma dimensão teórica, latente e nem sempre visível”, torna-se proeminente na recepção de *História e consciência de classe*, de Lucáks, ponto fulcral do “marxismo ocidental”.⁸⁴ Mas tal preocupação já se delineia em Engels, embora assumia aí uma roupagem positivista – que almeja, de maneira problemática, a superação da filosofia através de sua dissolução nas ciências positivas. É certo que Engels testemunhava o avanço acelerado das ciências naturais, de modo que sua exigência de um conhecimento das matemáticas e das ciências naturais para uma concepção dialética da história surge como uma espécie de assinatura de época. Sobre isso, Musse afirma que tal exigência representa

a aposta de um pensador que dedicou parte de seus últimos anos de vida a acompanhar o avanço, então 'vertiginoso', do conhecimento da natureza. Ou mesmo o empenho em atualizar e complementar a doutrina de Marx, abordando assuntos pouco tratados por ele, que passaram a desempenhar um papel decisivo no debate ideológico da época” (MUSSE, 2005, p. 372).⁸⁵

Benjamin percebe essa influência das ciências naturais no debate ideológico. No entanto, sua análise problematiza aquilo que seria a motivação desse apreço, ao menos dentre os social-democratas: a concepção de que as ciências da natureza seriam o fundamento da técnica. No bojo dessa concepção, delineia-se no século XIX uma “recepção desastrosa da técnica”⁸⁶, o que coloca a social-democracia na esteira de uma “tradição” que remonta aos saint-simonistas. Característica dessa recepção desastrosa é uma exaltação otimista do desenvolvimento técnico, que passava ao largo “da circunstância de que a essa sociedade a técnica serve somente para a produção de mercadorias”.⁸⁷ Tal exaltação reverbera ainda nos inícios do século, como pode ser notado em Kautsky (1910, p. 79 ss), para o qual o desenvolvimento técnico se encontra na base do progresso histórico rumo à sociedade socialista do futuro, progresso pretensamente instaurado de maneira

84 Termo que, como nos lembra Ricardo Musse, “só adquiriu plena cidadania, em 1976, com o livro de Perry Anderson, *Considerações sobre o marxismo ocidental*, primeira tentativa de compreensão histórica desse conceito”, onde o autor “identifica no marxismo ocidental um retorno à estirpe burguesa, com o deslocamento do centro de interesse dos temas econômicos e políticos para assuntos filosóficos”. Nessa mudança de eixo, o “marxismo ocidental” coincidiria com uma quarta geração de marxistas, iniciada em Lukács e abrangendo autores como Gramsci, Horkheimer, Marcuse, Adorno, Benjamin, dentre outros, nos quais se verificaria uma ruptura com “a unidade orgânica entre a teoria e a prática operada pela geração de marxistas anterior à I Guerra Mundial, que desempenharam uma função político-intelectual inseparável de seus partidos respectivos da Europa central e oriental” (Anderson). Musse recorre a Karl Korsch para criticar o comparativismo da análise de Anderson, que, calcado nesse esquema geracional, julga o marxismo ocidental com base em uma terceira geração, composta por Rosa Luxemburgo, Lenin, Trotsky, Bukharin, dentre outros. Segundo Musse, além de esquivar-se de uma análise imanente da problemática, Anderson “não se deu conta ou apreendeu aquilo que parece ter sido a lição definitiva do livro *Marxismo e filosofia*, de Karl Korsch – o fato de que o marxismo sempre esteve, em qualquer época ou geração, vinculado a uma forma determinada de filosofia”. Cf. MUSSE, Ricardo, “Teoria e prática”, in. *Capítulos do marxismo ocidental*, 1998, p. 13-15.

85 Ainda segundo Musse (2005, p. 375), a ênfase no conhecimento da natureza não configura em Engels o único *medium* para a apreensão da dialética histórica materialista, mas remete a uma espécie de caráter experimental do método dialético. De outro lado, “A história humana e a atividade espiritual dela decorrente também se apresentam, em Engels, como campos férteis para a investigação das 'leis' da dialética”.

86 BENJAMIN, “Fuchs”, p. 12.

87 Idem, *ibidem*.

consciente, resultado do reconhecimento do aperfeiçoamento das capacidades naturais do homem que resulta da técnica, e que almeja a superação dos limites impostos pela natureza. E este seria um movimento necessário, manifesto, segundo Kautsky, no fato de que a produção de novas técnicas engendra o surgimento de novas necessidades que, por sua vez, levam ao desenvolvimento de novas técnicas, e assim por diante. Com isso desenvolve-se, ainda segundo Kautsky, a divisão do trabalho (que inicialmente é posta pela natureza) e, conseqüentemente, surgem os antagonismos de classe; a classe trabalhadora é então entendida como a portadora natural da superação dos antagonismos e aquela que está destinada a estabelecer a harmonia entre a base produtiva aperfeiçoada infinitamente pela técnica e as manifestações superestruturais que, como a moralidade proclamada pela burguesia como norma, entraram em descompasso com o próprio desenvolvimento produtivo configurado na esteira do progresso técnico. Similarmente, no saint-simonismo a sociedade do futuro, que superaria o antigo regime, surgiria do desenvolvimento da indústria, embora nesse caso não se tivesse a concepção do antagonismo entre trabalhadores industriais e burgueses, mas sim a crença de que eles pertenciam ao mesmo estamento, e que haveria a possibilidade de chegarem a um acordo. É certo que o proletariado francês, no começo do século XIX, ainda estava em vias de se delinear, de modo que os ideais da revolução burguesa ainda tinham exerciam uma forte influência. Kautsky, por sua vez, e um século depois, embora conceba o desenvolvimento histórico de maneira determinista, expressa ao menos a cisão antagônica entre proletariado e burguesia, mas ainda proclama o progresso da técnica e da indústria como o caminho adequado ao proletariado, como a via de realização da sociedade do futuro, o que demonstra sua incapacidade de perceber nesse progresso sua faceta regressiva, como Benjamin denominará.

Contra a concepção positivista social-democrata, Benjamin apresenta sua concepção crítica da técnica:

A técnica [...] não é evidentemente um fato puramente científico natural. É ao mesmo tempo um fato histórico. Enquanto tal ela exige que se examine a divisão positivista, não dialética, entre as ciências naturais e as ciências do espírito, que se procurou estabelecer. As questões que a humanidade propõe à natureza são condicionadas, em parte, pelo estado da produção. Esse é o ponto em que o positivismo fracassa. Ele pode reconhecer no desenvolvimento da técnica somente os progressos da ciência da natureza, não os retrocessos da sociedade. Que esse desenvolvimento foi decisivamente condicionado, em parte, pelo capitalismo, ele não viu.⁸⁸

Assim, o conhecimento científico não é entendido como objetividade fixa, mas como produto de uma relação com a natureza co-regulada pelo enquadramento social e histórico, no caso, da sociedade capitalista. Tomar a técnica como pautada unicamente nas ciências naturais, um dos lados de uma cisão classificatória estanque entre reinos do conhecimento científico – ciências naturais vs

88 Idem, p. 11.

“ciências do espírito” –, não fomenta a compreensão crítica de uma sociedade na qual a racionalidade técnica é erigida como racionalidade dominante; antes, tal procedimento mantém encoberto ao conhecimento o caminho dos retrocessos sociais engendrados pelo desenvolvimento técnico, o qual culminaria, para Benjamin, na guerra. É certo que Benjamin lida aqui com uma discussão no interior do próprio historicismo, nomeadamente em Wilhelm Dilthey, que buscava estabelecer o domínio próprio do conhecimento das “ciências humanas” (*Geisteswissenschaften*), em contraposição a uma vertente do positivismo que buscava transpor os métodos e modelos das ciências naturais para a compreensão da realidade histórica. Mas, como podemos perceber na citação, Benjamin concebia como “positivista” a própria cisão entre as ciências naturais e “ciências do espírito” (*Geisteswissenschaften*). Nesse caso, podemos inferir, “positivista” remete à concepção meramente descritiva dessas ciências, não articuladas com a prática, portanto, inférteis para um modelo teórico indissociável da transformação da realidade social. A concepção da técnica como fato puramente científico-natural, reino da objetividade causal e necessária do conhecimento da natureza, não consegue enxergar o traço da dominação de classe subjacente à própria busca pela dominação da natureza.

O leitor de Benjamin reconhecerá na passagem supracitada a mesma fórmula utilizada na tese XI de *Sobre o conceito de história* para caracterizar o conceito marxista vulgar de “trabalho” operante na social-democracia, um conceito que dirige seu interesse “apenas aos progressos na dominação da natureza, não aos retrocessos da sociedade” (BENJAMIN, 2012b, p. 247).⁸⁹ No ensaio sobre Fuchs, Benjamin acrescenta ao conceito positivista do desenvolvimento técnico a concepção de “lado destrutivo”, de modo que assim o retrocesso social ganha uma expressão mais definida: o massacre da Primeira Guerra Mundial (1914-1918) surge como o resultado do desenvolvimento técnico concebido unicamente na chave da dominação da natureza, das ciências naturais. Há, para Benjamin, um limiar do desenvolvimento técnico, que se tornou vivência para o século XX, e que se configura na “velocidade dos meios de transporte” e na “capacidade dos aparatos, que multiplicam palavra e escrita”.

As energias que a técnica desenvolve para além desse limiar são devastadoras. Promovem, em primeira linha, a técnica da guerra e de sua preparação publicitária. Desse desenvolvimento, que foi completamente condicionado pela classe, podemos dizer que se realizou nas costas do século passado [século XIX]. A este ainda não eram conscientes as energias devastadoras da técnica. Isso vale sobretudo para a Socialdemocracia da virada do século. Mesmo quando ela se contrapunha às ilusões do positivismo neste ou naquele ponto, mantinha-se, no todo, preso a elas. A seus olhos o passado aparecia trazido de uma

89 Não à toa, a tese XI é a única das teses *Sobre o conceito de história* na qual encontramos uma referência crítica ao positivismo: positivista é, ali, a concepção segundo a qual o trabalho se resume à exploração da natureza e se contrapõe à exploração do proletariado. Benjamin vê nessa concepção de “natureza” uma antecipação da tecnocracia que se fez valer no fascismo. Nas *Passagens*, aliás, Benjamin afirma que “Saint-Simon foi um precursor dos tecnocratas” (BENJAMIN, 2007, p. 623).

vez por todas para dentro do celeiro do presente; possa o futuro abrir perspectiva de trabalho, certa é a benção da colheita.⁹⁰

A ausência de um prognóstico sobre o lado destrutivo do desenvolvimento técnico, aliada ao otimismo histórico centrado no desenvolvimento da dominação da natureza, marcou o caráter conformista da social-democracia, referente, como se diz nas “Teses”, tanto ao aspecto político de suas táticas quanto ao aspecto econômico de suas ideias.

Nada foi mais corruptor para a classe operária alemã do que a opinião de que era *ela* que nadava com a correnteza. O desenvolvimento técnico era visto como o declive da correnteza, na qual ela supunha estar nadando. Daí era apenas um passo para a ilusão de que o trabalho industrial, que aparecia sob os traços do progresso técnico, representava um feito político. A antiga moral protestante do trabalho festejava uma ressurreição secularizada na classe trabalhadora alemã (BENJAMIN, 2012b, p. 247).

Assim, o otimismo depositado no desenvolvimento das forças produtivas moldadas pela progresso técnico delineia uma concepção igualmente otimista do progresso histórico, e isso ao ponto de identificar no desenvolvimento da indústria moderna as metas do programa socialista. Nesse escopo, os social-democratas não se aperceberam que o desenvolvimento técnico “tornava cada vez mais precário o ato, que se mostra cada vez mais urgente, pelo qual o proletariado deveria tomar posse dessa técnica”.⁹¹

Para Benjamin, a social-democracia, no geral, ficou enredada no positivismo, mesmo que o tenha contestado em alguns momentos. Em vez do prognóstico sobre o futuro tenebroso, que se delineava com o acúmulo de energias produzido pelo desenvolvimento técnico, os social-democratas figuraram um futuro libertador, pautado nos progressos da técnica e da indústria que se experimentava àquela altura. Por essa via, o progresso técnico surgia mesmo como o progresso humano; sua marcha não poderia levar senão para um futuro libertador, no qual o socialismo, por fim, despontaria. De outro lado, uma formação histórica alimentada pelo saber historicista fornecia aos trabalhadores uma compreensão do passado que em nada ameaçava a dominação da burguesia. A dimensão da formação não entrou no programa de um trabalho dialético-materialista; a luta socialista parecia converter-se exclusivamente em conquista de direitos e no fortalecimento econômico da classe trabalhadora, pois o progresso técnico, na concepção social-democrata, já configurava o sulco do movimento adequado.

2.4 Sobre a influência do darwinismo na social-democracia

O darwinismo exerceu grande influência nos intelectuais social-democratas, fornecendo uma

90 BENJAMIN, “Fuchs”, p. 12-13.

91 Idem, p. 12.

chave de leitura do desenvolvimento que converteria o otimismo no progresso histórico em uma concepção determinista da história; por essa via, fortaleceu-se a concepção de que a marcha histórica seguia de acordo com a necessidade de leis do movimento e desenvolvimento que levavam a sociedade em direção ao socialismo futuro. Essa influência se fez valer também em Fuchs, e Benjamin a rastreia através de seu imediatismo de origem biológica, que institui o desenrolar da história em geral e da história da arte em particular como um processo necessário percorrendo uma linha evolutiva. Olhando a influência do darwinismo de um ponto de vista histórico, Benjamin afirma que ela foi importante para a luta do partido na época da perseguição de Bismarck, na medida em que favoreceu sua “confiança inquebrantável [...] e a resolução na sua luta”.⁹² Foi na fase revisionista, posteriormente, que o darwinismo engendrou ali uma concepção determinista da história, fase na qual as leis anti-socialistas já haviam sido revogadas: “no revisionismo, a reflexão evolucionista da história carregou tanto mais peso no 'desenvolvimento' quanto menos o partido queria arriscar a colocar em jogo, contra o capitalismo, aquilo que conquistara”.⁹³ O SPD contava então com o apoio de grande parcela do proletariado alemão, mas apostou mais na evolução das condições externas de sua atuação em vez desta atuação mesma.

A influência do darwinismo não se verifica somente na vertente revisionista da social-democracia. Benjamin afirma que Fuchs, por exemplo, como político, sempre se manteve afastado do revisionismo; mas enquanto teórico não ficou imune a tal influência. Como ilustração da influência do darwinismo entre os revisionistas, Benjamin se refere ao italiano Enrico Ferri⁹⁴; se refere também ao artigo de Karl Kautsky publicado em 1895 na *Neue Zeit*, intitulado *Darwinismus und Marxismus*, artigo que discute as posições de Ferri. Mas Kautsky, representante dito ortodoxo da social-democracia, também foi fortemente influenciado pelo darwinismo, sendo, segundo Ernani Chaves (2003, p. 38), “um dos teóricos da 'darwinização' do marxismo”. E Andrew Arato (1984, p. 107) anota que Kautsky “chegou ao marxismo inicialmente através de Darwin”, e que sua concepção do materialismo histórico representava “uma mistura de determinismo biológico e de determinismo tecnológico”. De certa forma, a influência do darwinismo constitui uma assinatura de época, e mesmo Kautsky começa seu artigo contra Ferri ressaltando que não é de se estranhar um paralelo entre as doutrinas de Charles Darwin e Karl Marx, na medida em que, em ambas, é crucial a concepção de luta (*Kampf*) como viés de análise do desenvolvimento (*Entwicklung*), bem como,

92 Idem, p. 23.

93 Idem, ibidem.

94 Para Ferri, a doutrina de Darwin figura a base científica do socialismo, sendo este a consequência lógica daquela. Ferri chega mesmo a estabelecer a tática da social-democracia de acordo com uma visão biologizante. Ao nomear nomear quatro fases naturais do processo de transformação, a saber, desenvolvimento/evolução, revolução, revolta/insurreição e violência contra pessoas, ele divisa desenvolvimento/evolução e revolução como pertencentes à fisiologia social, enquanto que revolta/insurreição e violência contra pessoas seriam sinais de patologia social. Cf. KAUTSKY, 1895, p. 712, onde o autor polemiza contra Ferri.

em ambas, verifica-se uma busca pela descoberta das leis do movimento, natural em um caso, social, no outro; e que, tanto em uma como em outra, essas leis baseiam-se em “leis do movimento coletivo”.⁹⁵

Em um texto como *Ethik und materialistische Geschichtsauffassung*, Kautsky toma as reflexões de Darwin como ponto de partida para realizar uma crítica do conhecimento humano de inspiração kantiana, especialmente no que tange à concepção ética. Em sua visão, o darwinismo figura um grande avanço na teoria do conhecimento, a saber, ele cria as bases para colocar abaixo a crença na concepção do humano como ser cindido em uma porção animal ou natural e uma porção angelical ou supranatural, esta última supostamente sendo o fundamento da ética e da lei moral. O darwinismo, segundo Kautsky, permite visar a moralidade como oriunda do desenvolvimento natural da sociedade humana. É certo que Kautsky, como nota Andrew Arato (1984, p. 108), “recusou-se explicitamente a deduzir o processo real da história a partir da biologia”; tal processo, para ele, repousa no desenvolvimento técnico, que ele remonta a um estado natural primitivo, onde teria se iniciado e se estabelecido como marcha necessária. A chave biológica da interpretação darwinista de Kautsky estabelece, por outro lado, o caráter necessário da superação das cisões de classe, na medida em que fundamenta o ideal moral da classe explorada como negatividade perante o modo de vida existente no capitalismo, e fundamenta, com peso de necessidade natural, o lugar dessa classe como sujeito da superação desse modo de vida.

Nesse bojo, o darwinismo fornece a Kautsky algumas concepções que formarão a base de sua argumentação, concepções como a de “luta pela existência” (*Kampf ums Dasein*), cuja figura moderna seria a luta de classes; a de sociedade entendida como um organismo; e, por fim, a concepção de instintos sociais, característica do organismo social em sua luta pela existência.

A concepção de luta pela existência se faz valer, para Kautsky, desde o organismo individual até o organismo social cindido em classes, passando pela organização social comunitária ou tribal. Kautsky primeiro caracteriza o mundo orgânico, ponto de partida de sua reflexão: constata que nele verifica-se a “adequação a um fim”⁹⁶ (*Zweckmäßigkeit*) – fim que repousa nos indivíduos mesmos, e não no mundo exterior – e a divisão do trabalho⁹⁷ – que se manifesta no arranjo e adaptação das

95 “[Darwin e Marx] encontraram na luta a chave para o desenvolvimento: luta pela existência, no caso de Darwin, e luta de classes, no caso de Marx; e as leis do movimento na natureza, as quais o primeiro descobriu, assim como as leis do movimento na sociedade, desveladas pelo segundo, são atribuídas a leis do movimento coletivo” (KAUTSKY, 1895, p. 709, tradução nossa). No original: “Der Eine wie der Andere hat den Schlüssel zur Entwicklung gefunden im Kampf, Darwin im Kampf ums Dasein, Marx im Klassenkampf, und die Bewegungsgesetze in der Natur, welche jener gefunden, sind ebenso, wie die Bewegungsgesetze in der Gesellschaft, welche dieser entdeckt, zurückzuführen auf gemeinsame Bewegungsgesetze.”

96 “Todos os seres orgânicos são mais ou menos construídos e adequados com respeito a um fim” (KAUTSKY, 1910, p. 45, tradução nossa): “Alle organischen Wesen sind mehr oder weniger zweckmäßig gebaut und veranlagt”.

97 “A essência do organismo é a divisão do trabalho tanto quanto a adequação a um fim. Uma é condição da outra.” (idem, ibidem, tradução nossa): “Das Wesen des Organismus ist Arbeitsteilung ebensosehr wie Zweckmäßigkeit. Eines bedingt das andere”.

partes e órgãos do indivíduo de uma maneira tal que eles servem ao todo do indivíduo. A finalidade do organismo, que regula o trabalho de seus órgãos, é, segundo Kautsky, a “luta pela existência”, que nesse estágio primordial não se refere à luta contra outros organismos do mesmo tipo, mas à luta contra o todo da natureza exterior. Esta encontra-se em constante movimento e mudança, daí o desafio da adaptação imposto aos seres. Aqueles que melhor se adaptarem a essa condição natural serão aqueles que mais rápido e melhor se afirmarão enquanto indivíduos e grupos de indivíduos.

Passando da análise do individual para a análise do social, Kautsky concebe a cooperação entre indivíduos de uma mesma espécie como a forma mais primitiva da vida social, embora haja algumas espécies que se favorecem pela não união em grandes grupos (principalmente alguns animais de caça). Os seres humanos fazem parte do primeiro grupo: eles são, para Kautsky, em essência seres sociais. A união em grupo, aqui, deve ser também entendida no escopo da luta pela existência, na medida em que ela produz um fortalecimento de indivíduos que isoladamente estariam vulneráveis às ameaças naturais. Com essa união, engendra-se uma divisão natural do trabalho, como no caso do animal que vigia o bando enquanto este se alimenta, etc. Daí Kautsky conclui que, nesse estágio, a formação social e sua correspondente divisão do trabalho formam também um organismo, semelhante ao organismo individual somente na medida em que o trabalho é dividido entre as partes que o compõem e se realiza com vistas à finalidade de manutenção da existência do todo. Mas Kautsky ressalta que essa semelhança não deve ser convertida em igualdade, pois há diferenças decisivas entre o organismo social e o organismo individual de um animal ou planta. Ao contrário daquele, estes são compostos por partes desprovidas de auto-movimento e consciência.⁹⁸ A ligação da parte “indivíduo” com o organismo social é bem mais frouxa do que aquela entre órgão e organismo individual: nesta última, a submissão estrita da parte ao todo é condição da existência de ambos, enquanto que na primeira o indivíduo conta com um espaço de movimento e mudança sem que isso ameace a existência do organismo social.

Essas ressalvas de Kautsky quanto à diferença entre organismo social e organismo individual nos remete àquela polêmica com Ferri. Em *Darwinismus und Marxismus*, Kautsky destaca, dentre outras, uma passagem da obra então recém publicada na Alemanha *Socialismo e Scienza Positiva*⁹⁹, em que Ferri afirma que “a sociologia, através da prova da analogia entre vida orgânica e social, instrui o indivíduo a ocupar na sociedade o mesmo lugar que uma célula ocupa no organismo” (FERRI apud KAUTSKY, 1895, p. 710, tradução nossa).¹⁰⁰ Para Kautsky, um passo

98 É certo, porém, que o organismo social não pode se locomover da maneira como um organismo animal individual, mas, segundo Kautsky, é possível criar nele movimentos uniformes através de funções internas desempenhadas por suas partes individuais.

99 A qual havia recebido na tradução alemã o título *Sozialismus und moderne Wissenschaft (Darwin-Spencer-Marx)*.

100 Nas palavras de Kautsky: “Er [Ferri] weist darauf hin, dass 'die Soziologie durch den Nachweis der Analogien zwischen organischem und gesellschaftlichem Leben dem Individuum in der Gesellschaft dieselbe Stelle anwies,

apenas separa essa equiparação da legitimação da dominação (como no caso de Menenius Agrippa¹⁰¹, que Kautsky relembra contra Ferri). Ferri, segundo Kautsky, se encontra nesse limiar, de modo que às vezes ele se manifesta de uma maneira tal, que Marx se torna semelhante a Agrippa (ou, “em termos modernos”, Herbert Spencer), como na seguinte afirmação:

A doutrina da luta de classes significa que a sociedade humana, como qualquer outro organismo vivo, não é uma massa homogênea, uma soma uniforme mais ou menos numerosa e indiferenciada de indivíduos, mas uma organização que se compõe a partir de partes diferenciadas e heterogêneas em crescente desenvolvimento (FERRI apud KAUTSKY, 1895, p. 711, tradução nossa).¹⁰²

Assim, para Ferri, as distinções entre as classes sociais seriam condições naturais da existência do organismo social, de modo que a supressão dessas distinções significaria o dismantelamento do organismo social. É assim que entende Kautsky, quando extrai a consequência da afirmação de Ferri:

A diferença de classe seria portanto não a peculiaridade de uma forma social determinada, mas da sociedade humana em geral. Suprimir as classes significaria suprimir a sociedade, transformá-la, de um organismo, em uma “massa homogênea de indivíduos indiferenciados”. O crescente desenvolvimento não conduz para a supressão, mas para o aumento da diferença de classe (KAUTSKY, 1895, p. 711, tradução nossa).¹⁰³

welche die Zelle im Organismus einnimmt”.

101 A história de Menenius Agrippa é narrada por Tito Livio em seu *A história de Roma* (Vol. 1, livro II, XXXII, XXXIII). Na ocasião de uma revolta dos plebeus, em 494 a.C., Menenius Agrippa, então consul da República Romana, foi enviado pelos patrícios para o acampamento dos soldados plebeus com a tarefa de dissuadi-los da revolta e abrir uma via de acordo, tarefa que ele realizou com sucesso. Para tanto, ele teria narrado a seguinte fábula: “Em um tempo no qual os membros do corpo humano não estavam unidos em um único plano, como hoje, mas cada membro tinha seu próprio esquema e sua própria linguagem, as outras partes se irritaram ao ver que os frutos de seu cuidado, de toda sua labuta e serviço, eram direcionados ao uso do estômago, e que, enquanto isso, o estômago permanecia em seu conforto, nada fazendo senão aproveitando o prazer que lhe era assim proporcionado; nisto, eles se uniram em conspiração: a mão não deveria levar comida à boca, nem a boca recebê-la, caso lhe fosse oferecido, nem os dentes mastigar. Conquanto eles desejavam, através de tais medidas raivosas, subjugar o estômago pela fome, eles próprios, e o corpo como um todo, se encontraram assim reduzidos ao último estágio da decadência: com isso, revelou-se que a função do estômago não era confinada à preguiçosa indolência; que ele não só recebia nutrição, mas a fornecia para os outros, transmitindo para cada parte do corpo, através da distribuição venosa igualitária, o sangue do qual depende nossa vida e vigor, depois de tê-lo trazido à perfeição através da digestão da comida.” (LÍVIO, 1823, p. 150-151, tradução nossa)

102 “Die Lehre vom Klassenkampf bedeutet, dass die menschliche Gesellschaft wie jeder andere lebendige Organismus nicht eine homogene Masse, eine gleichförmige Summe mehr oder weniger zahlreicher und undifferenzierter Individuen ist, sondern eine Organisation, die sich aus verschiedenartigen und mit der steigenden Entwicklung immer mehr differenzierten Teilen zusammensetzt.”

103 “Die Klassenunterschied wären demnach nicht die Eigentümlichkeit bestimmter Gesellschaftsformen, sondern die der menschlichen Gesellschaft überhaupt. Die Klassen aufheben, hieße die Gesellschaft aufheben, sie aus einem Organismus in eine 'homogene Masse undifferenzierter Individuen' verwandeln. Die steigende Entwicklung führt nicht zur Aufhebung, sondern zur Vermehrung der Klassenunterschied.” A concepção “organicista” de Ferri sobre a sociedade, que funda em sua visão a organização, o leva – como Benjamin indica no ensaio sobre Fuchs – a avaliar o anarquismo como produto da falta de conhecimento científico-natural. Para Ferri, “a falta de todos os conhecimentos elementares em geologia e biologia é a culpada pela tendência ao anarquismo de muitos homens do povo, homens cujo talento para uma instrução rigorosa é deficiente” (FERRI apud KAUTSKY, 1895, p. 711, tradução nossa). Em face disso, Kautsky questiona como isso se aplicaria aos teóricos do anarquismo: as teorias de Kropotkin, Reclus etc deveriam ser remetidas à falta de conhecimento em biologia e geologia?

A concepção mais flexível de Kautsky sobre o organismo social lhe abre exatamente a possibilidade de visar a supressão das classes como telos do desenvolvimento desse organismo. É certo que, segundo Kautsky, a luta pela existência do organismo social será tanto mais bem sucedida quanto maior unidade nos seus movimentos e quanto maior a ligação e harmonia de suas partes, mas isso não torna o organismo social idêntico a um organismo individual. A unidade, harmonia e coerência do organismo social “podem somente surgir das ações e vontade de todos seus membros. Essa vontade unitária, entretanto, será tanto mais assegurada quanto mais ela irromper de um forte instinto” (KAUTSKY, 1910, p. 61, tradução nossa).¹⁰⁴

Estabelecido o laço social como arma na luta pela existência, surgem, segundo Kautsky, instintos sociais, os quais variam de acordo com as condições relativas às diferentes espécies que se unem e passam a coexistir em conjunto. Há, porém, aqueles que são basilares, indispensáveis para a preservação do “corpo social”: em primeiro lugar e sobretudo, o altruísmo (auto-sacrifício em favor do todo), e, na esteira dele, bravura para defender o interesse comum, fidelidade à comunidade, submissão à vontade da sociedade, obediência e disciplina, veracidade em relação ao todo social em momentos de perigo ou crise, e, por fim, ambição, entendida aqui como uma susceptibilidade para o louvor ou repreensão da comunidade. Kautsky identifica nesses instintos as virtudes mais elevadas que devem resumir o código moral; sua evolução culmina em sua conversão em dever, uma autoridade que, ao menos na sociedade humana, transcende e se impõe aos indivíduos, ao ponto de ser interiorizada como “voz da consciência”. Isto é, a evolução dos instintos sociais produz a consciência moral (*Gewissen*) e o sentimento do dever. Nessa esteira Kautsky interpreta a lei moral, ou seja, como algo que remonta à luta pela existência; com isso, ele busca se contrapor aos kantianos de sua época.

Com base nessas considerações de base darwinista, Kautsky avança propriamente em sua leitura do materialismo histórico. O decisivo, aí, será o desenvolvimento técnico – como diz Arato (1984, p. 108): “O determinismo tecnológico forma a pedra angular do materialismo histórico de Kautsky”, o que se manifesta na concepção segundo a qual os revolvimentos da técnica produzem modos de vida determinados, na medida em que afetam os modos de produção específicos (deve-se perceber, porém, que Kautsky não coloca o desenvolvimento técnico como único fator determinante na configuração dos modos de produção, mas percebe a atuação de outros fatores, especialmente as condições geográficas em que a sociedade se encontra). A produção de técnicas indica a Kautsky uma busca do humano em aprimorar suas capacidades e transcender os limites impostos pela natureza; mas isso ainda não basta para que o humano se destaque dos outros animais. Tal destaque,

104 “Ihre Einheitlichkeit und Harmonie sowie ihr Zusammenhalt können nur aus den Handlungen und dem Wollen ihrer Mitglieder entspringen. Dies einheitliche Wollen wird aber um so gesicherter sein, je mehr es einem starken Triebe entspringt”.

a peculiaridade do ser humano, repousa no fato de ele produzir ferramentas e instrumentos que servem para sua produção, ou seja, de ele produzir meios de produção. Com isso, segundo Kautsky, o desenvolvimento regulado inconscientemente pela luta pela existência passa a ser cada vez mais consciente.

Por ser um processo que ocorre no seio da sociedade, as técnicas desenvolvidas são por ela herdadas, o que cria as bases para seu aprimoramento e a descoberta de novas técnicas e instaura, assim, o movimento do progresso técnico. Este influencia os modos de produção social, que ensejam modos de vida determinados, organizações do organismo social coerentes com o modo de produção. O progresso técnico encontra-se na base do desenvolvimento do organismo social, e, nas palavras de Kautsky, “figura, a partir de agora, o alicerce de todo desenvolvimento da humanidade” (KAUTSKY, 1910, p. 82, tradução nossa).¹⁰⁵ Cada passo nesse desenvolvimento, cada nova organização da sociedade, leva ao surgimento de novas necessidades que pedem por novos desenvolvimentos e descobertas e assim por diante. A corrente do progresso técnico e o desenvolvimento social que ele acarreta surgem, para Kautsky, como infindáveis (pelo menos na medida em que suas fontes de energia não cessarem), e seguem um ritmo mais rápido do que as mudanças que ocorrem em um suposto estado de natureza.

Ao atuar sobre os modos de produção, o progresso técnico passa a ser um ponto incontornável da divisão do trabalho social. Em um estágio primitivo, tal divisão seguia um cálculo por assim dizer orgânico, no qual alguns indivíduos exerciam determinadas funções por um tempo determinado, sem que houvesse diferenças substanciais entre suas constituições individuais (com exceção da divisão do trabalho na reprodução); agora, ela se organiza segundo, por exemplo, as habilidades na utilização das técnicas, criando as bases para a especialização. Com o desenvolvimento social regido pelo progresso técnico, surge um outro fator determinante na organização social, a saber, a propriedade privada, que, para Kautsky, decorre do declínio da propriedade comum dos meios de produção que se verificava em tempos passados, o que se explica pela própria expansão do organismo social e da técnica. É nessa base que Kautsky entende o surgimento das classes sociais antagônicas: as classes dominantes que se apropriam dos meios de produção e as classes exploradas despossuídas. Nessa base se desenvolve, segundo Kautsky, o modo de produção de mercadorias, a produção regulada pela concorrência entre os produtores privados e voltada não para o consumo comum imediato, mas para a venda no mercado. Embora identifique na concorrência um fator de enfraquecimento dos instintos sociais (pois ela se orienta pelo interesse individual egoísta, sendo contrária portanto ao altruísmo, o instinto social primordial), Kautsky entende que ela teve um importante papel na evolução social ao permitir o aumento das

105 “Der technische Fortschritt bildet von nun an die Grundlage der gesamten Entwicklung der Menschheit”.

forças produtivas e levar a um conflito entre essas forças desenvolvidas e o modo de produção de mercadorias, que passou a ser estreito para aquelas forças. Assim, a competição preparou as bases para a superação do modo de produção de mercadorias.

Kautsky entende o surgimento dos antagonismos de classe a partir do momento em que a sociedade passa a produzir excipientes, momento no qual ela deixa de ser um organismo coeso e que engendra o enfraquecimento de seus instintos sociais. Agora, segundo Kautsky, alguns indivíduos ou grupos passam a se apropriar de uma parte maior do produto social do que aquela necessária para a manutenção de sua vida. As classes dominantes são aquelas que conseguem se apropriar do excedente produzido, e aquelas que tendem a buscar o monopólio dos meios de produção para monopolizar a apropriação do excedente. Com o desenvolvimento da sociedade nesse enquadramento, crescem os antagonismos de classe e intensifica-se cada vez mais a fragmentação da unidade orgânica originária da sociedade; o progresso técnico promove o aperfeiçoamento humano, mas a divisão social do trabalho desenvolvida em classes antagônicas e propriedade privada dos meios de produção fragmentam a sociedade, freiam o fortalecimento dos instintos sociais e ameaçam o desenvolvimento da sociedade. Mas essa ameaça, para Kautsky, é passageira: o próprio acirramento dos antagonismos de classe pressionam a resolução dessas tensões e o restabelecimento da harmonia entre modo de vida alterado e modo de produção desenvolvido na franja do progresso técnico. É nesse sentido que entende Kautsky, quando afirma:

Na medida em que esse desenvolvimento progride [isto é, o desenvolvimento das diferenças e antagonismos de classe], a sociedade é mais e mais dividida, a luta de classes se torna a forma principal, mais geral e contínua da luta dos indivíduos pela existência na sociedade humana; na mesma medida, os instintos sociais relativamente à sociedade como um todo perdem força; eles se tornam, entretanto, tanto mais fortes dentro da classe cujo bem-estar para a massa de indivíduos se torna agora sempre mais e mais idêntico com o bem-estar geral (p. 172-173).¹⁰⁶

Essa classe, naturalmente, é a classe dos explorados e despossuídos. A luta de classes, assim, fortalece nessa classe os instintos sociais justamente porque seus membros são intensamente envolvidos nessa luta, enquanto que as classes dominantes terceirizam a seus mercenários (*Mietlingen*), intelectuais ou soldados, seu envolvimento nela. Sem contar que, na visão de Kautsky, as classes dominantes encontram-se em permanente divisão devido à concorrência, à luta interna pelo monopólio dos excedentes produzidos e dos meios de produção. Na medida em que isso não se verifica na classe dos explorados, eles são forçados à concentração de suas forças na luta pela

106 “In dem Maße, in dem diese Entwicklung fortschreitet, zerklüftet sich die Gesellschaft immer mehr, wird der Klassenkampf die vornehmste, allgemeinste, dauerndste Form des Daseinkampfes der Individuen in der menschlichen Gesellschaft; in demselben Maße verlieren die sozialen Triebe gegenüber der Gesamtgesellschaft an Kraft, werden sie aber um so kräftiger innerhalb der Klasse, deren Wohl für die Masse der Individuen nun immer identischer wird mit dem Gesamtwohl”.

existência, de modo que cresce a solidariedade, bem como os instintos sociais de seus membros contra as classes dominantes.

Na análise da moralidade, Kautsky anota que seu escopo muda de acordo com as mudanças que a sociedade experimenta em sua base – no seu modo de produção, seu modo de vida correspondente e suas necessidades. Mas a classe dominante, na ânsia conservadora de se manter dominante, declara os princípios morais que a levaram ao poder como a lei geral e absoluta da moralidade. A despeito disso, o desenvolvimento da sociedade segue seu curso, o que instaura a hipocrisia moral da classe dominante (pois, para se manter no poder, ela age de acordo o desenvolvimento real, embora proclame sua moralidade conservadora como lei geral), bem como a conversão dessa moralidade em um fóssil conservador que impede o progresso adequado do organismo social. A moralidade, para Kautsky, deve ser atrelada ao terreno mais elementar e vivo das necessidades sociais. A operação de conservação de certos princípios morais, sua aparente autonomia em face das necessidades sociais, é por Kautsky explicada como subterfúgio da classe dominante para, em nome de seus interesses, justificar a repressão sobre aqueles que almejam ir além do estabelecido.

A contradição entre moralidade conservadora e marcha do desenvolvimento social produz, nas classes oprimidas, aquilo que Kautsky chama de ideal moral, o qual tem um caráter puramente negativo em face da ordem social vigente, um caráter de revolta ou indignação, e que se volta para a transformação do estado de coisas existente. Ele funciona, segundo Kautsky, como um poderoso motivador da luta de classes, mas não pode fornecer o conteúdo das novas condições sociais que surgem da derrubada das velhas condições. O novo conteúdo, nesse caso, depende de outros fatores, como as condições técnicas dadas, as condições do meio, as relações com os vizinhos, a história legada ao organismo social etc. Ou seja, o ideal moral deve ser relacionado ao conhecimento das condições materiais concretas, caso contrário ele recairia em ilusões. Assim, segundo Kautsky, ele não deve guiar a política; esta deve resultar do conhecimento das condições materiais dadas. No escopo do materialismo histórico, ainda segundo Kautsky, o ideal moral é restringido a seus limites apropriados, como uma arma na luta pela vida, à maneira do instinto social.

Mesmo a Social-democracia, como uma organização do proletariado em sua luta de classes, não pode proceder sem o ideal moral, a indignação moral contra a exploração e o domínio de classe. Mas esse ideal não tem nada que ver com o socialismo científico, que é a investigação científica das leis do desenvolvimento e movimento do organismo social, com vistas ao conhecimento das tendências e metas necessárias da luta de classes proletária (KAUTSKY, 1910, p. 141).¹⁰⁷

107 “Auch die Sozialdemokratie als Organisation des Proletariats in seinem Klassenkampf kann das sittliche Ideal, kann die sittliche Empörung gegen Ausbeutung und Klassenherrschaft nicht entbehren. Aber dies Ideal hat nichts zu suchen im wissenschaftlichen Sozialismus, der wissenschaftlichen Erforschung der Entwicklungs- und

No socialismo científico, o fim, que era antes moral, se torna agora econômico. Mas disso Kautsky deduz concepções morais grandiosas. O fim econômico é a abolição das classes, um fim que, para Kautsky, surge como necessidade a partir do desenvolvimento econômico. A produtividade do trabalho havia crescido tanto que Kautsky via estabelecida as bases materiais para uma diminuição do tempo de trabalho para todos os trabalhadores, cujo melhoramento contínuo criaria, por sua vez, as condições para a supressão dos antagonismos de classe, da divisão entre explorados e exploradores, pobres e ricos, ignorantes e sábios. Além disso, o desenvolvimento do comércio mundial e a aproximação econômica entre as nações criaram as bases não só para a supressão da propriedade privada dos meios de produção, mas também para a superação dos antagonismos nacionais, fim da guerra e a probabilidade de paz permanente entre as nações.

O livro de Kautsky se encerra afirmando a necessidade dessas realizações, do surgimento do socialismo, da vitória futura do proletariado fortalecido pelos instintos sociais que é levado a preservar. Vale destacar as palavras que encerram o livro, pois elas ilustram perfeitamente o caráter otimista que resulta da influência do darwinismo na social-democracia:

E essas perspectivas não são meras expectativas de condições que meramente deveriam surgir, que nós simplesmente desejamos e queremos, mas perspectivas sobre condições que devem surgir, que são necessárias. Certamente não necessárias no sentido fatalista, segundo o qual um poder elevado as apresentará para nós a partir de si mesmo, mas necessárias, inevitáveis, no sentido que os inventores melhoram a técnica, e os capitalistas, em seu desejo por lucro, revolucionam a totalidade da vida econômica; igualmente inevitável é que os trabalhadores almejem menos horas de trabalho e maiores salários, que eles se organizem, que eles combatam a classe capitalista e seu poder estatal, da mesma forma que é inevitável que eles almejem a conquista do poder político e a derrubada da regulação capitalista. *O socialismo é inevitável porque a luta de classes e a vitória do proletariado são inevitáveis* (KAUTSKY, 1910, p. 144, tradução nossa, grifo meu).¹⁰⁸

Otimismo inabalável, eis, segundo Benjamin, a marca trágica da concepção social-democrata de progresso histórico. A crítica de Benjamin a esse otimismo pode ser compreendida já a partir da situação histórica posterior em ele se encontrava, ou seja, após a aniquilação em massa promovida pela técnica na Primeira Guerra Mundial, em meio a ascensão do nazismo e na aurora da Segunda Guerra Mundial. Se lembramos do ensaio de 1929 sobre o

Bewegungsgesetze des gesellschaftlichen Organismus zum Zwecke des Erkennens der notwendigen Tendenzen und Ziele des proletarischen Klassenkampfes”.

108 “Und diese Ausblicke sind auch nicht Erwartungen von Zuständen, die bloß kommen sollen, die wir bloß wünschen und wollen, sondern Ausblicke auf Zustände, die kommen müssen, die notwendig sind. Allerdings notwendig nicht in dem fatalistischen Sinne, dass eine höhere Macht sie von selbst uns schenken wird, sondern notwendig, unvermeidlich in dem Sinne, wie es unvermeidlich ist, dass die Erfinder die Technik verbessern, dass die Kapitalisten in ihrer Profitgier das ganze wirtschaftliche Leben umwälzen, wie es unvermeidlich ist, dass die Lohnarbeiter nach kürzeren Arbeitszeiten und höheren Löhne trachten, dass sie sich organisieren, dass sie die Kapitalistenklasse und deren Staatsgewalt bekriegen, wie es unvermeidlich ist, dass sie nach der politischen Gewalt und dem Umsturz der Kapitalistenherrschaft trachten. Der Sozialismus ist unvermeidlich, weil der Klassenkampf, weil der Sieg des Proletariats unvermeidlich ist”.

surrealismo, Benjamin, contra o otimismo patético, vai buscar em Pierre Naville o mote “organização do pessimismo” (BENJAMIN, 2012e, p. 34), o qual ele busca relacionar ao movimento comunista. Pessimismo, portanto, prático, não contemplativo, “inteiramente voltado para o objetivo de impedir, por todos os meios possíveis, o advento do pior”, nas palavras de Michael Löwy (2002, p. 49). “Pior” que, nesse contexto de 1929, relampeja a Benjamin na observação sobre a força aérea e a IG Farben, protagonistas da destruição e do genocídio que se efetivaria anos depois. O otimismo no progresso, na social-democracia, impediu o prognóstico das barbáries que estavam prestes a surgir, o que impediu um combate efetivo a elas.

A concepção determinista se associa [...] a um otimismo sólido. E a longo prazo, sem confiança, nenhuma classe poderá intervir politicamente com sucesso. No entanto, faz uma diferença se o otimismo vale para a força de ação da classe ou para as relações sob as quais ela opera. A socialdemocracia tende ao segundo, questionável otimismo. A perspectiva de uma barbárie iniciante, que relampejou para um Engels na *Lage der arbeitenden Klasse in England* [Situação da classe trabalhadora na Inglaterra], para um Marx no prognóstico do desenvolvimento capitalista, e que hoje é corrente mesmo ao mais medíocre estadista, estava obstruída aos epígonos da virada do século.¹⁰⁹

Benjamin remonta a doutrina do progresso ao terreno de ascensão da burguesia, onde Condorcet a exprimiu; mas tal doutrina, em sua visão, não poderia valer para o proletariado, como se o socialismo fosse uma simples evolução, segundo uma linha temporal contínua, da ordem social instaurada pela burguesia. A despeito disso, a concepção otimista do progresso se faz valer também em Fuchs, e baseia sua concepção da história da arte: segundo Fuchs, a arte de seu presente constituía a superação da arte do Renascimento, “e a arte do futuro deve, por sua vez, incondicionalmente significar algo mais elevado”.¹¹⁰

2.5 Sobre o moralismo do historiador Fuchs

Benjamin divisa em Fuchs uma dimensão francesa e uma alemã: a primeira remete ao colecionador, a segunda, ao historiador. A marca alemã do historiador Fuchs se expressa, segundo Benjamin, no rigor moral, o qual tem sua origem na época revolucionária da burguesia, e que Benjamin denomina “jacobinismo alemão”. Já Gervinus, segundo Benjamin, se destacava pelo rigor moral em sua investigação historiográfica, o que se evidencia em sua obra *Geschichte der poetischen Nationalliteratur*. Em Gervinus e Fuchs, “os grandes criadores entram em cena de forma, por assim dizer, marcial e o aspecto ativo, viril, espontâneo em suas naturezas se faz valer às custas do contemplativo, feminino, receptivo”.¹¹¹ É certo que as diferenças de épocas condicionam diferenças no modo de exposição entre os dois: Gervinus escreve na época de ascensão da

109 BENJAMIN, “Fuchs”, p. 24.

110 FUCHS apud BENJAMIN, “Fuchs”, p. 25.

111 BENJAMIN, “Fuchs”, p. 28.

burguesia, uma época na qual a arte estava plena de energias políticas; Fuchs, por sua vez, “escreve na época do imperialismo; ele apresenta as energias políticas da arte de modo polêmico a uma época, em cuja criação aquelas energias dia a dia diminuam”.¹¹²

Expressão do moralismo da burguesia revolucionária alemã, ou do jacobinismo alemão, Benjamin encontra na defesa de Schlosser efetuada por Gervinus, segundo a qual:

da reflexão acerca da história não se absorve, por certo, um desprezo misantrópico, mas uma visão rigorosa do mundo e princípios sérios sobre a vida; que pelo menos nos maiores de todos os juizes do mundo e do homem, capazes de medir na própria vida interior a vida exterior, em um Shakespeare, Dante, Maquiavel, as coisas do mundo sempre causaram uma impressão formadora de seriedade e rigor.¹¹³

Na visão de Benjamin, esse moralismo burguês “contém [...] elementos que colidem com elementos do materialismo em Fuchs”.¹¹⁴ Mas Fuchs acreditava poder conciliar o materialismo histórico com a reflexão moral sobre a história. Nesse escopo, Benjamin vê operando uma ilusão, cujo substrato se expressa na visão de que “as revoluções burguesas constituem, tal como festejadas pela própria burguesia, a árvore genealógica de uma revolução proletária”.¹¹⁵ Em *Paris, capital do século XIX*, essa ilusão é tratada como fantasmagoria; na retomada da luta de barricadas pela Comuna de Paris, após o “embelezamento estratégico” efetuado por Haussmann¹¹⁶, Benjamin identifica o fim da “fantasmagoria que domina as primeiras aspirações do proletariado”, a saber, “a ilusão de que a tarefa da revolução proletária seria a de concluir a obra de 89 [1789], em estreita colaboração com a burguesia” (BENJAMIN, 2007, p. 65).

A despeito do feito da Comuna, Benjamin percebe o lastro dessa ilusão/fantasmagoria em Fuchs, na chave de sua reflexão moral sobre a história. Benjamin indica o caminho de uma revisão dessa ilusão ao abordar o espiritualismo das revoluções burguesas, cujos “fios de ouro foram fiados pela moral”:

A moral da burguesia [...] encontra-se sob o signo da interioridade. Seu pivô é a consciência moral [*Gewissen*] – seja a do cidadão de Robespierre, seja a do cosmopolita kantiano. O comportamento da burguesia, que era vantajoso para seus próprios interesses, mas dependia de um comportamento do proletário que lhe era complementar e não correspondia aos próprios interesses deste último, proclamou como instância moral a

112 Idem, *ibidem*.

113 GERVINUS apud BENJAMIN, “Fuchs”, p. 29.

114 BENJAMIN, “Fuchs”, p. 29.

115 Idem, *ibidem*.

116 Barão de Haussmann, o “artista demolidor”, empreendeu uma transformação concreta em Paris, com o intuito de prevenir uma eventual guerra civil. Seu empreendimento, em estreito contato com o despotismo napoleônico, procurou formular uma estrutura cidadina que dificultasse a luta de barricadas – com o alto valor dos aluguéis, os trabalhadores são expulsos do centro em direção aos subúrbios, as ruas são alargadas e abrem-se novas vias que ligam, em via direta, as casernas aos bairros operários. Essa reformulação estratégica foi dissumulada, segundo Benjamin, com “pseudofinalidades artísticas”. Cf. BENJAMIN, 2007, p. 64.

consciência [*Gewissen*].¹¹⁷

A própria consciência moral (*Gewissen*) é produto do comportamento da burguesia: os interesses desta classe encontram na interioridade seu aporte. Com base nisso, os interesses da classe burguesa puderam encontrar uma via de extensão para o proletariado:

A consciência moral está sob o signo do altruísmo. Aconselha o proprietário a agir de modo correspondente a conceitos cuja validade indiretamente favoreça a seus coproprietários, e aconselha facilmente o mesmo aos não proprietários. Quando estes últimos se acomodam a esse conselho, a utilidade de seu comportamento para os proprietários é tanto mais evidente, quanto mais questionável para aqueles que assim se comportam e para sua classe. Por isso é que sobre esse comportamento está o preço da virtude. – Assim é que a moral de classe se impõe. Mas o faz inconscientemente.¹¹⁸

Portanto, a consciência moral, como a instância de valores e regras de conduta que favorecem os proprietários, se impõe ao proletariado pelo conselho, oferecendo em troca a virtude. E, fator crucial, há de se notar o caráter inconsciente desse processo, condicionado pela própria posição social da burguesia: “A burguesia não necessitou tanto a consciência [*Bewusstsein*] para erigir essa moral de classe, quanto o proletariado precisa de consciência [*Bewusstsein*] para derrubá-la”.¹¹⁹ É isso, exatamente, que escapa a Fuchs, o qual busca atacar a consciência moral da burguesia, o mau caráter ou parvoíce de alguns burgueses, sem colocar em questão a própria concepção de *bona fides* (boa consciência moral). Benjamin, por sua vez, enxerga nesse conceito um suporte da moral de classe; além disso, enxerga nele a promoção da “solidariedade da desordem moral com a ausência de planificação econômica”.¹²⁰

Fuchs, portanto, não oferece a Benjamin o viés de uma análise do processo inconsciente que leva a classe burguesa a determinados comportamentos, aportados em determinados valores, justamente devido à posição dessa classe no processo de produção. Trata-se aqui da constatação do momento inconsciente na formação da ideologia – não que a consciência não desempenhe um papel nessa formação, mas, como destaca Engels na carta a Mehring, essa consciência é falsa¹²¹, na medida em que o ideólogo burguês não transcende a esfera do pensamento no trato com conteúdos históricos, mesmo quando trata de fatos exteriores à esfera do pensamento.

A reflexão, que dirige sua atenção mais para os interesses dos indivíduos que para o modo

117 BENJAMIN, “Fuchs”, p. 30.

118 Idem, *ibidem*.

119 Idem, *ibidem*.

120 Idem, *ibidem*.

121 Lukács (2003, p. 139) retoma esse ponto no capítulo sobre a *Consciência de classe* em *História e consciência de classe*. Cf.: “Certamente, os reflexos conscientes das diversas etapas do desenvolvimento econômico permanecem fatos históricos de grande importância; certamente, o materialismo histórico [...] não contesta de modo algum que os homens cumprem e executam conscientemente seus atos históricos. Mas, como destaca Engels numa carta a Mehring, trata-se de uma falsa consciência”.

de comportamento, ao qual sua classe é levada muitas vezes de modo inconsciente e por meio de sua posição no processo de produção, conduz a uma superestimação do momento consciente na formação da ideologia.¹²²

Assim procede Fuchs no tocante à arte, o que pode ser conferido na seguinte passagem de sua *Geschichte der erotischen Kunst*: “Arte em todas as suas partes essenciais é a vestimenta idealizada da respectiva situação social. Pois, é uma lei eterna [...] que toda situação política ou social dominante apressa-se em se idealizar para, dessa maneira, justificar moralmente sua existência”.¹²³ Essa concepção, segundo Benjamin, se aproxima do “cerne de um mal entendido”, a saber, que “a exploração condicionaria uma falsa consciência, ao menos no lado dos exploradores, sobretudo porque uma consciência correta lhes seria moralmente incômoda”.¹²⁴ Benjamin afirma que a “má consciência” dos privilegiados não é um fato evidente nas formas passadas de exploração, e recorre nesse ponto à categoria de “coisificação”:

Por meio da coisaificação, não só as relações entre os homens se torna turva; também os próprios sujeitos reais destas relações são envolvidos em névoa. Entre os detentores de poder da vida econômica e os explorados instala-se uma aparelhagem de burocracias legais e administrativas, cujos membros não atuam mais como sujeitos plenamente responsáveis e morais; sua “consciência de responsabilidade” é nada mais que a expressão inconsciente dessa atrofia.¹²⁵

Na esteira de Max Weber, Benjamin, nessa passagem, identifica um aprofundamento da coisaificação (ou reificação) pelas vias da burocracia e da administração, que envolve em névoas os próprios sujeitos submetidos ao mundo administrado. Em Marx, o caráter coisaificante/reificante das relações humanas sob a ordem capitalista é indicado já no ponto de partida de sua obra máxima, *O capital*. Pois ele trata, de saída, da forma-valor da mercadoria, o que já indica que é a mercadoria, na configuração do sistema de trocas, que determina o cerne da produção capitalista e da organização social que daí resulta – os sujeitos estão ali em segundo plano, e entram em cena como subordinados à mercadoria. As mercadorias, enquanto valores de troca, embora sejam essencialmente trabalho humano, assumem uma forma autônoma e aparecem aos indivíduos enquanto tais, e esses indivíduos se submetem às suas regras.

Fuchs foi incapaz de perceber a atuação decisiva do momento inconsciente na formação da ideologia, pois passou ao largo da extensão do processo de coisaificação. O próprio historiador Fuchs permaneceu envolto na névoa da coisaificação, e não somente do ponto de vista de seu moralismo burguês, mas também por sua orientação histórico cultural no sentido historicista: o procedimento histórico-cultural atuante em Fuchs participa, em certa medida, da fetichização da cultura, um

122 BENJAMIN, “Fuchs”, p. 31.

123 FUCHS apud BENJAMIN, “Fuchs”, p. 31.

124 BENJAMIN, “Fuchs”, p. 31.

125 Idem, *ibidem*.

resultado contraditório ao materialismo histórico, e que remete ao papel secundário que a questão cultural desempenhou entre os marxistas da viragem do século XIX ao XX.

A visão moralista sobre a história em Fuchs se choca com sua orientação por obras nas quais prepondera o elemento sexual ou erótico. Já vimos, ao abordar o determinismo biológico do interesse de Fuchs pelo grotesco, que ele divisa o conceito de grotesco na chave de um moralismo: ele pode ser sinal de decadência ou sinal de força criativa. O mesmo ocorre, como ressalta Benjamin, no tocante à sua concepção de caricatura erótica. Esta referência de Benjamin nos remete à introdução de *A caricatura dos povos europeus*; trata-se da análise de Fuchs sobre os excessos da caricatura, que ocorre em épocas reacionárias, quando o povo encontra-se oprimido pelo poder (*Gewalt*), de modo que, excluído da esfera de decisões sobre os rumos da sociedade, direciona seu interesse a outras áreas. Nesse escopo, segundo Fuchs, a caricatura erótica surge como principal objeto de atenção do povo, mas aí ela se degrada ao utilizar seus poderosos meios para suscitar o desejo, criar um “motejo excitante” (*kitzelnd Pikanterie*) em vez de satirizar a época de declínio.

Esse modo valorativo, moralista, de interpretar a história, que Benjamin remonta à escola burguesa jacobina, se verifica ainda na concepção de Fuchs sobre a sexualidade. Benjamin destaca aqui a passagem de *História da arte erótica*, onde lemos:

Legítimas são todas as formas de conduta sensual nas quais o elemento criativo dessa lei vital se revela [...] Condenáveis são, ao contrário, aquelas formas que degradam essa pulsão superior em mero meio de avidez refinada por prazer.¹²⁶

Para Benjamin, essa concepção sinaliza uma orientação burguesa; Fuchs não questiona aí “a proscricção burguesa do prazer puramente sexual e o caminho mais ou menos fantástico de sua criação”.¹²⁷ Nesse sentido, Benjamin ressalta a concepção de Fuchs de que haveria uma “imoralidade absoluta”, que atenta “contra as pulsões sociais da sociedade”. Ou seja, Fuchs mantém a legitimidade de um juízo condenatório a respeito do prazer sexual, em grande medida devido à influência da biologia na sua interpretação da história, no qual se forma um culto da criatividade que tem sua contra-face na crença na decadência, a qual indicaria um desvio da natureza criativa transbordante. Benjamin recorre ao ensaio de Horkheimer *Egoísmo e movimento de libertação* para enquadrar a postura moralista de Fuchs, afirmando que ele ataca a opinião sobre a história e a dimensão de “um juízo condenatório contra pulsões supostamente corruptas”¹²⁸, e não tanto a legitimidade de um juízo desse tipo.

Na esteira do moralismo burguês sobre o prazer sexual, Benjamin identifica um “problema

126 FUCHS apud BENJAMIN, “Fuchs”, p. 31-32.

127 BENJAMIN, “Fuchs”, p. 32.

128 HORKHEIMER apud BENJAMIN, “Fuchs”, p. 32.

sexual psicológico”, que Fuchs não foi capaz de enfrentar diretamente, na medida em que mostra afinidades com aquele moralismo. Benjamin atrela esse problema à ascensão da burguesia, e o caracteriza da seguinte maneira:

A transformação em tabu de zonas mais ou menos amplas do prazer sexual tem aqui o seu lugar. Os recalques produzidos por ela [pela burguesia em ascensão] nas massas trazem à tona complexos sádicos e masoquistas, aos quais os detentores de poder fornecem aqueles objetos que se apresentam como os mais favoráveis a sua política.¹²⁹

Benjamin não ilustra tais objetos, mas aqui podemos perceber que o problema sexual psicológico produz uma consequência social, configurada numa espécie de “instrumentalização psíquica” das massas. Os tabus na região da sexualidade vinculam-se à interpretação moralista, de modo que o recalque nas massas assim produzidos, e a consequente irrupção dos complexos sádicos e masoquistas, oferece a oportunidade de mobilizar estes últimos no sentido da política dominante. E para isso, os dominantes fornecem objetos estrategicamente preparados para essa mobilização dos complexos. Aqui, um paralelo pode ser esclarecedor. Quando Benjamin fala do cinema, ele diagnostica um grande consumo de filmes grotescos e da Disney, os quais funcionam para as massas num sentido terapêutico. Aqui, as massas também são marcadas por complexos sádicos e masoquistas, porém Benjamin não remete sua origem diretamente à região da sexualidade, mas sim nas consequências da tecnicização.¹³⁰ Nesse sentido, tais filmes surgem como o objeto fornecido às massas para que os complexos, por ela adquiridos numa realidade tecnicizada, não amadureçam e irrompam num sentido perigoso, mas sejam controlados na sala de cinema por meios como o riso coletivo.

Dessa maneira, o conhecimento de cunho psicanalítico encontra na crítica social uma correspondência possível, que no entanto, no caso do problema da sexualidade, não fora percebido por Fuchs. Como vimos no primeiro capítulo, a compreensão de Fuchs sobre a criação artística era biologicamente determinada, e configurava-se no imediatismo de um transbordar em obra de uma força vital viril. Agora, Benjamin acrescenta a influência da psicanálise nessa concepção, que a enriqueceu porém não corrigiu. Mais especificamente, segundo Benjamin, a “doutrina da origem erótica dos impulsos criativos foi acolhida por Fuchs com entusiasmo”.¹³¹ Mas, mesmo assim, sua representação do erótico permanecia presa à biologia. Benjamin nota que o desvio de Fuchs da teoria do recalque contribuiu decisivamente para a manutenção da concepção biológica. Nesse

129 BENJAMIN, “Fuchs”, p. 32.

130 “Levando-se em conta as perigosas tensões que a tecnicização, com suas consequências, engendrou nas grandes massas – tensões que, em estágios críticos, assumem um caráter psicótico –, então, reconhecer-se-á que essa mesma tecnicização criou, contra tais psicoses das massas, a possibilidade de uma vacina terapêutica por meio de certos filmes, nos quais o desenvolvimento forçado de fantasias sádicas ou delírios masoquistas pode impedir o amadurecimento natural e perigoso destes nas massas” (BENJAMIN, 2012a, p. 101-103).

131 BENJAMIN, “Fuchs”, p. 34.

escopo, prepondera o momento consciente da criação, ou melhor, da “intenção sensual consciente”:

Do mesmo modo como o materialismo, em Fuchs, deduz as coisas mais do interesse econômico consciente do indivíduo, do que do interesse da classe que atua inconscientemente neste último, assim também o impulso criativo foi aproximado por ele mais da intenção sensual consciente, que de um inconsciente que produz imagens.¹³²

Esta última concepção, contrária ao determinismo biológico, Benjamin remonta a *Interpretação dos sonhos*, de Freud, segundo a qual o mundo erótico das imagens configura um mundo simbólico. A essa concepção, Fuchs, ironicamente, chega de maneira não consciente, ou melhor, “onde seu envolvimento interior é o mais elevado”.¹³³ Ou seja, quando, na análise, o colecionador apaixonado prepondera sobre o historiador da cultura. É o caso, por exemplo, quando disserta sobre as artes gráficas na época da revolução, denotando o caráter “fixo, rígido, militar” das composições, que se estende do tensionamento dos músculos das figuras representadas até à tonalidade da cor, que, na esteira do conteúdo dos quadros, tinha que ser dura, metálica. Ou ainda quando identifica no fetichismo do sapato e das pernas o indício de uma dissolução do culto de Priapo, colocando a mulher em uma posição de domínio sobre o homem. Nesses momentos, a orientação histórico-cultural de Fuchs se interrompe e permite a Benjamin entrever um materialismo histórico propício para a abordagem da arte.

3 O COLECIONADOR DE ARTE E O MATERIALISMO HISTÓRICO

Fuchs foi um historiador da arte orientado pela constelação intelectual da social-democracia de sua época; sua visão sobre a história carrega os caracteres problemáticos de um tipo de saber alinhado à dominação da burguesia, seja a coisificação da cultura, a concepção do progresso histórico, ou ainda um moralismo rígido, tudo isso aliado a um determinismo biologicamente condicionado na visão sobre a história e a obra de arte. Essa armadura teórica do historiador buscou enquadrar as obras colecionadas por Fuchs; porém, devido ao caráter peculiar destas, a própria coleção e o próprio colecionador apaixonado produziram rupturas naquele enquadramento teórico, de modo que através delas Benjamin vê a fertilidade da obra de Fuchs – onde ela pode frutificar e perdurar, obviamente num sentido materialista histórico. Abordaremos em seguida essas rupturas produzidas pelo choque que o colecionador provoca no historiador, e buscaremos conduzir sua fertilidade à teoria da história de Benjamin. Em primeiro lugar, porém, vejamos os traços da dialética materialista que Benjamin expõe no início do ensaio, para, com isso, regular nossa

132 Idem, *ibidem*.

133 Idem, *ibidem*.

caracterização das rupturas do colecionador Fuchs e entender como elas apontam para o materialismo histórico.

3.1 Reflexões sobre a dialética materialista em Benjamin

Benjamin identifica nas palavras que Engels dirige a Mehring uma “força explosiva” que se volta contra a história da cultura, uma força que “coloca em questão o fechamento dos domínios e de suas figurações”. Para ilustrar essa força explosiva, toma o exemplo do domínio da arte e das obras que esse domínio pretende apreender:

Essas obras, para aquele que enquanto dialético histórico delas se ocupa, integram sua história anterior bem como a posterior – uma história posterior por força da qual também sua história anterior se torna reconhecível como sujeita à mudança permanente. Elas lhe ensinam como sua função é capaz de sobreviver a seu criador e de deixar para trás as intenções deste; como a recepção por meio de seus contemporâneos é uma parte do efeito que a obra de arte tem hoje sobre nós mesmos, e como este último se apoia no encontro não só com a obra, mas com a história que a deixou vir até os nossos dias.¹³⁴

O teor histórico dividido em história anterior e história posterior, portanto, remete à uma abertura da obra em relação à história viva (“mudança permanente”), e instaura o papel fundamental do presente do historiador na compreensão da história das obras de arte, na medida em que seu presente participa da recepção e configuração do efeito que a obra, conjuntamente à história que a leva ao presente, exerce neste presente. A preocupação de Benjamin em lidar com a história anterior e a história posterior das obras representa, na visão de Ernani Chaves (2003, p. 42), uma tentativa de “entrelaçar duas questões que ocupam o cerne de seu pensamento – a da temporalidade das obras e a da 'transmissão' do seu legado”; com isso, Benjamin pode empreender um tratamento com arte e cultura que vá além daquele atuante no enquadramento historicista ou social-democrata, nos quais a temporalidade das obras figura seu enclausuramento no tempo homogêneo da continuidade histórica, e que desobriga o historiador de estabelecer com o passado uma experiência política.

As obras de arte abarcadas pelo conceito tradicional de arte sobrevivem para além das intenções dos seus criadores e assumem novos significados e funções relativamente ao enquadramento que a recebe – uma estátua antiga abandona sua função de culto para tornar-se modelo de uma arte humanista, ou uma caricatura política de Daumier sobrevive ao reinado de Luís Filipe, o qual atacava, para tornar-se mercadoria e ser comprada no século posterior a um baixo preço. A obra continua “viva”, seu processo de recepção, que marca suas mudanças de significado e valor, passa a constituir sua história, e o encontro da obra com o presente do historiador não é somente o encontro com a obra de um criador de outrora, mas também o encontro com essa história

134 Idem, p. 4.

da recepção que se dá posteriormente à criação. Mas é sempre de novo, na retomada da obra, que se torna possível divisar sua história anterior e posterior; ou seja, não há imagem eterna do passado, como uma verdade atemporal, mas um confronto, divisado pela atualidade, de história posterior e anterior; para Benjamin, trata-se de instituir na obra de arte uma abertura à marcha da atualidade do tempo histórico, de modo que o historiador possa retornar sempre à obra, e em cada vez ser capaz de divisar nela sua história anterior e posterior, cujo confronto viabiliza seu destacamento da continuidade histórica coisificada na qual ela foi enredada pela historiografia tradicional.

Recorrendo às teses *Sobre o conceito da história*, percebemos que essa abertura permite a Benjamin identificar aquilo que ele denomina “perigo” que ameaça a tradição e seus destinatários: o perigo de se tornar instrumento da classe dominante. Instrumento apologético, no caso da arte, que busca fazer a apoteose da tradição dos dominantes e soterrar, o mais fundo possível, a barbárie inscrita no conceito de cultura, o trabalho escravo e anônimo que perpassa o nascimento e a transmissão dos bens culturais.

Recorrendo às palavras de Goethe ao Chanceler von Müller – “Tudo o que surtiu um grande efeito não pode mais, propriamente falando, ser julgado” –, Benjamin caracteriza a investigação dialética sobre as obras de arte 'que surtiram um grande efeito' como uma inquietação por parte do investigador. Inquietação que exige o abandono de uma postura contemplativa com o objeto para buscar “se tornar consciente da constelação crítica na qual precisamente este fragmento do passado se encontra junto a precisamente este presente”.¹³⁵ Essa consciência é a condição da apreensão da verdadeira imagem do passado, a qual também se encontra sob o signo do perigo, o perigo de se perder caso não seja reconhecida. Essa verdadeira imagem é regida pela atualidade do tempo presente, e remonta à divisa entre história anterior e posterior na apresentação do objeto histórico. Benjamin indica já aqui sua teoria da legibilidade história, segundo a qual determinadas imagens do passado se tornam legíveis apenas em determinados momentos presentes. Essa concepção seria retomada nas teses *Sobre o conceito de história*, mais especificamente na tese 5, assim como no arquivo N das *Passagens*. Tanto no ensaio sobre Fuchs quanto nas Teses, ela aparece atrelada à crítica ao postulado historicista de Gottfried Keller, segundo o qual “a verdade não nos escapará”, ou seja, a verdade sobre o passado, sua verdadeira imagem, estaria conservada, aguardando a investigação paciente e tranquila, contemplativa, do historiador.¹³⁶ Nas Teses (BENJAMIN, 2012b,

135 Idem, *ibidem*.

136 Nas *Passagens* (BENJAMIN, 2007, p. 504-505), essa concepção aparece como contraposta à fenomenologia de Heidegger, e institui o índice histórico das imagens do passado como uma relação sincrônica com o presente, que marca a dialética em estado de imobilidade: “O índice histórico das imagens diz, pois, não apenas que elas pertencem a uma determinada época, mas, sobretudo, que elas só se tornam legíveis numa determinada época. E atingir essa 'legibilidade' constitui um determinado ponto crítico específico do movimento em seu interior. Todo presente é determinado por aquelas imagens que lhe são sincrônicas: cada agora é o agora de uma determinada cognoscibilidade [...] Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que

p. 243), Benjamin acrescenta que a verdadeira imagem do passado “passa voando”, ou seja, “relampeja irreversivelmente no momento de sua conhecibilidade”. Nesse escopo, a tarefa do historiador materialista remete à percepção e leitura desse momento de relampejo da imagem do passado. No caso das obras de arte, trata-se de reconhecer, ou melhor, adentrar o espaço da conhecibilidade/cognoscibilidade (*Erkennbarkeit*) da imagem do passado que por meio da obra se torna legível no presente do historiador, imagem que se deixa perceber na constelação crítica resultante da divisa, na obra, em história anterior e história posterior.

Benjamin insiste no abandono da postura contemplativa que, segundo ele, marca o historicismo – ou, de um modo geral, a ciência burguesa. Tal postura é regulada pelo elemento épico da história universal, que marca uma busca de acumulação do conhecimento do passado, cujo resultado prático, como vimos, já era denunciado por Nietzsche como erudição passiva e imobilizante. Em contraposição a isso, o materialismo histórico, segundo Benjamin, se orienta pelo princípio da construção:

O materialista histórico precisa abandonar o elemento épico da história. Esta se torna para ele objeto de uma construção, cujo lugar não é o tempo vazio, mas a época determinada, a vida determinada, a obra determinada. Ele faz a época saltar para fora da “continuidade histórica” coisificada, assim também a vida para fora da época, bem como a obra para fora da obra de uma vida. Contudo o resultado dessa construção consiste em que na obra a obra de uma vida, na obra de uma vida a época e na época o decurso histórico encontra-se conservado e suprimido.¹³⁷

Vemos aqui a única referência, no ensaio sobre Fuchs, ao conceito de tempo do historicismo como um “tempo vazio”; nas Teses, além de “vazio”, tal conceito ganha o predicado “homogêneo”: o tempo da continuidade histórica coisificada, que resulta da exposição historicista, é um tempo homogêneo e vazio, tempo que baseia também a concepção de progresso da social-democracia (BENJAMIN, 2012b, p. 248-250).¹³⁸ Para além do conceito de tempo, destaca-se outra concepção fundamental para Benjamin: o “saltar para fora” (*heraussprengen*) de uma época/vida/obra da continuidade histórica coisificada. Em primeiro lugar, percebe-se o caráter, por assim dizer, pontual desse procedimento: o materialismo histórico benjaminiano faz saltar para fora *uma* época/vida/obra, em vez de lançar-se à reconstrução exaustiva do passado orientada por um ideal épico da história. Em segundo lugar, destaca-se o momento destrutivo dessa construção, momento que se volta exatamente contra a coisificação da cultura inserida num *continuum* histórico; o

o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade”.

137 BENJAMIN, “Fuchs”, p. 5.

138 Contra essa concepção de tempo, Benjamin aposta, nas Teses, no conceito de “tempo-de-agora” (*Jetztzeit*), característica de determinado passado que se tornou atual para determinado presente. No ensaio sobre Fuchs, não encontramos o conceito de “tempo-de-agora”, mas veremos adiante que ele se delinea na concepção de “trama dialética”, a qual remete à compreensão histórica do materialismo benjaminiano.

historiador materialista arranca, faz com que determinada obra do passado salte para fora da coisificação cultural e adentre seu presente, abalando assim a narrativa aparentemente plana e coesa do historicismo; ele se opõe à concepção continuísta da história, uma vez que a manutenção de tal continuidade é a manutenção da instrumentalização da cultura em favor da classe dominante. Porém, ele não o faz para negar as obras da cultura tidas como patrimônio da civilização, mas para perscrutar em sua história os momentos de interferência na continuidade histórica celebrada, momentos que se revelam àquele que não aquiesce à função apologética da cultura coisificada. Delineia-se aqui uma concepção descontínua do tempo histórico, contrária à concepção do progresso, tradicional ou socialista; trata-se de uma descontinuidade que baseia uma apresentação do objeto histórico através de saltos (que, no caso das obras de arte, delineia-se em sua história anterior e posterior). O passado, nesse sentido, é um campo de forças que, para Benjamin, configura o cerne mesmo da consciência revolucionária que tenciona a luta transformadora em um presente crítico.¹³⁹

Essa dialética da construção e destruição na investigação materialista da história se revela condição para o estabelecimento de uma experiência única do historiador na investigação do passado, experiência que, enquanto tal, remete a uma experiência da origem.

O historicismo apresenta a imagem eterna do passado; o materialista histórico uma experiência de um respectivo momento com ele, que se firma única aí. A substituição do momento épico pelo construtivo mostra-se como condição dessa experiência. Nela são liberadas as poderosas forças que se encontram atadas no “era-uma-vez” do historicismo. Por em obra a experiência com a história que para cada presente é uma experiência originária – eis a tarefa do materialista histórico. Ele volta-se a uma consciência do presente que faz saltar pelos ares o contínuo da história.¹⁴⁰

Aqui, destacamos dois conceitos centrais do pensamento de Benjamin: experiência e origem. O conceito de experiência (*Erfahrung*), de acordo com outros textos de Benjamin¹⁴¹, é característica das sociedades tradicionais, ou seja, das sociedades pré-capitalistas, e se constitui em saberes passados de geração em geração através da narração principalmente, processo responsável por atá-las em uma unidade ética que, enquanto tal, se funda no trabalho – um trabalho que obedece a um ritmo “orgânico” de execução, e que tem no artesanato sua forma mais acabada (BENJAMIN, 2012b, p. 216-217; 231-232). Característica da experiência, portanto, é sua transmissibilidade e seu fundamento em um contexto coletivo, comunitário. Com o estabelecimento da sociedade capitalista

139 Nas Teses (BENJAMIN, 2012b, p. 249), Benjamin alude à circunstância de que a república romana antiga era, para Robespierre, um passado que se tornou atual no momento da revolução burguesa, ou, nas palavras de Benjamin, “a Roma antiga era para Robespierre um passado carregado de 'tempo de agora', que ele fazia explodir para fora do *continuum* da história”, e, através disso, trazia, por um salto e através da citação, esse passado antigo tornado atual.

140 BENJAMIN, “Fuchs”, p. 5.

141 Notadamente, os ensaios *Experiência e pobreza* (BENJAMIN, 2012b, p. 123-128) e *O narrador* (BENJAMIN, 2012b, p. 213-240).

burguesa (principalmente no século XIX), a ocupação cada vez maior do aparato técnico na sociedade e a consequente aceleração da vida social, a experiência entra em declínio para dar lugar à vivência (*Erlebnis*), a experiência vivida individualmente; ou melhor, a experiência tradicional comunitária se fragmenta em vivências individuais, não mais atadas a um fundamento coletivo, e não comunicáveis no sentido ético, substancial. Benjamin diagnostica o declínio da experiência no mutismo dos soldados sobreviventes da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), os quais tiveram que lidar com o choque traumático configurado no despejo catártico, no campo de batalha, de energias técnicas até então nunca experimentadas.

Dito isso, o que significa estabelecer com o passado uma experiência única? Benjamin não define esse conceito no ensaio sobre Fuchs. Mas, desde que ele se atrela ao princípio construtivo do materialismo histórico, podemos supor que tal experiência remete à apreensão da verdadeira imagem do passado, aquela que estaria perdida caso não fosse percebida. Ademais, tal experiência é marcada pela liberação das “poderosas forças que se encontram atadas no 'era uma vez' do historicismo”. A meu ver, a abertura do passado com relação ao presente significa a possibilidade de dar vazão às suas forças no presente. Ou seja, a experiência única do historiador materialista seria a força de transmitir o saber histórico em um contexto presente marcado pela fragmentação da experiência tradicional. Porém, contrariamente à continuidade histórica coisificada, e com base no caráter descontínuo da dialética histórica do materialismo, essa experiência única funda uma transmissão através de um salto, cujo encontro com o presente do historiador fornece a matéria para a construção do objeto histórico. Trata-se aqui, a meu ver, de uma narrativa da história capaz de fomentar no presente, com base no fragmento do passado tornado atual, uma nova história através do abalo da aparente naturalidade desse presente; tal narrativa, portanto, pressupõe que o presente entre em uma situação crítica¹⁴², referente à negação da submissão à continuidade histórica que se faz valer nesse mesmo presente. Em suma, experiência única remete à transmissão por saltos de um saber que coloca em xeque a coisificação da história e aponta para uma nova história. O sujeito coletivo dessa transformação é o conjunto dos oprimidos de turno que carregam as chagas dos oprimidos do outrora: é para eles que aquele saber se direciona.

O encontro, por um salto, entre passado e presente nos leva ao outro conceito que aparece na passagem supracitada: origem. A caráter construtivo da história para o materialismo histórico encontra aqui sua correspondência: pois tal construção, como vimos, se constitui através do saltar para fora (*heraussprengen*) da época/vida/obra determinada da continuidade histórica, e exatamente esse salto que emerge da continuidade é a marca fundamental da origem (*Ursprung*). Uma

142 Cf. BENJAMIN, 2007, p. 513: “A apresentação materialista da história leva o passado a colocar o presente numa situação crítica”.

experiência com o passado que surge como originária (*ursprünglich*), podemos concluir provisoriamente, é uma experiência de transmissão, no presente, de um saber que, não carregado pela continuidade histórica coisificada, salta para fora dela e se encontra com o presente através da exposição do historiador materialista.

Na filosofia da história de Benjamin, a categoria “origem” encontra sua primeira grande expressão na tese de habilitação de Benjamin, negada pela Universidade de Frankfurt, uma obra que marcaria o limiar de sua passagem para o marxismo: *Origem do drama barroco alemão*. O próprio Benjamin cita, no ensaio sobre Fuchs, um trecho dessa obra, exatamente em uma nota atrelada à apresentação do princípio construtivo do materialismo histórico:

O termo origem não designa o vir-a-ser daquilo que se origina, e sim algo que emerge do vir-a-ser e da extinção. A origem se localiza no fluxo do vir-a-ser como um torvelinho, e arrasta em sua corrente o material produzido pela gênese. O originário não se encontra nunca no mundo dos fatos brutos e manifestos, e seu ritmo só se revela a uma visão dupla, que o reconhece, por um lado, como restauração e reprodução, e por outro lado, e por isso mesmo, como incompleto e inacabado [...] A origem [...] não se destaca dos fatos, mas se relaciona com sua pré e pós-história (BENJAMIN, 1984, p. 67-68).

É notável o paralelo dessa concepção com as reflexões de Benjamin na primeira parte do ensaio sobre Fuchs. No entanto, não podemos passar ao largo das diferenças entre os dois contextos; pois a teoria da origem, no famoso prefácio de *Origem do drama barroco alemão*, articula-se com uma doutrina das ideias, em um sentido neo-platônico: origem, aí, determina a maneira pela qual a ideia se relaciona com a história. Sobre esse tema, Francisco Pinheiro Machado comenta:

A totalização da história da ideia ocorre dialeticamente por uma confrontação repetida daquela mesma ideia com a história, em que toda vez se forma um fenômeno originário único. Em consonância com isso, o fenômeno originário se determina, de um lado, como repetição ou reprodução do original, ou da ideia, e se dirige a uma história anterior ou passado concernentes ao original e que se relacionam com o curso dos fenômenos como força contrária. De outro lado, o fenômeno originário aponta a história posterior, pois, enquanto fenômeno, ele ainda é inacabado. Dessa tensão entre história anterior e posterior, restauração e algo inacabado forma-se a convergência, ou parentesco, entre fenômenos anteriores e posteriores, ou fenômenos díspares, que surgem sempre como únicos e extremos e giram em torno de sua origem, de modo que a ideia, como força determinante ou essência, ganha expressão histórica (MACHADO, 2013, p. 137).

Aqui delineiam-se as diretrizes da contemplação filosófica, tal como Benjamin a entendia – a renúncia da intenção na investigação e a incessante retomada ensaística da ideia, divisada, pela mediação dos conceitos, nos fenômenos extremos e detalhes. A ideia realiza sempre de novo, em cada nova retomada, um fenômeno originário, que se manifesta na confluência de história anterior e história posterior (ou pré- e pós-história, conforme a tradução de Sérgio Paulo Rouanet dos termos *Vorgeschichte* e *Nachgeschichte*); a confrontação entre história anterior e posterior funda a

unicidade do objeto histórico. Já aqui, Benjamin se opõe à noção continuísta da história, que no caso se expressa no fluxo do vir a ser, sob o qual funda-se a interpretação genealógica dos estilos artísticos. A concepção dialética da história de Benjamin não se confunde com uma concepção genealógica, mas como uma concepção descontínua, expressa na origem, como algo que destaca o material histórico do fluxo contínuo do vir a ser e da extinção.

No ensaio sobre Fuchs, o conceito de origem articula-se, como já destacado, com o conceito de experiência: experiência originária marca o princípio construtivo do materialismo histórico. Embora o desenrolar do pensamento de Benjamin, de sua tese de habilitação à sua teoria materialista da história, não se dê sem rupturas, aqui, pelo menos, isto é, na concepção histórica fundamentada na categoria da origem, verifica-se uma reminiscência oriunda da investigação do drama barroco. O léxico benjaminiano permite identificá-la também nas teses *Sobre o conceito da história*: pois, na investigação do drama barroco, Benjamin atribui à ideia uma estrutura monadológica – “A ideia é mônada – nela reside, preestabelecida, a representação dos fenômenos, como sua interpretação objetiva” (BENJAMIN, 1984, p. 70); e nas Teses, “mônada” é a estrutura do objeto histórico arrancado da continuidade histórica, de maneira semelhante ao irromper originário do objeto histórico, tal como exposto no ensaio sobre Fuchs. O paralelo é notável: exatamente na tese em que identifica o objeto histórico do materialismo histórico como mônada (tese 17), Benjamin retoma a passagem do ensaio sobre Fuchs que apresenta o princípio construtivo do materialismo histórico, ou seja, o fazer saltar para fora do contínuo histórico uma época/vida/obra. Na tese 17, Benjamin acrescenta que esse procedimento se realiza através da imobilização do pensamento em uma constelação saturada de tensões, viés pelo qual ela se cristaliza como mônada. Em suma, origem e mônada, noções fundamentais na investigação do drama barroco alemão, são por Benjamin retomadas em sua teoria materialista da história, respectivamente no ensaio sobre Fuchs e nas teses *Sobre o conceito da história*, textos intimamente ligados.

Não é nosso objeto aqui aprofundar na correspondência entre o materialismo histórico benjaminiano e *Origem do drama barroco alemão*. Nos basta ressaltar que essa correspondência informa sobre uma concepção descontínua da história, que no contexto do materialismo histórico funda a abertura do presente em direção ao passado por meio de um salto. Como vimos, o objeto do materialismo histórico é marcado por uma dialética da destruição e construção: destruição, no sentido da explosão da continuidade histórica coisificada, através do que o objeto histórico é arrancado, salta para fora de tal continuidade, e construção, no sentido de proporcionar, a partir daquela explosão, uma experiência originária do objeto histórico com o presente do historiador, de acordo com a qual o objeto arrancado é dividido em história anterior e história posterior. Trata-se de fundar uma relação crítica entre passado e presente, na qual não há um futuro dado como garantido,

como na concepção social-democrata do progresso. Na categoria da origem, tal como supracitado na investigação do drama barroco, está em jogo, além da repetição ou reprodução, o inacabamento do fenômeno originário, por meio do qual a ideia é apresentada. Pensando essa característica no quadro do materialismo histórico, podemos concluir que o historiador se volta a uma experiência com o passado inacabado, e sua construção histórica configura uma reprodução do passado inacabado na qual a tensão divisada entre sua história anterior e posterior proporcione uma nova oportunidade, única, de restauração, no presente, desse inacabamento passado.

Completando suas reflexões iniciais sobre o materialismo histórico, Benjamin apresenta a concepção de compreensão histórica como “uma vida posterior daquilo que foi compreendido, cujo pulso pode ser sentido até no presente”.¹⁴³ Trata-se aqui, segundo Ernani Chaves (2003, p. 43), de uma crítica ao conceito de “compreensão” (*Verstehen*) de Wilhelm Dilthey. Benjamin tangencia sua concepção da compreensão histórica a uma história da recepção, e a identifica atuante em Fuchs na figura de um questionamento sobre a fortuna crítica de uma obra. Como já vimos, o significado decisivo da recepção é indicado já na concepção de que as obras de arte integram, na perspectiva do historiador dialético, sua história anterior e história posterior: a recepção contemporânea ao historiador constitui também o efeito que as obras de arte exercem no presente. Pode-se inferir disso que a história da recepção configura a vida posterior da obra de arte, sua sobrevivência para além das intenções de seu criador. É nesse quadro que se torna possível verificar a fortuna crítica da obra, isto é, seu sucesso ou insucesso relativamente aos cânones artísticos que informam o conceito tradicional de arte.

A dialética benjaminiana sobre as obras de arte, expressa na divisa entre história anterior e história posterior, encontra seu fundamento metodológico nessa concepção da compreensão histórica assentada na história da recepção. Pois é através dela que o historiador pode determinar, de acordo com a atualidade de seu presente, a divisa, na obra, de história anterior e posterior; é por meio da compreensão que o historiador pode fazer do passado uma experiência originária com o presente. A vida posterior da obra marca sua penetração no presente, representada, nas palavras de Benjamin, pelo seu pulsar, passível de ser sentido (*“spürbar sind”*) no presente. Para o historiador materialista, trata-se, assim, de estabelecer uma disposição subjetiva que seja capaz de sentir esse pulso do passado no presente. O conceito de “vida posterior” marca a concepção de que o objeto compreendido pelo materialismo histórico não chega inerte ao presente, mas, enquanto vivo, continua pulsando nele, mesmo que escondido. E, na visão de Benjamin, a possibilidade de ler a

143 BENJAMIN, “Fuchs”p. 6. Essa concepção da compreensão histórica reaparece nas *Passagens* (BENJAMIN, 2007, p. 502): “A 'compreensão' histórica deve ser fundamentalmente entendida como uma vida posterior do que é compreendido e, por isso, aquilo que foi reconhecido na análise da 'vida posterior das obras', de sua 'fortuna crítica', deve ser considerado como o fundamento da história em geral”.

imagem do passado apresenta-se de maneira sutil, quase imperceptível, de modo que, para apreendê-la, faz-se necessária uma postura marcada, como se diz no ensaio sobre Fuchs, por um “desassossego” (*Beunruhigung*), uma postura contrária à ociosidade empática do historicismo.¹⁴⁴

A vida posterior de um objeto histórico remete à história de sua recepção, ao processo de interpretação, comentário e enquadramento investido no objeto, que assim passa a constituir sua história. Aqui, portanto, a concepção de história posterior remete à vida posterior e história da recepção, que denota que a obra sobrevive em um processo que, transcendendo seu criador, é responsável por sua chegada ao presente. Para uma compreensão crítica do objeto histórico, portanto, é incontornável sua tomada como algo que vive até o presente, o que remete ao sempre vivo processo de recepção que constitui sua história posterior.

Como dissemos, Benjamin identifica em Fuchs um indício desse modo de compreensão centrado na história da recepção – e portanto uma saída para a coisificação da arte –, especificamente, no questionamento acerca do sucesso de um artista, que Fuchs percebe estar ausente nas investigações da história da arte. Diz Fuchs: “a descoberta das verdadeiras causas para o maior ou menor sucesso de um artista, para a duração de seu sucesso ou igualmente para o contrário, parece-me ser um dos mais importantes problemas que se [...] vinculam à arte”.¹⁴⁵ Benjamin vê atuando também em Franz Mehring a consciência da importância de uma história da recepção, pois em seu *Lessing-Legende* Mehring parte da recepção de Lessing por outros autores. Esse modelo de compreensão histórica, que toma a recepção do compreendido como momento fundamental da compreensão, era algo que, àquela altura, estava em seus inícios; Mehring e Fuchs foram aqueles que mais se aproximaram dessa saída para o materialismo histórico. Porém a solução para a questão ainda não estava dada:

somente em casos isolados se conseguiu apreender o teor histórico de uma obra de arte de modo a esta se tornar, enquanto obra de arte, mais transparente para nós. Todo esforço de aproximação de uma obra de arte deve manter-se vão onde seu teor sóbrio e histórico não for atingido pelo conhecimento dialético.¹⁴⁶

O que pode ser destacado desta constatação, dentre outras coisas, é a identificação entre caráter de obra de arte e teor histórico¹⁴⁷, uma concepção que se contrapõe a formas tradicionais de se entender a obra de arte, como por exemplo o formalismo, para o qual o essencial de uma obra é o caráter

144 Na tese 2 de *Sobre o conceito da história*, Benjamin (2012b, p. 243) ilustra essa questão com um bela imagem: “Assim como as flores dirigem sua corola para o sol, o passado, graças a um misterioso heliotropismo, anseia por dirigir-se para o sol que se levanta *no céu da história*. O materialismo histórico deve ficar atento a essa transformação, a mais imperceptível de todas”.

145 FUCHS apud BENJAMIN, “Fuchs”, p. 6.

146 BENJAMIN, “Fuchs”, p. 6.

147 Ernani Chaves (2003, p. 44) chega mesmo a afirmar que Benjamin fornece aqui “a versão 'materialista' da distinção que o ensaio sobre *As afinidades eletivas* fazia entre 'teor coisal' e 'teor de verdade' das obras”.

puramente formal de sua figuração. Tornar-se transparente como obra de arte significa, a meu ver, redimir o tempo perdido em seu enclausuramento na continuidade coisificante, liberar através dela uma visão sobre a história que testemunhe sobre a transmissão da obra, uma visão que não aquiesça meramente à narrativa apologética que se instaura nas historiografias convencionais sobre a arte e a cultura.

Em suma, a dialética do materialismo histórico, se ocupando com obras de arte, as compreende como o lócus de atuação de sua história anterior e posterior, cujo confronto viabiliza o arrancamento do teor histórico da obra da continuidade histórica coisificada, e permite ao passado frutificar em experiência originária no presente. Compreender o lugar que a obra ocupa no presente significa compreender sua história de recepção, que marca sua sobrevivência em direção ao presente. Essa compreensão abre a oportunidade de acessar a imagem do passado que, representada através da obra de arte, se alinha ao presente, permitindo ao historiador construir sua história de uma maneira divergente da narrativa tradicional. E, vale ressaltar mais uma vez, não há aí continuidade entre essa imagem do passado e o presente, mas um salto, uma descontinuidade – a continuidade histórica serve, por outro lado, à legitimação do existente no presente, enquanto que Benjamin busca exatamente um modelo que fomente a transformação do presente. Não à toa, Benjamin define, nas *Passagens*, aquilo que seria um verdadeiro progresso, e o faz através da obra de arte:

Em toda obra de arte autêntica existe um lugar onde aquele que a penetra sente uma aragem como a brisa fresca de um amanhecer. Daí resulta que a arte, muitas vezes considerada refratária a qualquer relação com o progresso, pode servir a sua verdadeira definição. O progresso não se situa na continuidade do curso do tempo e sim em suas interferências, onde algo verdadeiramente novo se faz sentir pela primeira vez, com a sobriedade do amanhecer (BENJAMIN, 2007, p. 516).

Procurar por esse lugar, pelas interferências na aparente continuidade do curso da história da obra de arte: eis uma tarefa do materialista histórico. Aqui, o colecionador Fuchs entra em cena: as coleções de Fuchs são a aventura do homem prático no terreno ainda desconhecido ao homem teórico; são a investigação de uma arte que viabiliza, em seu, por assim dizer, teor coisal, um rompimento com a continuidade histórica da arte tradicional; são o desvelar de conhecimentos que fazem valer a força destrutiva do pensamento, morada do lado destrutivo da dialética materialista.

3.2 Olhar passional e materialidade: uma experiência com as obras de arte

No capítulo 2, vimos que o conceito de cultura da historiografia burguesa e da historiografia social-democrata apresenta a obra do passado e o próprio passado como fechados ao presente: a

obra do passado é destacada de sua relação com os processos de produção que baseiam sua vida posterior, sua transmissão ao presente através de uma história da recepção, e o próprio passado, apresentado de acordo com uma linha contínua vazia, aparece coisificado, ou seja, sem uma relação viva/tensa/crítica com o presente. Indicamos também que, na social-democracia, o reverso desse conceito coisificado de cultura é uma crença no progresso técnico vestido de um otimismo evolutivo que coloca no movimento instaurado pelo incremento das forças produtivas a tônica da realização da sociedade sem classes, relegando a reflexão cultural a um plano secundário, apartada de qualquer articulação com a práxis. Nesse escopo, gostaríamos de retomar a peculiaridade do colecionador Fuchs e sua relação com as coisas, trazendo à tona como um modelo de historiografia, frutífero a Benjamin, delinea-se pela ação do colecionador – visto que foi a situação de um “materialismo histórico” cuja força dialética dissipou-se sob a influência do positivismo o que levou Fuchs a se tornar colecionador.

Contra a concepção fantasmagórica da cultura, cuja “história não seria mais que o precipitado formado na consciência do homem pelos feitos memoráveis, desanichados por uma experiência em nada autêntica, isto é, não política”¹⁴⁸, Benjamin parece identificar no colecionador Fuchs a possibilidade, pelas vias da história da arte, de uma experiência política, única, com o passado. No enquadramento da história da cultura, regulado pelo ideal de uma história universal, as obras do passado apresentam-se subsumidas a um significado fechado preestabelecido, referente à época de seu nascimento, o que deixa intocado o índice histórico configurado em sua transmissão ao presente, processo que culmina na constituição de um inventário das obras coisificadas da cultura. O colecionador Fuchs, por sua vez, apresenta a Benjamin um tipo de olhar que, moldado na paixão sobre seus objetos, não aquiesce à sua significação preestabelecida, mas resgata para a investigação histórica a primazia da obra em sua materialidade irreduzível a tal significação. O colecionador esquiva-se da continuidade de sentido instaurada por procedimentos historiográficos do outrora e viabiliza uma nova leitura do passado – no caso de Fuchs, uma nova leitura da história da arte.

Interessante notar que a oposição à coisificação da arte é aqui efetuada por uma paixão que apresenta afinidades com certo fetichismo, cuja peculiaridade consiste no procedimento de libertar a coisa da servidão à utilidade e, ao mesmo tempo, negar-lhe seu valor de troca – enquanto que, no fetichismo da mercadoria, prepondera o valor de troca em detrimento do valor de uso. Ora, como vimos no primeiro capítulo, fetichismo e coisificação, tal como Marx analisou, são conceitos intimamente atrelados. Nesse sentido, o olhar passional-fetichista do colecionador como indício de rompimento com a coisificação da cultura remete à posição do colecionador entre os “personagens

148 BENJAMIN, “Fuchs”, p. 14.

de limiar”, que Benjamin busca na sociedade do culto fetichista das mercadorias:

No *flâneur*, no poeta, no colecionador, Benjamin reconhece personagens de limiar, fora da temporalidade do mercado, em uma região que é um “entre dois” universos, o do dinheiro e o da magia. A experiência de um tempo disruptivo é o advento de sua desprivatização. O olhar divinatório do colecionador ou do *flâneur* – que possuem seu próprio tempo e seu próprio espaço – faz apelo aos “fantasmas das coisas materiais”, despertando a sobrevida de objetos para redimir o tempo espacializado e imposto pelo mundo das mercadorias, para redimir o tempo passado e perdido (MATOS, 2006, p. 69).

O pano de fundo dessa caracterização é a sociedade produtora de mercadorias, dominada por uma vivência mecânica do tempo cuja expressão pode ser conferida na atividade do trabalhador da fábrica, reduzido em sua humanidade na repetição dos movimentos imposta pela máquina que conduz a produção. Trata-se de uma sociedade massificada, onde a técnica se sobrepõe mesmo às decisões políticas, e a autonomia e força do pensamento crítico dão lugar ao ideal de consumo como realização pessoal: “A assimilação dos valores de consumo e a aquisição de bens materiais pela sociedade de massa constituem um poderoso redutor do dinamismo do pensamento” (idem, p. 68). O colecionador, como subjetividade imbuída nesse contexto, demonstra sua força de ruptura no tipo de olhar sobre as coisas que aparecem no espetáculo do fetichismo, um olhar que as transfigura em seu caráter mercadológico para investir-lhes de paixão, para livrá-las de qualquer remissão à utilidade, um olhar que o leva a submeter-se à coisa em sua materialidade assim completada, “divinizá-la” como objeto em si, num processo que lembra o fetichismo primitivo religioso, de acordo com o qual um objeto é investido de poder mágico. O objeto assim arrancado do império do mercado adquire o dom mágico da rememoração: ele se torna porta-voz dos fantasmas que o circulam e que estavam encobertos por sua mera existência coisificada. O fetichismo da paixão do colecionador não se confunde com o fetichismo da mercadoria na medida em que nega o caráter de mercadoria e contraria a naturalização do valor de troca, mas o objeto assim concebido ainda apresenta-se com um caráter místico, porquanto investido de um poder mágico.

O colecionador, portanto, indica uma saída passional para a coisificação e fetichização das coisas. O seu rompimento com o tempo mecânico instaurado pela produção de mercadorias, o qual se estende aos conceitos de história burguês e social-democrata – um “tempo homogêneo e vazio”, tal como dito nas Teses –, culmina no espaço da coleção. Esta configura uma nova ordenação histórica destinada a abrigar os objetos transfigurados em seu caráter de mercadoria pela ação do colecionador. No caso de Fuchs, podemos agora ir além da remissão ao mercado e afirmar: sua coleção surge como uma ordenação histórica na qual Benjamin visa um rompimento com a história da cultura coisificante e a rememoração de um passado esquecido, colocando em xeque a narrativa plana e contínua da história da cultura e, particularmente, da história da arte. O colecionador Fuchs

teve de lidar com o mercado, onde sobreviviam, esquecidas, as obras de arte que ele viria a colecionar. Com isso, trouxe à tona uma arte que destoa de modelos imperantes na história da arte tradicional. Esse fator de ruptura, realizado pelo colecionador, remete à possibilidade de o historiador estabelecer com o objeto histórico uma experiência única, a qual aponta para uma leitura da história da arte que confronta a narrativa tradicional configurada na linearidade contínua de um tempo vazio, preenchido com imagens históricas fantasmagóricas.

O olhar passional de Fuchs sobre suas peças indica a Benjamin a descontinuidade do tempo testemunhada pela retomada das obras de arte de massas do passado. Assim, não é de estranhar que a concepção historicista da recepção em Fuchs se encontre ao lado da intuição do colecionador sobre a importância do fator sucesso ou insucesso de uma obra em sua consideração histórica. Obras como as de caricatura, com seus poderosos meios de expressão, tais como a comicidade, que tocava (e ainda toca) as massas através do impacto do riso; obras que, ademais, eram reproduzidas em massa devido a técnicas de reprodução como a xilogravura ou litografia – tais obras obtiveram grande sucesso entre as massas. Sucesso que não foi possível alcançar dentro o círculo restrito da alta cultura, cujos cânones artísticos iam de encontro com as obras de caricatura, ou ainda de arte erótica (arte de massas, num sentido geral). A transmissão dessas obras ao presente de Fuchs foi realizada pela sua degradação em mercadoria e não pela sua conservação no inventário da cultura (de resto, um inventário de coisas fetichizadas). Com isso, não foram celebradas como arte, encontrando seu destino no esquecimento, esquecimento que alcançava não somente a obra mesma, como também as imagens do passado que elas testemunham em sua materialidade. O olhar passional do colecionador Fuchs não compactua com esse quadro, mas o leva a desvelar essas obras, resgatá-las do esquecimento, abrindo a oportunidade ao teórico da arte de empreender uma investigação sobre elas. Pois obras esquecidas, interrompidas, não geraram conhecimentos como as análises formalistas das obras dos mestres renascentistas. Trata-se de obras desprezadas pela consideração acadêmica ou oficial daquela época, soterradas num mercado de coisas obsoletas, enquanto a arte tradicional, fundada no ritual, padecia com a expansão da tecnicização e o abalo das condições da experiência que lhe viabilizavam. Fuchs volta seu olhar para essas obras desprezadas, as retira do mercado e as insere em uma ordenação histórica – a coleção – na qual elas podem comunicar mais do que lhes era permitido por sua existência atrofiada em mercadoria.

3.2.1 Honoré Daumier

Benjamin destaca a obra de Daumier como o objeto mais feliz de Fuchs, tanto do teórico quanto do colecionador. Com Daumier, a paixão de Fuchs se exacerba e conduz sua análise da obra do artista francês. Daumier foi resgatado pelo colecionador Fuchs, que trouxe para Alemanha, de

maneira pioneira, essa referência à arte francesa; aqui, mais uma vez o orgulho do colecionador: “Com orgulho justificado, Fuchs observa que não foi uma iniciativa estatal, mas a sua própria que reuniu os primeiros álbuns de Daumier (e Gavarni) na Alemanha”.¹⁴⁹

Quanto ao teórico, o olhar apaixonado de Fuchs sobre a materialidade da obra, que enxerga nela mais do que o estabelecido pela história da arte tradicional, manifesta-se exemplarmente na relação com a obra de Daumier. Como Benjamin destaca, esse tipo de olhar remonta a um modelo interpretativo da arte que se aproxima da psicanálise. O envolvimento passional de Fuchs com a obra de Daumier o leva ao “olhar mais profundo na região do símbolo”, permitindo uma correção momentânea da interpretação biologicamente determinada, marcada pelo determinismo na relação com a obra (seja na interpretação da criação ou da recepção). Nesse ponto, Benjamin destaca a interpretação que Fuchs realiza sobre as árvores na obra de Daumier (figuras 7, 8), as quais simbolizam, segundo Fuchs, “o sentimento de responsabilidade social de Daumier [...], bem como sua convicção de que é dever da sociedade proteger o indivíduo”.¹⁵⁰ Pois essas figuras apresentam “galhos amplamente abarcanantes”, que indicam a ideia de proteção para aquele que ali buscar abrigo e conotam a característica maternal na obra de Daumier.



Figura 7: Daumier, Dom Quixote e Sancho Pança repousam sob uma árvore

149 BENJAMIN, “Fuchs”, p. 37.

150 FUCHS apud BENJAMIN, “Fuchs”, p. 35.



Figura 8: Daumier, Uma avó

Fuchs apreendeu, segundo Benjamin, a contradição viva da obra de Daumier. Se, por um lado, capta com mestria o elemento maternal de sua obra, não lhe escapa, por outro, o polo que Benjamin designa “masculino”, referente ao elemento combativo das figuras. Para Benjamin, Fuchs foi arrebatado pelo “momento agonal” na obra de Daumier, o qual Benjamin resume em uma questão que lhe parece orientar o artista francês: “Que aspecto, assim Daumier parece se indagar, teriam os homens burgueses de minha época caso se queira conceber sua luta pela existência dentro de uma palestra?”.¹⁵¹ Palestra, no caso, remete ao espaço de exercício de combate, que havia na Grécia e Roma antigas. Assim, Daumier, na visão de Benjamin, “traduziu a vida privada e pública dos parisienses para a linguagem do agone”¹⁵², captando os tipos sociais que lhes eram contemporâneos e colocando-os em exposição num pedestal, como estátuas de “campeões olímpicos deformados”.¹⁵³ Nas representações de juízes e advogados, Benjamin vê a ilustração dessa característica (figuras 9, 10, 11, 12, 13, 14)



Figura 9: Daumier, A acusação

151 BENJAMIN, “Fuchs”, p. 36.

152 Idem, *ibidem*.

153 Idem, *ibidem*.



Figura 10: Daumier, O defensor



Figura 11: Daumier, Uma causa célebra



Figura 12: Daumier, Três juizes em sessão



Figura 13: A grande escadaria do palácio da justiça



Figura 14: Daumier, O juiz com alguns esboços de cabeças de ambos os lados

Daumier também retratou as personalidades políticas de sua época. Na série “Portraits charges”, encomendada por Charles Philipon para a revista *La caricature*¹⁵⁴, Fuchs identifica “as primeiras caricaturas políticas de significado realmente grandioso” (FUCHS, 1904, p. 343, tradução nossa).¹⁵⁵ Nessas figuras, Fuchs enxerga a caracterização de toda uma fisionomia:

Daumier não se limitava ao rosto, ao caricaturar uma pessoa: ele caracterizava a totalidade da fisionomia de suas “vítimas”. Em cada linha, em cada movimento, ele sabia aprofundar a figura da alma e caráter da pessoa caricaturada (idem, *ibidem*, tradução nossa).¹⁵⁶

Nessa esteira, Fuchs se refere ainda à composição figurativa do “hipócrito Marechal Soul” (figura 15), militar e político, que ocupou o cargo de Primeiro Ministro durante o reinado de Luís Filipe.

154 Periódico ilustrado, criado em 1830 pelo próprio Philipon após a Revolução de Fevereiro, e que assumiria uma orientação contrária ao reinado de Luís Filipe.

155 “Mit seinen „Portraits charges“, in denen er mit geradezu diabolischer Ausgelassenheit die Seelenanalyse eines jeden zeitgenössischen Ministers, Staatsmannes und Politikers von Rang schuf, lieferte Daumier sozusagen die ersten politischen Karikaturen von wirklich großer Bedeutung.”

156 “Daumier beschränkte sich beim Karikieren einer Person nicht auf das Gesicht, die gesamte Physiognomie seines 'Opfers' zog er zur Charakterisierung heran. Durch jede Linie, durch jede Bewegung wußte er das Seelen- und Charaktergemälde der karikierten Person zu vertiefen.”

Sua figura ganha, nas mãos de Daumier, traços diabólicos. Ele, militar uma vez comandado por Napoleão Bonaparte, que sonhou, porém, em conquistar o trono do reino de Portugal, na sátira de Daumier torna-se um coroinha obediente ao rei; nas palavras de Fuchs, “torna-se um dedicado membro da congregação, que, de maneira submissa, carrega, como ministro do *juste-milieu* e em sobrepeliz branco, a vela consagrada” (idem, p. 344, tradução nossa).¹⁵⁷



Figura 15: Daumier, *Soul como coroinha*

157 “Er, über dem einst die napoleonischen Siegesadler so majestätisch gerauscht hatten, daß er einige Zeit davon träumen durfte, die portugiesische Königskrone zu tragen, er ist ein ergebenes Mitglied der Kongregationen geworden und devot trägt er als Juste-Milieu-Minister im weißen Chorhemde die geweihte Kerze”.

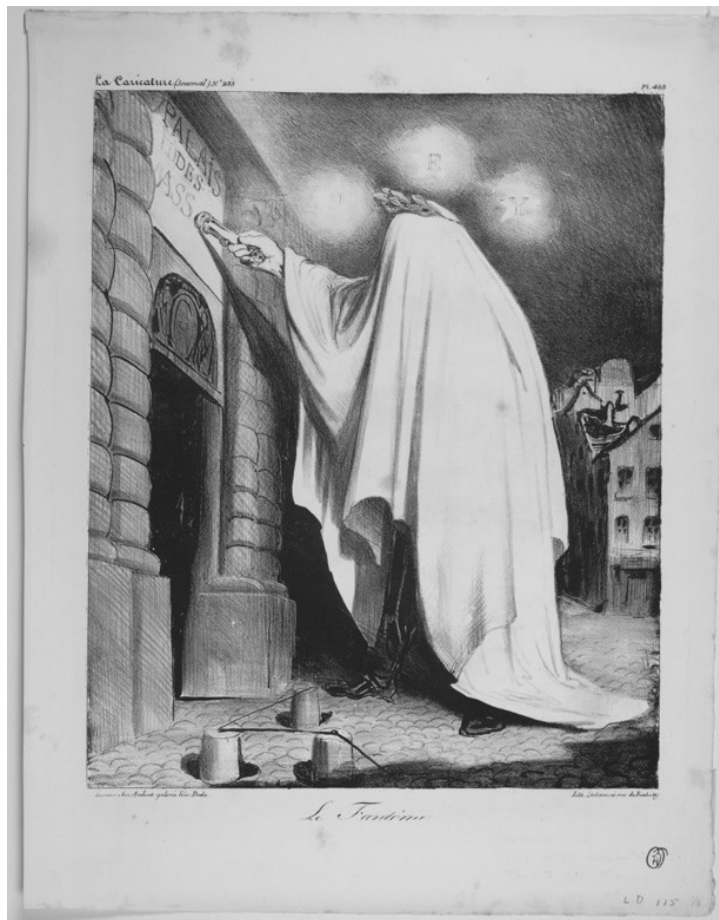


Figura 16: O fantasma

Para Fuchs, Daumier não foi somente um caricaturista: ele foi um grande historiador (*Geschichtsschreiber*) do século XIX. Sua obra documenta toda a vida pública e privada da época de Luís Filipe. Nela, os temas que ocupavam Paris dessa época vestem-se de uma monumentalidade ora satírica, ora terrível. “Sua obra é uma história contemporânea em epigramas” (idem, p. 339, tradução nossa)¹⁵⁸, afirma Fuchs. Ela é, para ele, um comentário conciso da história cultural da França à época da Monarquia de Julho. Cada novo trabalho de Daumier se torna “mais um traço, desvelado à força, da face do tempo” (idem, *ibidem*, tradução nossa).¹⁵⁹ Fuchs ressalta a capacidade assombrosa de Daumier em tornar visível mesmo uma questão complicada; lembrando da caracterização da caricatura por Fuchs, vemos que Daumier exerce, de maneira primorosa, aos olhos de Fuchs, a comunicabilidade visual da caricatura, marca central de sua orientação para uma recepção em massa.

Que se tome como exemplo a caricatura do marechal Ney, analisada por Fuchs, e que de certa maneira faz um contraponto à caricatura do marechal Soul. Trata-se da caricatura intitulada “O fantasma” (figura 16), e que faz o marechal Michel Ney retornar como fantasma para acusar o tribunal que o condenou à morte, após ele fornecer seu regimento de cavalaria no retorno de Napoleão Bonaparte em 1815, quando instaurou-se o Governo dos Cem Dias. Em “O fantasma”, vemos uma figura encoberta em mortalha, com três estrelas sobre a cabeça, as quais abrigam seu nome (Ney); em sua mão, o bastão de marechal (símbolo da glória em batalhas) aponta para a porta do Palácio dos Pares, onde insinua-se a escrita “Palácio dos Assassinos”.

O culto da criatividade que marca Fuchs ganha uma expressão grandiosa com relação a Daumier. “Daumier foi um artista que combinou os meios mais simples com a mais poderosa capacidade de caracterização, portanto fecundo e multifacetado, como somente um verdadeiro gênio pode ser”, diz Fuchs (idem, p. 338, tradução nossa).¹⁶⁰ Segundo Benjamin, através da figura de Daumier, “se avivam em Fuchs todas as forças”, brotam lampejos divinatorios. Benjamin ilustra esse fator no fato de Fuchs chegar à caracterização da produção de Daumier mesmo em face de um desenho apenas esboçado.

Apresenta somente a metade de cima de uma cabeça na qual apenas nariz e olho dizem algo. Que esse esboço se limite a essas partes e tenha unicamente aquele que olha por objeto, isso torna-se para Fuchs o indicador de que, aqui, o interesse central do pintor está em jogo. Pois, na execução de seus quadros, todo pintor começa justamente naquele ponto no qual está envolvido de modo mais pulsional.¹⁶¹

158 “Sein Werk ist eine Zeitgeschichte in Epigrammen”.

159 “Jedes neue Blatt wurde ein verschärfender Zug mehr des Antlitzes der Zeit”.

160 “Daumier war ein Künstler, der mit den einfachsten Mitteln das kräftigste Charakterisierungsvermögen verband, dabei fruchtbar und vielseitig, wie es nur das wirkliche Genie sein kann.”

161 BENJAMIN, “Fuchs”, p. 37.

Por fim, podemos ressaltar duas caricaturas que se tornaram célebres dentre os trabalhos de Daumier, e que expressam o poder de sua crítica político-social pelas vias da imagem: “Rua Transnonain, 15 de abril de 1834” (figura 17) e “Gargântua” (figura 18). Nesta última, nos deparamos com uma representação grotesca de Luís Filipe que, sentado em seu trono, engole o ouro que seus funcionários retiram da população e levam à sua boca; debaixo do trono, como que defecando o ouro, distribuem-se favores a um grupo de pessoas, certamente a burguesia financeira. “Gargântua” foi uma obra de juventude de Daumier, e acabou lhe rendendo um tempo na prisão; ela é a caricatura mais famosa da série de escárnio a Luís Filipe, promovida por Daumier.¹⁶² Em “Rua Transnonain, 15 de abril de 1834”, por sua vez, vemos a dramática cena de uma família massacrada em um pobre aposento; trata-se de um massacre promovido pela Guarda Nacional de Luís Filipe contra um motim de opositores ao reinado, ocorrido em Paris no ano de 1834, e que surgiu na esteira da repressão à insurreição de tecelões de Lyon, no mesmo ano.

Enquanto que, durante o reinado de Luís Filipe, as obras de artistas românticos – alguns dos quais haviam se aliado ao primeiro socialismo em sua ojeriza ao “burguês”, porém empreendendo contra ele uma crítica abstrata e inofensiva, alheia a uma visão realista do sofrimento dos miseráveis (OEHLER, 1997, p. 31) – tornam-se aceitas na corte e nos salões, Daumier desloca para o centro de sua produção, não somente o burguês e a burguesia orleanista, tratados de maneira crítica, mas também o sofrimento dos miseráveis, grande fração da população que, aliás, havia em grande medida lutado pela burguesia em 1830. Daumier foi um dos poucos que, durante a Monarquia de Julho, registrou, com um realismo sóbrio, a expressão da dinâmica social entre capital e trabalho assalariado advinda com a hipócrita burguesia liberal financeira sob a égide de Luís Filipe.¹⁶³ Nesse escopo, insere-se “Rua Transnonain, 15 de abril de 1834”. A cena é ocupada pelo cadáver de um homem vestido com uma camisola, caído sobre uma criança cuja cabeça ainda sangra, tendo à direita um velho, do qual vemos apenas a cabeça, e a esquerda uma mulher, caída junto à porta arrombada.¹⁶⁴ No rosto do homem, que ocupa o centro da cena, o sofrimento pode ser decifrado – não é apenas o sofrimento da morte, mas da vida que se desenrolava até então, o sofrimento do trabalhador que alimenta o insaciável rei Gargântua, o mesmo que, através de seus ministros, o manda executar, e a toda a sua família.¹⁶⁵

162 Segundo Dolf Oehler (1997, p. 37), “Daumier vê os primeiros anos do orleanismo como macabramente grotescos e Luís Filipe como um ardiso arlequim que explica a seu venerabilíssimo público, de modo grosseiro e escrachado, o espetáculo reacionário que se desenrola às suas costas, no palco da França”. O próprio Luís Filipe figura como personagem principal desse espetáculo, e Gargântua surge como uma de suas fantasias.

163 Tal expressão, segundo Oehler (1997, p. 34), se configura em contrastes: saciados e famintos, ociosidade e trabalho, alegria e desespero, em suma, calma e revolução.

164 A repressão na casa onde encontra-se o aposento retratado por Daumier, segundo Dolf Oehler (1997, p. 38-39), levou a óbito uma família de 14 pessoas, em sua maioria crianças, velhos e mulheres, e não representa apenas o massacre dessa família, mas simboliza, em sua visão, o massacre do povo em geral.

165 Baudelaire também fala sobre essa obra, e se alinha a Fuchs em sua caracterização de Daumier como historiador:



Figura 17: Daumier, Rua Transnonain, 15 de abril de 1834

“Em relação ao lamentável massacre da rua Transnonain, Daumier se mostrou realmente um grande artista. [...] Não é exatamente uma caricatura, é história, trivial e terrível realidade. Num quarto pobre e triste, o quarto do tradicional proletariado, com móveis banais e indispensáveis, o corpo de um operário nu, de camisola e touca de algodão, jaz de costas, estirado, de pernas e braços abertos. Houve, sem dúvida, uma grande luta e um grande rebuliço no quarto, pois as cadeiras estão viradas, assim como a mesinha de cabeceira e o urinol. Sob o peso de seu cadáver, o pai está prensado, entre suas costas e o piso, o cadáver de seu filhinho. Nesta fria água-furtada não há nada além do silêncio e da morte.” Cf.: BAUDELAIRE, Charles apud CAVALCANTI, Jardel Dias, “Honoré Daumier: arte e política na temática das obras *Emigrantes e Fugitivos*”, in. *Revista-Valise*, v. 2, n. 3, ano 2, 2012, p. 136-137.



Figura 18: Daumier, Gargântua

Em suma, Daumier representa a Fuchs uma via poderosa de acesso a uma leitura crítica do século XIX francês, sobretudo no período da Monarquia de Julho. Enquanto o reconhecimento da “verdadeira” arte, naquela época, girava em torno da contenda entre romantismo e classicismo, configurada na aversão burguesa e no culto da arte pela arte dos românticos, por um lado, e na busca pela auto-representação e auto-compreensão da burguesia através dos elementos divinatórios do arsenal classicista, por outro, Daumier fornece uma imagem contundente e realista da restauração orleanista, revelando a dinâmica social encenada pela hipocrisia da classe burguesa e de seu aparato repressivo e pelo sofrimento de um povo que anseia por uma realidade social menos sofredora. E o fez através de crônicas diárias, publicadas em revistas como *La caricature* ou o *Charivari*, o que foi possível, principalmente, pela litografia, que, como Benjamin e Fuchs destacam, permite que a arte gráfica acompanhe o ritmo dos acontecimentos cotidianos.

3.2.2 Moda e moral sexual

Na moda, Benjamin identifica o tema no qual confluem os principais interesses de Fuchs: o histórico, o social e o erótico. Nesse escopo, a “visão psicológica e histórica de Fuchs se tornou multiplamente frutífera para a história da vestimenta”.¹⁶⁶ De fato, a obra de maior sucesso de Fuchs gira em torno desse tema: a *Illustrierte Sittengeschichte*, publicada em seis volumes e abarcando o período que se estende da Antiguidade à Idade Moderna. Falando da época burguesa, a argumentação de Fuchs se centra na noção de hipocrisia moral. Em sua visão, a hipocrisia marca a moralidade burguesa desde a ascensão da burguesia na Inglaterra do século XVII, e se caracteriza pela discrepância entre os ideais dessa classe e a realidade de fato. Como exemplo, Fuchs cita a declaração da igualdade entre os homens perante a lei, um princípio que, na prática, se choca com a realidade das massas de trabalhadores relegadas a condições sub-humanas; também a situação da mulher na sociedade burguesa, que a partir de então foi, em teoria, emancipada das amarras que a subsumiam no antigo regime, mas que, na prática, se transmuta em instrumento de prazer para os homens. Nesse contexto, a aparência assume o posto de realidade oficial, resumindo a lei moral que rege a vida pública na norma: “deveis parecer moral em qualquer circunstância” (FUCHS, 1985, p. 30, tradução nossa). E é na moda que Fuchs identifica o sinal aparente da hipocrisia da moral burguesa, de modo que aí ele tem um poderoso meio de acessá-la.

166 BENJAMIN, “Fuchs”, p. 33.



Figura 19: Os efeitos da moda do nu



Figura 20: Gavarni, A primeira forma da crinolina

Benjamin ressalta o fato de Fuchs ver na moda um instrumento de dominação de classe. Nesse escopo, cita os três fatores que Fuchs divisa na moda: os “interesses pela separação das classes”, o “modo de produção capitalista privado” e “os fins eroticamente estimulantes da moda”, fatores que, para Fuchs, explicam a constante mudança da moda. No texto de Fuchs, o primeiro fator é remetido a uma espécie de desejo aristocrático da burguesia, configurado na afirmação de sua superioridade em relação à “plebe miserável”, ou seja, o sentimento de uma necessidade de sobrepular, pela aparência e publicamente, a aparente igualdade instaurada na sociedade burguesa (idem, p. 133-134). Aparência de igualdade se atrela, aqui, ao fato de não haver leis ou regras imperativas que impedem o trabalhador, a criada, o pequeno burguês ou a pequena-burguesa de vestirem-se de maneira diferente dos economicamente privilegiados.

Na sequência de sua exposição, Fuchs apresenta as outras duas causas principais da frequente mudança da moda, exatamente o segundo e terceiro fatores ressaltados por Benjamin: o interesse privado do modo de produção capitalista, “que deve incrementar continuamente sua capacidade de vendas no interesse de sua taxa de benefícios” (idem, p. 146, tradução nossa), e “o propósito de estimulação erótica da moda, opticamente satisfeito quando os encantos eróticos de quem a porta [...] chamam a atenção com mudanças constantes” (idem, p. 146-147, tradução nossa).

Ao falar do vestido feminino no século XIX, Fuchs identifica duas tendências opostas: a tendência do “aparecer nua porém vestida” (figura 21) e a crinolina (figura 22). Nesta última, identifica uma recaída no passado absolutista, enquanto que a primeira lhe surge como a tendência principal da época burguesa, sua principal realização, a serviço da qual a moda se lançou na busca das mais refinadas soluções. Nesse escopo, Fuchs institui um princípio que Benjamin menciona brevemente em seu ensaio, e que diz:

A moda é uma atividade pública. É o cartaz colocado à vista, no qual se expõe a maneira que se pretende gerir o negócio da moralidade pública. Assim sendo, a situação histórica geral deve sempre encontrar nela a fórmula mais precisa. O “desnuda porém vestida” é a formulação em questão. Trata-se, nem mais nem menos, da solução adotada pela hipocrisia moral ao problema da moda referente à vestimenta feminina: a mulher tem que estar completamente vestida, do pescoço à ponta do pé, e, no entanto, ao mesmo tempo aparecer, para a fantasia do varão, em uma nudez erótica (idem, p. 152, tradução nossa).

A moda, portanto, surge a Fuchs como um meio de investigação da história dos costumes, sem que ele perca de vista o condicionante econômico subjacente. Trata-se de um modo marcadamente materialista da análise, que não recai no idealismo. Aqui, mais uma vez, o envolvimento passional de Fuchs com o objeto lhe permite chegar a conhecimentos exemplares para uma aproximação materialista. Como a caricatura, os quadros de costumes figuram uma arte

voltada para as massas, que, enquanto tal, constitui um caráter difamatório para a arte tradicional. A superação desse significado pré-estabelecido foi, em Fuchs, possibilitada por sua paixão de colecionador. Foi ela que lhe permitiu chegar a conhecimentos que informam aquele poder destrutivo da dialética materialista, e sobre os quais falaremos a seguir.

3.3 A força de ruptura da obra de Fuchs

Benjamin vê atuando em Fuchs três motivos que “contêm uma referência a conhecimentos que na concepção tradicional de arte não se comprovam senão de modo destrutivo”.¹⁶⁷ Trata-se do estudo das técnicas de reprodução, da reflexão sobre a arte de massas e da interpretação iconográfica, motivos atrelados ao desvio do colecionador Fuchs da ordem de valores da tradição estética do classicismo e sua incursão em obras que ocupavam zonas de fronteira da arte (caricatura, quadros de costumes, representação pornográfica). Com isso, Benjamin pretende indicar o caminho para a constituição do materialismo histórico enquanto ciência da história capaz de superar a consideração idealista da arte, esta configurada em “exposição histórica” (*geschichtliche Darstellung*), por um lado, e “apreciação” (*Würdigung*), por outro. O materialismo histórico, segundo Benjamin, tornaria obsoleta essa cisão idealista, pois orientar-se-ia pela apreensão do verdadeiro teor histórico de uma obra de arte, divergente tanto do historicismo quanto da historiografia social-democrata.¹⁶⁸ Isso nos remete ao confronto na obra entre sua história anterior e história posterior, que, como dissemos, somente pode ser divisada pelo presente do investigador.

No ensaio sobre Fuchs, vemos a concepção de que o objeto histórico daquela ciência da história se constitui em uma trama dialética entre passado e presente, a qual se atrela, de maneira não evidente, à atualidade do decorrer histórico e remete a uma tarefa a ser resolvida; trata-se de

uma ciência da história [*Geschichtswissenschaft*], cujo objeto não é formado por um novelo de facticidades puras, mas pelo grupo contado de fios que expõem a trama de um passado na textura do presente. (Seria um erro igualar essa trama ao mero nexos causal. Trata-se antes de uma trama dialética, e durante séculos fios podem ter sido perdidos, que o decorrer atual da história pode retomar por saltos e de modo inconspícuo.) O objeto histórico que é destacado da pura facticidade não necessita de nenhuma “apreciação”. Pois ele não oferece vagas analogias para com a atualidade, mas constitui-se na precisa tarefa dialética que a esta atualidade cabe resolver.¹⁶⁹

Eis uma passagem densa, cheia de possíveis remissões a outros textos e que ilustra a dificuldade de dar conta da teoria da história de Benjamin. Aqui, a meu ver, Benjamin resume em uma metáfora as reflexões iniciais sobre o materialismo histórico, agora na esteira de uma crítica do idealismo

167 BENJAMIN, “Fuchs”, p. 16.

168 Nas *Passagens*, Benjamin (2007, p. 505) afirma que “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”.

169 BENJAMIN, “Fuchs”, p. 16.

subjacente ao classicismo. O caráter do objeto histórico originário, ou seja, o irromper/saltar para fora da continuidade histórica coisificada, surge aqui como destacamento da pura facticidade, e a compreensão histórica, enquanto vida posterior do compreendido cujo pulsar alcança o presente, aparece como trama (*Einschuss*) do passado que penetra na “textura do presente”.¹⁷⁰ O parêntesis informa sobre um fator importante: a descontinuidade da exposição materialista da história, expressa nos saltos que promovem o encontro entre decorrer atual da história e passado interrompido e perdido, se processa de uma maneira objetiva, embora não evidente – pois é a própria atualidade que retoma o passado interrompido. Nas Teses, Benjamin (2012b, p. 243) afirma que para cada geração se direciona um apelo do passado; que ele, o passado, como as flores que voltam suas corolas para o sol, lança suas aspirações “ao sol que se levanta *no céu da história*”. O encontro descontínuo entre passado e presente se realiza discretamente, regido pela própria marcha da atualidade, e demanda do historiador uma subjetividade capaz de adentrar o espaço da cognoscibilidade desse encontro. Somente assim torna-se possível ler a imagem do passado que acena àquele presente, ou seja, que está sincronizada ao presente do historiador; somente assim o historiador tem a oportunidade de converter em obra a trama do passado que penetra o presente através da própria atualidade.

Vejamos como Benjamin entrevê esse modelo historiográfico em Fuchs. Na sequência do texto, Benjamin ressalta o “fato de que não pouca coisa ficou na intenção e no estágio inicial”.¹⁷¹ Ou seja, muita coisa não chegou a gerar frutos, ficando interrompida no decurso da história – o que não significa, porém, que sua intenção esteja necessariamente perdida. Tanto é assim, que Benjamin logo afirma: “O que é fundamentalmente novo na intenção ganha expressão inquebrantável sobretudo ali onde o conteúdo material lhe vem ao encontro”.¹⁷² E, exatamente aqui, ele remete “conteúdo material” (*stoffliche Vorwurf*) àqueles motivos que perpassam a obra de Fuchs – técnica de reprodução, arte de massas, iconografia.

Nesse caso, a novidade da intenção ganha expressão na referência de tais conteúdos materiais a conhecimentos que se portam de maneira destrutiva em face da concepção tradicional de arte:

A ocupação com a técnica de reprodução abre, como quase nenhuma outra orientação de

170 Interessante notar como o léxico empregado por Benjamin indica a teoria da imagem dialética, que seria central nas *Passagens*. Pois o lugar da imagem histórica, como se lê num dos fragmentos das *Passagens*, é o lugar da linguagem: a história, para Benjamin, é um texto (*Text*) que deve ser lido pelo historiador. No caso do ensaio sobre Fuchs, esse caráter aproxima-se semanticamente da imagem da “textura do presente” (*Textur der Gegenwart*), cuja penetração do passado surge como uma espécie de citação invisível, ou encontro secreto, como se diz nas Teses. Sua legibilidade somente se realiza quando o historiador adentra no espaço desse encontro, o espaço da cognoscibilidade.

171 BENJAMIN, “Fuchs”, p. 16.

172 Idem, *ibidem*.

pesquisa, o significado decisivo da recepção; permite com isso corrigir, dentro de certos limites, o processo de coisificação que se estabelece na obra de arte. A reflexão sobre a arte de massas conduz à revisão do conceito de gênio; evidencia que, para além da inspiração que participa no vir a ser da obra de arte, não se deve deixar de ver a fatura da obra, a única coisa que permite a ela se tornar frutífera. Finalmente, a interpretação iconográfica mostra-se imprescindível não só para o estudo da recepção e da arte de massas, ela impede as usurpações, às quais todo formalismo logo seduz.¹⁷³

O caráter destrutivo de tais conhecimentos remete a uma abertura na relação da obra do passado com o presente. Os conhecimentos destacados por Benjamin parecem constituir intenções interrompidas no decurso histórico que foram retomadas pela atualidade do contexto de Fuchs (e de Benjamin). De maneira semelhante, como já aludimos no primeiro capítulo, Benjamin formula no ensaio *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica* uma teoria estética e artística capaz de significar adequadamente a arte de massas reprodutível, na qual o cinema surge como a ponta de lança. Confrontado com isso, a coleção de Fuchs parece trazer à tona a história anterior da época da reprodutibilidade técnica, sendo a própria ascensão da cultura de massas o fator de atualidade da época que, secretamente, tramava com a esquecida arte de massas do passado.

Vejam os mais de perto os conhecimentos destrutivos que Benjamin extrai da obra de Fuchs.

Em que sentido a ocupação com técnicas de reprodução abre o significado da recepção? Já vimos que a ausência de uma história da recepção é um fator que compõe a coisificação da obra de arte. Em Fuchs, como vimos, as técnicas de reprodução desempenham um papel decisivo na interpretação da história da caricatura. Ademais, ele intui a importância de uma história da recepção no questionamento sobre o sucesso ou insucesso de um artista e obra. Benjamin parece indicar, com isso, que essa intuição de Fuchs foi capaz de romper o esquema teórico histórico-cultural e irromper dele com base na paixão do colecionador Fuchs voltada para obras de arte cujo elemento da reprodutibilidade técnica é essencial. Como se em Fuchs aquela “abertura” ao significado da recepção se manifestasse em um lampejo intuitivo, mediado pela paixão de colecionador. Uma possível des-coisificação da obra de arte, ao que parece, teria que contar com um abarcamento do fator “recepção” por parte da investigação da obra, e nesse sentido as técnicas de reprodução podem ser uma escola para o investigador.

Ocupar-se de técnicas de reprodução significa ocupar-se com a multiplicação do reproduzido e sua capacidade de ser largamente recebido. Como Benjamin nota no ensaio sobre *A obra de arte...*, o incremento do desenvolvimento das técnicas de reprodução instaura uma tendência no plano da reprodução técnica da obra de arte: “A obra de arte reproduzida torna-se cada vez mais a reprodução de uma obra de arte voltada para a reprodutibilidade” (BENJAMIN, 2012a, p. 35).¹⁷⁴

173 Idem, p. 16-17.

174 Essa tendência culmina no cinema, a obra de arte fundamentada inteiramente na reprodutibilidade, ou seja, na qual a reprodutibilidade não é um fator externo, mas intrínseco à própria obra.

Ainda no ensaio sobre *A obra de arte...*, Benjamin traça uma pequena história da reprodução técnica da arte, ressaltando que, com a xilogravura, a arte gráfica torna-se, pela primeira vez, reproduzível tecnicamente, permitindo-a chegar ao mercado de maneira massiva. Com a litografia, esse processo se acelera, de modo que agora a arte gráfica pode “levar suas produções ao mercado não só em massa [...], mas também em formas diariamente novas. Por meio da litografia, a arte gráfica se tornou capaz de acompanhar ilustrativamente o cotidiano. Começou a acertar o passo com a imprensa” (idem, p. 15). Na esteira desse incremento, enseja-se na obra de arte reproduzível a tendência de figurar em suas produções temas que tocam as massas que as recebem: a produção de uma obra de arte voltada para a reprodução tende a ser cada vez mais regulada pela sua recepção.

Benjamin afirma que a correção da coisificação da obra de arte, possibilitada pelo significado da recepção, se dá “dentro de certos limites”. A meu ver, isso remete ao significado da recepção no teórico Fuchs, onde assume um sentido historicista – a ideia de que a recepção determinante de uma obra deve ser aquela que ela teve entre seus contemporâneos. Ou seja, Fuchs, ocupando-se de técnicas de reprodução, visa o significado central da recepção, mas isso não o leva, enquanto historiador, a desenvolver uma história da recepção, a qual, segundo Benjamin, deve ser visada pelo historiador materialista dialético. A reproduzibilidade técnica pode, portanto, abrir ao significado da recepção, mas não garante que isso se converta em uma história da recepção, pois isso implica a explosão do claustro da obra no passado e o confronto da obra, conjuntamente às marcas de sua história, com sua recepção no presente. Fuchs não avançou nessa trilha. Quando Fuchs, por exemplo, descobre as caricaturas de Daumier no mercado, degradadas em mercadorias, Benjamin parece ver aí uma oportunidade de abrir o presente dessa descoberta, dessa recepção, às energias políticas de tais caricaturas, o que levaria não somente à sua libertação do mercado, onde elas estiveram esquecidas por tanto tempo, mas também à libertação, através de sua própria materialidade, dos potenciais críticos que o passado dessas obras colocaria ao próprio presente de Fuchs – o presente da era guilhermina, que celebrava nos museus as peças esplendorosas do passado e deixava de lado as imagens do homem e mulher comuns, trabalhadores, bem como suas mazelas.

No caso da reflexão sobre a arte de massas e a “revisão do conceito de gênio”, Benjamin nos indica o significado dessa revisão quando apresenta, contra a concepção de inventário da cultura, sua famosa fórmula sobre a visão do materialista histórico sobre arte e ciência do passado, que identifica que elas devem sua existência “não só ao esforço dos grandes gênios que as criaram, mas em maior ou menor grau também ao trabalho vassalo de seus contemporâneos”.¹⁷⁵ Com isso, indica a posição crítica em face de uma investigação das obras de cunho idealista, que atém-se à inspiração

175 BENJAMIN, “Fuchs”, p. 14.

genial e abstrai da fatura da obra referente ao trabalho vassalo daqueles que compõem o contexto do “gênio criador”. Pois este último ocupa uma posição social determinada, e mesmo que sua atividade seja entendida na chave de uma atuação em um espaço desvencilhado dos imperativos que regem as utilidades imediatas e necessidades básicas da produção social, sua atividade (e sua própria existência) se reporta em alguma medida ao terreno mais elementar do trabalho daqueles que se acham excluídos do usufruto das grandes obras de arte e cultura. Ou seja, de um modo ou de outro, o trabalho vassalo e anônimo de seus contemporâneos possibilita que o gênio criador encontre as condições para sua atividade, sejam os servos que zelam o ateliê do grande pintor, sejam os escravos que erguem as pirâmides do Egito, sejam os operários que constroem o palácio da Ópera no império de Napoleão III – todos excluídos da “apreciação” do produto final que ajudaram a produzir. Michel Löwy nos remete a um poema Brecht de 1935, intitulado “Perguntas de um operário que lê” (BRECHT apud LÖWY, 2005, p. 77), e supõe que Benjamin o tinha em mente ao identificar dialeticamente cultura e barbárie. A passagem destacada por Löwy merece ser aqui citada para ilustrar a questão:

Quem construiu a Tebas de sete portas?
Nos livros estão nomes de reis.
Arrastaram eles os blocos de pedra?
E a Babilônia várias vezes destruída –
Quem a reconstruiu tantas vezes? (...)
A grande Roma está cheia de arcos do triunfo.
Quem os ergueu? Sobre quem
Triunfaram os césores? (...)
Cada página uma vitória.
Quem cozinhou o banquete?
A cada dez anos um grande homem.
Quem pagava a conta?
Tantas histórias.
Tantas questões.

O conceito de “gênio” pode ser remetido ao estatuto de autonomia que a arte assume na sociedade burguesa, na esteira do caráter individual da produção artística que aí se instaura. Assim, o culto desinteressado da beleza atrela-se a um culto da subjetividade especial do grande gênio. Immanuel Kant, por exemplo, apresenta uma concepção do gênio como subjetividade criadora, a qual, por meio de uma peculiar relação entre imaginação e entendimento, procede, em suas criações, na apresentação de ideias estéticas – ideias irreduzíveis a conceitos. *Grosso modo*, o gênio, para Kant, é um iniciador, aquele que em suas criações artísticas funda novas regras para a produção artística, como que iniciando novas escolas ou estilos. Estamos aqui num ponto além do decisivo: trata-se, para falar com o vocabulário kantiano, das condições de possibilidade dessa subjetividade criadora, a qual, naturalmente, não devemos buscar no transcendental, mas no terreno da luta de classes – não só a burguesa, mas de toda a humanidade, aquela que instaura na história a

tradição dos vencidos e a tradição dos vencedores.

Benjamin não nega a participação da inspiração no vir a ser da obra. No entanto, chama a atenção para sua “fatura” (*Faktur*), aquilo que a permite tornar-se frutífera. Como já fica indicado no início do ensaio, no tocante ao teor histórico da obra e a maneira como o historiador deve compreendê-la, Benjamin se esforça em promover a abertura das obras de arte, tanto no sentido de dar conta do índice temporal que subjaz seu nascimento, quanto em direção à história que se desenrola para além do seu nascimento, sua história da recepção, na qual elas sobrevivem (ou não) em um processo de transmissão no qual seu significado e efeito estão passíveis de mudanças. O termo “fatura” traduz “*Faktur*”, vocábulo antigo da língua alemã que conota o custo ou o cálculo referente à fabricação de algo, que almeja o desdobramento do fabricado para além da fabricação, sua utilização, sua frutificação em determinado sentido. Benjamin, no entanto, não desenvolve esse conceito no ensaio, de modo que podemos apenas esboçar uma hipótese sobre o que ele tinha em mente ao utilizá-lo. A pista que nos autoriza lançar essas reflexões pode ser conferida na própria postura materialista de Benjamin com relação à cultura, orientada pela abertura dos conteúdos da cultura. No caso da revisão do conceito de gênio, portanto, trata-se, ao que parece, de identificar na obra os elementos que transcendem a subjetividade criadora do gênio.

À correção do conceito de gênio podemos atrelar o “fetichismo do nome do mestre”, referente à sobreposição do nome do mestre criador sobre a própria obra, e que surge como consequência, por assim dizer “patológica”, do culto do gênio, o qual é visto como a “causa” única da existência da obra. Tal fetichismo toma forma, por exemplo, na assinatura de um quadro, e já havia sido ridicularizado por Marcel Duchamp, quando ele assinou um produto produzido em série (urinol) e o enviou para uma exposição. Fuchs, por sua vez, combate esse fetichismo ao voltar-se para a arte de massas relegadas, o que se expressa exemplarmente em sua ocupação com as esculturas chinesas do período Tang. Pois elas não apresentam nenhum indício de uma produção individual; nenhum sinal de nome de mestre criador – elas são marcadas pelo anonimato de sua produção. Isso, para Fuchs, denota que “em todas elas nunca se tratava de produtos artísticos individuais, mas do modo como o mundo e as coisas outrora eram percebidos por toda a comunidade.”¹⁷⁶ Dessa forma, a própria comunidade surge como produtora dessas obras.

Algo semelhante ocorre, a meu ver, com a caricatura. Nela, a própria massa pode ser entrevista como agente produtor, como um elemento oculto que controla a produção da obra. Ou seja, aqui, o momento individual não é absoluto: a criação repousa de saída na consciência de sua recepção pelas massas, de modo que ela busca tocá-las por intermédio de seus recursos próprios. Lembremos mais uma vez da significação da caricatura realizada por Fuchs. Em sua visão, a

176 FUCHS apud BENJAMIN, “Fuchs”, p. 39.

caricatura, com sua linguagem concisa e risível, direciona-se à sua recepção pelas massas.¹⁷⁷ Ela, com base nas técnicas de reprodução, configura um poderoso e rápido meio de figuração de temas cotidianos, dependendo sempre do contexto coletivo para se tornar efetiva. Ela é capaz de seguir o ritmo dos revolvimentos sociais, econômicos e políticos, e, assim, carrega em seu significado essa remissão à realidade social na qual o artista se encontra. Um conceito de arte que dê conta da caricatura é um conceito que não perde de vista tanto o plano elementar e social do estágio da técnica quanto o contexto social representado nas suas figurações – seja uma visão política, erótica ou moral.

Na interpretação iconográfica, por fim, se articulam os dois temas anteriores, além de ser possível prevenir os abusos do formalismo. Benjamin remete este último à influente obra *A arte clássica*, de Heinrich Wölfflin, contemporâneo de Fuchs. Para ilustrar o que seria uma usurpação do formalismo, destaca dessa obra um princípio acerca da natureza do olhar artístico:

Assim, o quattroceto e o cinquecento, enquanto conceitos de estilo, não podem ser esgotados em uma caracterização material. O fenômeno [...] aponta para um desenvolvimento do olhar artístico que, em essência, independe de um modo de pensar particular e de um ideal particular de beleza.¹⁷⁸

Segundo Benjamin, Fuchs se vincula a esse princípio em seu “problema do individual”, mas sua contraposição a Wölfflin se apoia na história da cultura. Isso se revela quando Fuchs afirma que essas questões formais, aludidas por Wölfflin no tocante ao *quattroceto* e *cinquecento*, somente podem ser explicadas a partir da “atmosfera transformada do tempo” (*veränderten Stimmung der Zeit*). Fuchs joga aqui nos termos do próprio Wölfflin, que, na sequência da passagem destacada por Benjamin, advoga em favor do *cinquecento*:

O grande gesto do Cinquecento, sua postura comedida, seu senso de espaço e sua beleza pujante caracterizam o estado de espírito [*Stimmung*] da geração que emergiu no século XVI; mas [...] a propensão à clareza na configuração, a necessidade de imagens cada vez mais ricas e plenas de conteúdo, experimentada por uma época que aguçou e refinou o seu olhar, e [...] a propósito da tendência à aglutinação e do entrelaçamento das partes no sentido de uma unidade coerente – todos estes requisitos são de natureza formal, e não podem ser explicados a partir da paisagem emocional da época [*Stimmung der Zeit*] (WÖLFFLIN, 1990, p. 341-342; 1914, p. 276).

177 Benjamin parece identificar um novo viés de reflexão no contexto da sociedade das massas distraídas, que se realiza através dos afetos. Como diz Olgária Matos (2010, p. 38) analisando o cinema no pensamento de Benjamin: “Frequentemente diz-se que as massas não refletem, mas sentem, considerando-se que comover-se e raciocinar são atitudes contraditórias, como se fosse possível cogitar sem afetos ou paixões. O cinema permitia integrar as paixões na racionalidade política. A *razão* não se encontra do lado das *elites*, contra a paixão, esta do lado do *povo*, pois o procedimento benjaminiano não opõe *racionalidade do discurso* à *sentimentalidade* das imagens”. Dado o parentesco da forma de arte da caricatura e do cinema, principalmente no caráter tátil da percepção distraída, imposta pela própria forma dessas artes, essa concepção, a meu ver, pode ajudar a iluminar a relação das massas com a caricatura, que surge assim como meio de reflexão, através do riso, sobre os mais diversos temas.

178 WÖLFFLIN apud BENJAMIN, “Fuchs”, p. 17.

Contra essa concepção de estilo artístico fundamentado em um olhar independente do desenvolvimento histórico, Fuchs coloca a tônica, portanto, na paisagem emocional da época. Benjamin nota que Fuchs não era afeito a discussões e polêmicas, de modo que sua contraposição a Wölfflin não segue a orientação da dialética erística, segundo a qual o crítico deveria buscar “aniquilar” o oponente de maneira imanente, penetrando em sua força. Fuchs se opõe a Wölfflin, mas recai no historicismo, na explicação de um estilo através da mediação do contexto mais amplo da época, cuja imagem mantém distante o plano mais elementar dos revolvimentos produtivos atrelados a *Stimmung der Zeit*.

No entanto, a interpretação iconográfica, ainda que, no caso de Fuchs, tendo na história da cultura seu ponto de fuga, representa para Benjamin um avanço de conhecimento em face do formalismo. Ela se contrapõe a este, na medida em que foca na análise de conteúdo de uma obra de arte, na interpretação da imagem composta a partir dos elementos formais ou motivos artísticos. Segundo a definição de Erwin Panofsky (1976, p. 51), a análise formalista de uma obra, a identificação de motivos artísticos, é um momento anterior à interpretação iconográfica: esta se volta para a ligação dos motivos artísticos com assuntos e conceitos, isto é, para temas e imagens portadores do sentido subjacente aos motivos artísticos. Assim, ela surge como uma espécie de interpretação “alegórica”, na medida em que remete o visível na obra a significados que lhes são latentes – abrindo ao conhecimento sobre o “teor coisal” da obra de arte, o quadro mais abrangente que atua em sua produção (idem, p. 54).¹⁷⁹

Na esteira de seu programa de sobrepular o saber histórico apresentado de maneira distanciada da ciência econômica, Benjamin, por sua vez, apresenta a via da explicação materialista histórica da mudança do olhar artístico como uma mudança que remete a “processos mais elementares – processos, como aqueles que são iniciados por meio de mudanças econômicas e técnicas na produção”.¹⁸⁰ Assim, na referência a Wölfflin, Benjamin vê um campo aberto para a investigação na indagação acerca das “transformações economicamente condicionadas na construção de habitações [que] a Renascença trouxe consigo” e no papel exercido pela pintura renascentista “enquanto prospecto da nova arquitetura e enquanto ilustração da visão [*Auftretens*]

179 Cf.: “A iconografia é [...] a descrição e classificação das imagens [...]; é um estudo limitado e, como que ancilar, que nos informa quando e onde temas específicos foram visualizados por quais motivos específicos. Diz-nos quando e onde o Cristo crucificado usava uma tanga ou uma veste comprida; quando e onde foi Ele pregado à Cruz, e se com quatro e três cravos; como o Vício e a Virtude eram representados nos diferentes séculos e ambientes. Ao fazer esse trabalho, a iconografia é de auxílio incalculável para o estabelecimento de datas, origens e, às vezes, autenticidade; e fornece as bases necessárias para quaisquer interpretações ulteriores”. Idem, p. 53. Panofsky tem em mira aqui a subsunção da iconografia à iconologia, esta centrada na síntese do sentido das obras, preparada pela análise iconográfica.

180 BENJAMIN, “Fuchs”, p. 17.

possibilitada por ela”.¹⁸¹ Não se trata, portanto, de, na análise dos estilos e escolas artísticas, remontar a mudança do olhar artístico a um ideal de beleza ou à atmosfera da época, mas de colocar como tarefa a investigação das transmissões entre a superestrutura e infraestrutura.

Em suma, Benjamin parece perceber na coleção de Fuchs a porta de entrada no presente daqueles “fios interrompidos” no decurso histórico, retomados aqui, isto é, na coleção de Fuchs, pela atualidade da época da reprodutibilidade técnica. É certo que, em sua visão, os conhecimentos atrelados aos motivos da coleção de Fuchs somente podem frutificar em sua resolução no presente que os tornou atuais, o presente da sociedade massificada e dotada de uma técnica super desenvolvida. Assim, a coleção de Fuchs parece surgir a Benjamin como uma porta de entrada no presente para tais conhecimentos estruturada na materialidade específica daquelas obras de arte relegadas pela tradição, as quais jaziam por terra, junto à tradição de vencidos, enquanto marchavam por cima delas os tesouros (“bens culturais”) possuídos pela tradição dos vencedores. Vale afirmar novamente com Peter Bürger e também com Michael Löwy, que Benjamin não nega as obras da cultura que compõem o inventário celebrado; elas são e tendem a continuar sendo instrumentalizadas pelos dominantes, como se afirma nas Teses, mas não necessariamente se reduzem à apologia de sua dominação. Esta é produto da própria instrumentalização, corroborada pela história da cultura – que a coloca sob o signo da posse. Mas Benjamin pretende demonstrar que é possível estabelecer uma relação diversa com os tesouros da cultura, uma relação na qual eles não sejam reduzidos à coisificação e instrumento apologético, e possam testemunhar outras facetas da história.

A grande força de Fuchs, no entanto, se expressa em sua orientação pelas obras relegadas, obras que, em face das obras celebradas, constituem os restos deixados de lado pelo enquadramento da história da arte. Precisamente por voltar-se para essas obras, o colecionador Fuchs surge como modelo para o historiador materialista de Benjamin. Pois nos restos da história, deixados de lado na composição apologética de uma continuidade histórica, o historiador pode ter acesso aos momentos de ruptura dessa continuidade, viés pelo qual ele pode não somente denunciar sua aparência, mas também dismantelar seu fechamento. A história da cultura baseia-se na coleta e conservação das obras do passado que já chegam ao presente como portadoras de grande influência; a partir disso, facilita-se a exposição histórica continuísta, cuja função apologética fora denunciada por Benjamin nas *Passagens* (2007, p. 516) como encobrimento dos momentos revolucionários do decurso histórico, nos quais a tradição se interrompe.¹⁸² O colecionador Fuchs, orientado para as massas,

181 Idem, *ibidem*.

182 Cf.: “A celebração [*Würdigung*] ou apologia [*Apologie*] está empenhada em encobrir os momentos revolucionários do curso da história. Ela almeja intensamente a produção de uma continuidade, e dá importância apenas àqueles elementos da obra que já fazem parte da influência que ela exerceu. Escapam a ela os pontos nos quais a tradição se interrompe e, com isso, escapam-lhe as asperezas e as saliências que oferecem um apoio àquele que pretende ir além”.

volta-se às obras esquecidas pela tradição transmitida ao presente, proporcionando o ressurgimento de uma arte há tempos relegada, colocando ao historiador e cientista da arte a tarefa de formular a teoria capaz de enquadrar apropriadamente tal arte. Nesse sentido, o colecionador Fuchs assemelha-se a um arqueólogo que escava e revolve o terreno para se apoderar do conhecimento do passado, um procedimento que não lhe informa apenas sobre os tesouros descobertos (passado), mas sobre o terreno (presente) no qual eles estavam soterrados.¹⁸³ Nas obras de arte esquecidas, seu próprio esquecimento, seu próprio caráter de não ser transmitida ao presente no arcabouço de tesouros da cultura, já institui a descontinuidade do tempo histórico para aquele que delas se ocupa. Seu ressurgimento no presente é o ressurgimento de intenções interrompidas do outrora, que adquirem nova roupagem na textura do presente, como uma citação, na qual o citado é extraído de seu lugar original para desempenhar um papel em novo texto. Como vimos, essas novas intenções, na configuração atual da era da reprodutibilidade técnica, se constituem em novos conhecimentos para a análise das artes, conhecimentos destrutivos com relação à maneira tradicional de conceber a arte.

3.4 Sobre o conceito estético de história: montagem e visibilidade histórica

O rompimento de Fuchs com o enquadramento histórico coisificante da história da cultura nos leva de volta ao colecionador, pois sua paixão, seu envolvimento interior que o permite transcender momentaneamente o moralismo determinista em sua reflexão histórica e realizar uma interpretação iconográfica alinhada ao modelo de um inconsciente gerador de imagens. Em primeiro lugar, destacamos a característica que, segundo Benjamin, marca o colecionador: sua capacidade de descobrir novas fontes. “Os grandes colecionadores”, diz Benjamin, “se destacam, em geral, pela originalidade de sua escolha dos objetos”.¹⁸⁴ Em face do cânone artístico tradicional, colecionar obras como caricaturas e representações pornográficas se torna certamente uma escolha

No original: BENJAMIN, Walter, “Das Passagen-Werk”, in: *Gesammelte Schriften* V.1, 1991, p. 592.

183 Como Benjamin (2012c, p. 245-246) afirma em outro contexto, comparando a atividade daquele que pretende se aproximar do passado, para se apropriar de uma recordação, com a atividade do arqueólogo: “Quem pretende se aproximar do próprio passado deve agir como um homem que escava. Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo. Pois 'fatos' nada são além de camadas que apenas à investigação mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação. Especificamente as imagens que, desprendidas de todas as conexões mais antigas, ficam como preciosidades nos sóbrios aposentos de nosso entendimento posterior, igual a torsos na galeria do colecionador. E certamente é útil avançar em escavações de acordo com planos. Mas é igualmente indispensável a enxadada cautelosa e tateante na terra escura. E se ilude, privando-se do melhor, quem só faz o inventário dos achados e não consegue assinalar, no terreno de hoje, local e posição em que é conservado o velho. Assim, verdadeiras recordações devem muito menos proceder informativamente do que indicar o lugar exato onde delas se apoderou o investigador. A rigor, épica e rapsodicamente, uma verdadeira recordação deve, portanto, também, fornecer uma imagem daquele que se recorda, da mesma forma que um bom relatório arqueológico deve não apenas indicar as camadas das quais se originam seus achados, mas também, antes de tudo, aquelas outras que foram penetradas anteriormente.”

184 BENJAMIN, “Fuchs”, p. 38.

original. Essa originalidade da coleção de Fuchs se torna mais palpável em sua polêmica contra os museus de sua época. Segundo Benjamin, sob a égide de Guilherme II (cujo reinado estendeu-se de 1888 a 1918), as coleções dos museus públicos se orientavam pelas “peças esplendorosas” (*Glanzstücke*). Na visão de Fuchs, tais museus ofereciam apenas “uma ideia [...] muito incompleta da cultura do passado. Vemos esta [...] em pomposas vestimentas de dias festivos e apenas muito raramente em sua, na maioria das vezes pobre, roupa de dia de trabalho”.¹⁸⁵ Essa questão relaciona-se, na visão de Benjamin, ao confronto mais abrangente entre coleções públicas e coleções privadas: enquanto as primeiras podem ser “socialmente menos problemáticas, cientificamente mais úteis, escapa-lhes, todavia, a maior chance” que se apresenta às coleções privadas: “O colecionador possui, em sua paixão, uma varinha de vedor que o faz descobridor de novas fontes”.¹⁸⁶ Eis um dom quase mágico: o colecionador é dotado de uma sensibilidade que, talhada na paixão, é capaz de encontrar e desvelar objetos esquecidos, muitas vezes escondidos no amontoado de coisas antiquadas que cresce na esteira da produção capitalista cada vez mais acelerada.

No caso de Fuchs, a força de sua paixão se configura no tipo de olhar que ele lança sobre as coisas desprezadas:

o olhar sobre as coisas desprezadas, apócrifas constitui sua força propriamente dita. E o caminho em direção a elas, do qual o materialismo histórico mostrara-lhe pouco mais que o começo, ele abriu para si, enquanto colecionador, de próprio punho. Para tal, necessitava-se de uma paixão que beirava a mania. Ela cunhou os traços de Fuchs e, em que sentido isso acontece, pode experimentar melhor aquele que percorre, nas litografias de Daumier, as longas séries de amantes da arte e comerciantes, de admiradores da pintura e conhecedores da escultura. Estas figuras se assemelham a Fuchs até na constituição corporal. São figuras altas, magérrimas, e os olhares delas disparam como que línguas de fogo.¹⁸⁷

Uma paixão quase maníaca alia-se, portanto, a um olhar típico voltado para as coisas desprezadas e apócrifas para formar os traços fundamentais do colecionador Fuchs. Vê-se a força dessa aliança: na ausência de uma orientação do materialismo histórico vigente, ela lhe permite abrir caminho. Benjamin expressa a meta que orienta Fuchs da seguinte maneira:

devolver à obra de arte a existência na sociedade da qual fora a tal ponto estrangulada, que o local onde ele a encontrava era o mercado de arte, no qual ela perdurava, em igual medida distanciada tanto de seus produtores quanto daqueles que podiam compreendê-la, atrofiada em mercadoria.¹⁸⁸

Imbuído nessa meta e apaixonadamente orientado para as obras desprezadas, Fuchs rompe com o

185 FUCHS apud BENJAMIN, “Fuchs” p. 38.

186 BENJAMIN, “Fuchs”, p. 38.

187 Idem, p. 40.

188 Idem, p. 39.

fetichismo do nome do mestre que imperava no mercado da arte e contribuía para o esquecimento das obras de arte de massas; além disso, volta-se para as zonas limítrofes desse mercado, onde encontra estas obras; ele então as retira dessa existência atrofiada e as insere em sua coleção, onde elas encontram uma existência que permite a Fuchs desvelar, através de seu olhar apaixonado, as imagens de um passado que tais obras carregavam em sua materialidade, imagens até então esquecidas junto com as próprias obras. Dessa maneira, o colecionador Fuchs, nesse abrir caminho e trazer à tona uma arte esquecida, promove, nos momentos em que sua paixão de colecionador se sobrepõe à investigação do historiador, a abertura de um caminho na própria história da arte. Pois nesta, o inventário celebrado da arte do passado orientava-se sobretudo pelo cânone da arte tradicional produzida pelos grandes mestres, deixando de lado, no reverso, manifestações artísticas que não se articulavam com seus modelos idealistas, como a arte de massas. Ocupar-se delas significa desviar de modelos de interpretação como os do classicismo, e trazer ao conhecimento novos modelos interpretativos, como o significado do nível técnico que regula a produção artística, bem como o caráter social de sua produção.

Assim, a coleção de Fuchs surge como um espaço onde o investigador pode promover uma visão da história da arte diferente da narrativa tradicional. Ela parece figurar a Benjamin um sistema histórico no qual o passado desprezado se encontra com o presente, encontro que insinua determinados conhecimentos que se destacam do pano de fundo teórico da história da cultura, permitindo a Benjamin entrever um caminho para a aproximação materialista sobre a história da arte. Nas *Passagens*, Benjamin (2007, p. 241) fala do olhar do colecionador sobre o objeto, “um olhar que vê mais e enxerga diferentes coisas do que o olhar do proprietário profano, e o qual deveria ser comparado com o olhar de um grande fisiognomista”. Enquanto as obras de arte de massas – como as caricaturas, quadros pornográficos ou quadros de costumes –, do ponto de vista da história da arte tradicional, surgem como não dignas de entrar no depósito ilustre das obras de arte celebradas como patrimônio cultural da humanidade, Fuchs, na interpretação de Benjamin, lança seu olhar fisiognômico sobre elas e descortina através delas aqueles conhecimentos que apontam para uma nova teoria estética, teoria que se alinha à própria tentativa de Benjamin no ensaio sobre *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*.



Figura 21: Daumier, L'avant salon

Para romper com o inventário celebrado da cultura, portanto, Fuchs teve de compor um espaço onde pudesse arranjar uma nova ordenação histórica, reservada para aquelas peças desprezadas pela tradição. Esse espaço é justamente a coleção, de modo que o rompimento de Fuchs com a tradição encontra aqui sua expressão. A coleção, segundo Benjamin, é um espaço marcado pela desordem, ou melhor, por uma “desordem habitual”, como diz Benjamin ao falar de si próprio como colecionador. Pois nesse sistema histórico que é a coleção, as coisas não se organizam de acordo com determinações prévias, sejam oriundas do mercado, sejam oriundas da ciência. Antes, elas se organizam de acordo com a afinidade da coleção, e baseiam-se num eterno inacabamento que alimenta o impulso quantitativo do colecionador – na comparação com o alegorista barroco, Benjamin afirma: “No que se refere ao colecionador, sua coleção nunca está completa; e se lhe falta uma única peça, tudo que colecionou não passará de uma obra fragmentária, tal como são as coisas desde o princípio para a alegoria” (idem, p. 245). Cada peça adquirida pelo colecionador soma-se na composição do mundo que ele representa pela sua coleção, uma composição que organiza-se segundo um “arranjo surpreendente”, o qual “está para o ordenamento e a esquematização comum das coisas mais ou menos como a ordem num dicionário está para uma ordem natural” (idem, p. 241). Benjamin já havia dito em outro contexto que “a existência do colecionador é uma tensão dialética entre os polos da ordem e da desordem” (BENJAMIN, 2012c, p. 233). Trata-se de uma desordem que aos olhos do colecionador aparece como ordem, e que enseja a rememoração por meio de sua relação passional. Em Fuchs, podemos afirmar que a

afinidade de suas peças manifesta-se principalmente em seu caráter de massa. Da caricatura às esculturas tumulares chinesas, Fuchs compõe uma coleção idiossincrática, reúne nesse espaço privado um grande conjunto de peças que organizam-se de acordo com sua afinidade na representação dos “restos” da história da arte que se tornaram atuais ao presente do colecionador Fuchs, embora ele mesmo não tivesse ainda total consciência dessa trama.

Como temos afirmado, Fuchs se destaca da história da cultura enquanto colecionador. No primeiro capítulo, vimos que a figura do colecionador atuante em Fuchs não pode ser confundida com a figura do colecionador burguês habitante do *intérieur*. Sabe-se, ademais, que muitas coleções públicas de museus se constituíram a partir de coleções privadas – quanto a isso, Benjamin fornece alguns exemplos no final do ensaio. Dito isso, desprende-se que não basta, para fornecer um modelo para o materialismo histórico, o caráter passional do colecionador, entendido de uma forma genérica; pois a paixão do colecionador de arte pode direcionar-se para aquelas obras enquadradas numa representação solene do passado, e, embora possa descobrir novas peças, orienta-se sobretudo pela expansão do cânone artístico tradicional que lhe baseia. Não é esse o caso do colecionador Fuchs. Sua paixão se direciona a obras que não se alinham aos cânones e clichês artísticos da grande arte. É esse caráter que parece ser o decisivo para Benjamin. Fuchs faz valer uma postura fundamental para a concepção da história em Benjamin, a saber, a orientação pelos “restos da história”, os “farrapos”, os momentos que causam estranheza àquele habituado na história oficial, momentos extremos, não clássicos, em suma, os elementos que não se prestam à celebração das obras do passado e acontecimentos históricos tidos como grandiosos. É certo, entretanto, que o colecionador, mesmo orientando-se pelo canônico, ainda resguarda o potencial de uma subjetividade tátil que ilumina a relação com o mundo das coisas no contexto do capitalismo de consumo. Pois mesmo orientando-se por um plano, sua atividade, seu abrir caminho, indica um abrir-se ao encontro com as coisas que jazem escondidas, um criar brechas no mundo das coisas, e os encontros possíveis podem não necessariamente seguir o plano preestabelecido. O colecionador tem o dom de trazer à tona, trazer à vista da ciência de seu presente, aquilo que estava soterrado e esquecido. Ele se recusa a conservar o distanciamento contemplativo em um mundo acelerado pelo desenvolvimento técnico, um mundo do choque e da fragmentação da experiência, onde ademais amontoam-se cada vez mais coisas voltadas para o desejo fetichista do consumo, sobrepondo-se às antigas novidades rapidamente tornadas obsoletas – esse parece ser um traço decisivo do colecionador para o materialismo histórico de Benjamin, um traço que compõe aquele lugar de limiar que ele ocupa na sociedade produtora de mercadorias.

Pelo paralelo com *Origem do drama barroco alemão*, possibilitado pela categoria da origem, podemos nos aproximar do caráter frutífero da paixão do colecionador Fuchs para o materialismo

histórico benjaminiano no trato com a arte. Trata-se de entender como a paixão pelas obras desprezadas e apócrifas permite entrever uma concepção descontínua da história da arte, realizada pela construção dialética que abala a concepção contínua das narrativas convencionais.

No contexto do prefácio de *Origem do drama barroco alemão*, “origem” se relaciona com a salvação dos fenômenos extremos possibilitada pela apresentação da ideia; remete à relação dialética entre ideia e fenômenos, relação mediada pelos conceitos, responsáveis por extrair dos fenômenos os elementos que servirão à apresentação da ideia – trata-se aí de fundar uma contemplação filosófica configurada na apresentação das ideias por intermédio de um “permanente retorno aos fenômenos, cada vez mais abrangente e mais intenso”, com o que eles são salvos em sua particularidade na medida em que sua apresentação seja ao mesmo tempo a apresentação da ideia. Ao permitirem à ideia alcançar expressão histórica, os fenômenos, pela ação dos conceitos, adentram no reino universal das ideias e são salvos do fluxo do vir-a-ser e da extinção. Nesse processo, os fenômenos extremos têm uma vantagem: “Os elementos que o conceito, segundo sua tarefa própria, extrai dos fenômenos, se tornam especialmente visíveis nos extremos” (BENJAMIN, 1984, p. 57). A ideia, enquanto mônada, pode ser concebida como constelação de elementos extremos, extraídos dos fenômenos através dos conceitos.

A idéia pode ser descrita como a configuração em que o extremo se encontra com o extremo [...] O empírico [...] pode ser tanto mais profundamente compreendido quanto mais claramente puder ser visto como um extremo. O conceito parte do extremo [...] as ideias só adquirem vida quando os extremos se reúnem à sua volta (idem, ibidem).

Se a origem, nesse contexto, determina o modo como a ideia se relaciona com a história, ela remete aos elementos da empiria que se reportam à ideia como provas de origem. A tarefa da inteligência se expressa na descoberta do autêntico, nos fenômenos, que pode ser apresentado como origem. Nesse sentido, Benjamin afirma: “A descoberta pode encontrar o autêntico nos fenômenos mais estranhos e excêntricos, nas tentativas mais frágeis e toscas, assim como nas manifestações mais sofisticadas de um período de decadência” (idem, p. 68).

Portanto, a categoria da origem, no prefácio de *Origem do drama barroco alemão*, articula-se com uma tentativa de trazer os fenômenos extremos para o cerne da pesquisa, tomá-los como elementos vantajosos para a apresentação da ideia, para que esta possa encontrar expressão histórica, o que não significa que os fenômenos não-extremos sejam negados e silenciados. A meu ver, Benjamin vê atuando na obra de Fuchs o potencial de uma experiência originária, contrutiva do passado, justamente porque Fuchs a erige com base na montagem de obras apócrifas da tradição estética, obras que representam “fenômenos extremos” da arte, se compreendidas de acordo com a narrativa histórica convencional. Eis, a meu ver, a peculiaridade da paixão do colecionador Fuchs

na reflexão de Benjamin: seu olhar aos elementos desprezados da história, que os retira de seu contexto originário e promove seu encontro com o presente, projetando uma construção da história da arte pautada numa concepção descontínua do tempo histórico. Ou seja, o colecionador Fuchs parece ensinar aos marxistas que a possibilidade de um tratamento histórico materialista na arte pode ser melhor visada a partir do encontro do historiador com os objetos desprezados pela tradição, pois estes lhe permitem colocar em questão a relação instrumentalizada e fetichista que se estabelece com as obras e, assim, permite ler a história de um outro ponto de vista, o ponto de vista dos vencidos, desprezados, esquecidos etc. E esse processo, vale ressaltar, não produz uma narração histórica meramente informativa ou ociosa, mas deve constituir, em sua orientação pelas massas oprimidas, em tarefa a ser resolvida no presente. Trata-se de trazer à tona o objeto histórico que ainda vive, pulsando, no presente, libertá-lo das amarras que o passado lhe legou, e através disso reconhecer suas aspirações, interpretar suas intenções há tempos silenciadas, que no entanto resguardam suas intenções, passíveis de leitura apenas em determinado presente, ao qual resta a tarefa de adentrar no espaço da cognoscibilidade desse encontro secreto.

O colecionador Fuchs não compactua com a concepção tradicional da arte, e representa o resgate de uma arte que, em face dessa concepção tradicional, não foi bem sucedida, e que jazia esquecida enquanto o inventário da cultura era celebrado. Sua história posterior a havia degradado em mercadoria, mantendo distante da investigação científica e artística-produtiva a referência do passado sobre uma arte de massas. Fuchs retira essas obras de sua existência de mercadoria e as insere na coleção, o que possibilita sua consideração teórica; sua coleção parece indicar a Benjamin, pela via da arte, uma saída possível para uma questão formulada nas *Passagens*:

será que a compreensão marxista da história tem que ser necessariamente adquirida ao preço da visibilidade [*Anschaulichkeit*]? Ou: de que maneira seria possível conciliar um incremento da visibilidade com a realização do método marxista? A primeira etapa desse caminho será aplicar à história o princípio da montagem. Isto é: erguer as grandes construções a partir de elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão. E, mesmo, descobrir na análise do pequeno momento individual o cristal do acontecimento total. Portanto, romper com o naturalismo histórico vulgar. Aprender a construção da história como tal. Na estrutura do comentário (BENJAMIN, 2007, p. 503).

Acreditamos que o arranjo de obras da coleção de Fuchs indica a Benjamin um procedimento de montagem. Trata-se de uma montagem que realiza na história da arte essa demanda por um incremento da visibilidade na apresentação materialista da história. Essa demanda, no caso das *Passagens*, vai ao encontro do projeto de exposição da relação expressiva entre economia capitalista e cultura, que Benjamin busca realizar com a investigação histórica pautada nas passagens parisienses do século XIX.¹⁸⁹ O paralelo entre montagem literária, tal como atuante nas *Passagens*, e

189 Cf.: “Marx expõe a relação causal entre economia e cultura. O que conta aqui é a relação expressiva. Não se trata

coleção como montagem é viabilizado, a meu ver, pela sua remissão a uma concepção da citação, pois esta define-se de maneira semelhante ao procedimento do colecionador. Citação significa, segundo Benjamin, a retirada de algo de seu contexto originário e sua inserção em outro contexto: da mesma maneira procede o colecionador, que desliga o objeto de suas funções originárias para inseri-lo no ordenação histórica própria da coleção – poderíamos dizer que aqui toma forma um equivalente material da citação textual. A concepção da montagem relaciona-se, como podemos ver, ao comentário¹⁹⁰, e prepara a construção da história. Esta surge, nas Teses e no ensaio sobre Fuchs, como o princípio da apresentação materialista da história, cujo objeto remete àquela trama de fios na textura do presente segundo a atualidade desse encontro – o que significa que determinado fragmento passado, não relacionado ao presente como continuidade, é por ele retomado na medida em que se tornou atual, tencionando colocar o presente em uma situação crítica ao abalar a própria continuidade. A montagem, como comentário, parece preparar o momento da cognoscibilidade desse encontro regido pela atualidade, de maneira semelhante ao procedimento instituído por Benjamin em seu ensaio *As afinidades eletivas de Goethe*, de acordo com o qual o comentário, tendo como objeto o teor coisal da obra do passado, prepara sua crítica, isto é, o conhecimento de seu teor de verdade. Outro fator fundamental da montagem nas *Passagens* é a orientação pelo material da montagem, a saber, “os farrapos, os resíduos” (BENJAMIN, 2007, p. 502).¹⁹¹ Aqui também, o paralelo com a coleção de Fuchs, na medida em que ela se volta não para obras coerentes com os cânones e modelos tradicionais, mas para aquelas obras difamadas na história da arte.

Obras de arte de massas e reprodutibilidade técnica instauram um abalo na tradição que se organiza na história da arte, esta última fundada no valor de unicidade da obra de arte autêntica. Esse abalo, levado ao extremo pelo cinema, vinha se instaurando na história gradualmente, mas ameaçou a autoridade da concepção tradicional de arte no surgimento da fotografia, ao qual Benjamin remete a reação romântica do *l'art pour l'art*. Com isso, o abalo da tradição se torna agudo, e o fundamento da arte no ritual encontra no *l'art pour l'art* um último refúgio. Fuchs, por sua

de apresentar a gênese econômica da cultura, e sim a expressão da economia na cultura”. BENJAMIN, 2007, p. 502.

190 A noção de comentário nos remete ao ensaio *As afinidades eletivas de Goethe*, concluído por Benjamin em 1922, portanto antes de sua aproximação ao marxismo. O ensaio abre com uma reflexão preliminar sobre a diferença e relação entre teor factual e teor de verdade. Enquanto este último é objeto da crítica, aquele é objeto do comentário. É o teor factual que se coloca em primeiro plano na obra (Benjamin tinha em mente obras literárias), enquanto seu teor de verdade permanece sempre oculto, ligado porém ao teor factual. Benjamin estabelece como tarefa do crítico que se ocupa de uma obra do passado, a tarefa de preparar a crítica através da análise de seu teor factual, e isso devido justamente à distância temporal que o separa da obra. Pois os dados do real que ela toma em sua composição vão se extinguindo no mundo, na medida em que ela perdura, de modo que o teor factual, que sempre ocupa o primeiro plano, cria estranheza nesse observador. Assim, o comentário se coloca como uma espécie de propedêutica para o acesso do teor de verdade de uma obra do passado. Cf. BENJAMIN, 2009, p. 11-14. Essa concepção parece encontrar um paralelo na relação montagem da história/construção da história.

191 Cf.: “Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não surrupiarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os”.

vez, desvela ao conhecimento, no contexto dessa época de crise da arte, aquelas obras nas quais já se prenunciavam o abalo da tradição. Com isso, mostra os momentos do passado que a Benjamin se revelam como direcionados, em suas intenções, a uma época advinda posteriormente, a época da reprodutibilidade técnica; momentos, portanto, que antecipam o presente de Benjamin e Fuchs, e que instauram aquele encontro secreto de uma trama entre passado e presente, os quais Benjamin faz valer na remissão à sua própria teoria da arte na época da reprodutibilidade técnica, nos conhecimentos que oferecem um potencial destrutivo em face da concepção tradicional da arte instrumentalizada pelos dominantes ou, como no caso do pano de fundo político de *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, utilizada num sentido fascista.

Portanto, Fuchs oferece, com sua coleção, a oportunidade de erigir uma visão da história da arte que, por um lado, rompe com a concepção coisificada (burguesa ou social-democrata) e, por outro, permite entrever uma orientação para o materialismo histórico como ciência da história. Essa oportunidade, tomada por Benjamin como critério, é viabilizada pela citação ou montagem daquelas obras esquecidas, às quais Fuchs chegou orientado pelo olhar passional do colecionador. Em sua coleção, arte de massas e técnicas de reprodução confluem e fornecem à investigação histórica uma visibilidade única:

E, assim como o alquimista associa a seu desejo “inferior” de fazer ouro a pesquisa dos produtos químicos nos quais os planetas e elementos se conjugam em imagens do homem espiritual, do mesmo modo, esse colecionador empreendia, ao satisfazer o desejo “inferior” de posse, a pesquisa de uma arte em cujas criações as forças produtivas e as massas se conjugam em imagens do homem histórico.¹⁹²

Imagens dos homens anônimos que compõem o passado e que são ocultados com a vigência do culto dos grandes eventos e grandes obras da civilização, apologia que mantém encoberto seu real custo. A cultura é dotada de uma face bárbara, e esta não está ausente na transmissão dos bens culturais ao presente, de modo que este é tocado pela barbárie. As narrativas tradicionais da história da arte e da cultura não eliminam esse fator ao tomar os bens culturais como objetos prontos, desvincilhados dos processos de produção que baseiam sua transmissão. A narrativa materialista benjaminiana, por outro lado, parte da percepção dessa face bárbara da cultura, busca contrariar a continuidade de sua transmissão e voltar-se para o que foi deixado de lado, única via científica de construir no presente a tarefa que se volta a um curso histórico que busca desviar da catástrofe que ameaça sempre instaurar-se na continuidade do estado de coisas, uma construção alimentada pelo reconhecimento, no presente, dos apelos do passado que a ele se direcionam.

192 BENJAMIN, “Fuchs”, p. 42.

3.5 Considerações finais

O caminho trilhado mostra que o materialismo histórico, segundo Benjamin, não se limita a uma ciência econômica que tem como tarefa a investigação do modo de produção capitalista, mas que também se impõe como uma ciência da história das ideias, tendo como tarefa a elaboração dos conteúdos da superestrutura conforme a postura política revolucionária do marxismo. O conceito de superestrutura aparece no ensaio sobre Fuchs de maneira discreta, em nota, mas parece circunscrever o cerne da questão. Benjamin não entende a superestrutura como consequência da infraestrutura econômica, de acordo com uma interpretação causal; essa relação é dialética, e indica a influência mútua entre os dois âmbitos. Mas o desenvolvimento dessa faceta científica do materialismo histórico somente pode se realizar com referência crítica aos modelos tradicionais da pesquisa no âmbito da história das ideias, aqueles que se baseiam no estabelecimento de uma continuidade histórica e se alinham assim à própria tradição dominante. Corroborar com esse estado de coisas é – Benjamin diz com firmeza nas *Passagens* – catastrófico.

Portanto, o materialismo histórico deve abarcar o terreno do saber histórico que configura o conceito de cultura. Trata-se de saber se e como é possível uma história da cultura e, no caso de Fuchs, uma história da arte que seja elaborada pelo materialismo histórico, de maneira a superar seu caráter idealista – de acordo com o qual a cultura aparece como um conjunto de figurações que pretende representar os valores supremos do ser humano, o progresso espiritual que constitui a civilização. Como tal, a cultura surge como um museu, inventário dos grandes acontecimentos e obras a serem celebrados como patrimônio. Para Benjamin, esse conceito museal tem seu fundamento no fechamento de seus conteúdos em face dos processos sociais mais elementares que constituem principalmente sua transmissão.

Esse caráter da cultura, como vimos, não é substancialmente transformado em sua recepção pela social-democracia alemã. Nesse caso, a problemática se delinea na influência do positivismo, e a cultura converte-se em um objeto de investigação histórica cujo saber orientaria o trabalho de formação dos trabalhadores que aderiam ao partido – isto é, a formação da nova classe pauta-se na medida da civilização celebrada pela classe inimiga. Na base das “ciências do espírito”, esse saber mantinha afastada da investigação os revolvimentos sociais, políticos e econômicos que se expressam na cultura e baseiam sua transmissão e recepção pelo presente. A noção de inventário é mantida, e os conteúdos se afirmam como bens de posse. Enquanto na concepção historicista trata-se, em última análise, de inventariar os conteúdos (acontecimentos, obras e valores) já enquadrados na tradição dominante, na social-democracia trata-se de delinear nesse inventário a herança do proletariado ascendente, os conteúdos espirituais que serviriam à causa socialista. Esse

quadro mantém fechada a obra do passado, esvaziada de experiência política e, portanto, sem qualquer abertura para uma articulação com a práxis.

Desse quadro, o colecionador Fuchs se destaca, e buscamos ressaltar sua figura, tentando não esquivar da ambiguidade que ele ocupa no pensamento de Benjamin. Pois o colecionador é um proprietário que se orienta pelo fetichismo, configurado na paixão voltada para o objeto – dotado de vida própria, em sua visão –, que o toma como independente do valor de uso e transfigura seu valor de troca ao negar-lhe seu caráter mercadoria em favor de um valor passional. Ademais, o colecionador Fuchs teve de conviver, sem mediação, com o teórico Fuchs de inspiração historicista e positivista. Porém, no colecionador, Benjamin enxerga uma mudança no eixo da relação fetichista, na medida em que ele se dirige às coisas velhas, esquecidas, relegadas, em suma, às coisas não celebradas no palco principal do fetichismo, seja no tocante às novidades mercadológicas produzidas num ritmo acelerado, seja na referência às obras de arte celebradas como emanações de grandes personalidades geniais. Nessa mudança de eixo, o colecionador surge como uma espécie de mago, e com isso revela a peculiaridade de seu caráter de proprietário; as coisas desprezadas tornam-se em suas mãos fetiches de rememoração, porta de entrada dos fantasmas, presos em sua materialidade, que se referem a um mundo ultrapassado e esquecido. A magia do colecionador está exatamente em fazer ressurgir no presente tais fantasmas, e dar-lhes a palavra como testemunhas daquele mundo ultrapassado e esquecido.

O colecionador Fuchs representa a Benjamin a oportunidade de uma leitura do passado cultural pela perspectiva dos vencidos anônimos, cujas vozes foram silenciadas pelos vencedores, mas que, como se diz na segunda tese em *Sobre o conceito de história*, continuam a ecoar nas vozes que se ouvem no presente – ainda que esse eco seja frágil. Ecos que informam sobre “um encontro secreto marcado entre as gerações precedentes e a nossa” (BENJAMIN, 2012b, p. 242); a tarefa do materialismo histórico é reconhecer, promover e apresentar esse encontro. Essa concepção corresponde, no ensaio sobre Fuchs, à ciência histórica materialista que tem como objeto uma trama dialética expressa na penetração de um conjunto determinado de fios – representando o passado interrompido – na textura do presente – representando o contexto do historiador. Tanto na figura do encontro quanto na figura da trama, trata-se de um processo levado a cabo pela própria atualidade do tempo histórico, que coloca ao historiador a tarefa de perseguir a atualidade, em seu presente, do passado interrompido. É no seio da atualidade que o objeto é dividido em história anterior e história posterior; é nela, portanto, que se funda a possibilidade da compreensão histórica do materialismo dialético.

Encontro entre presente e passado, trama dialética configurada na retomada presente do passado interrompido: essas caracterizações do objeto histórico do materialismo podem ser

remetidas à concepção monadológica da história em Benjamin. Ou ainda ao conceito de imagem dialética, fundamental no trabalho das *Passagens*. A concepção do objeto histórico como mônada ou imagem dialética atrela-se em Benjamin ao caráter descontínuo que a história assume para o historiador que escreve em nome dos vencidos. Ela corresponde à postura do historiador de imobilizar, pelo pensamento, o momento presente para contrariar a continuidade histórica coisificada – contrariar, portanto, a continuidade do encobrimento do trabalho anônimo e vassalo que participa da produção e transmissão dos documentos da cultura. Com isso, como se lê nas Teses e nas *Passagens*, o momento presente se imobiliza numa constelação de tensões, na qual o historiador tem a oportunidade de apreender o encontro entre esse presente e o passado que se tornou atual para ele. Aqui figura uma concepção de dialética em estado de imobilização, que faz relampejar uma imagem que se apresenta ao historiador materialista através daquele encontro. Para apreendê-la, o historiador materialista, diferente da postura ociosa do historiador historicista, deve portar uma presença de espírito capaz de adentrar o espaço da cognoscibilidade da imagem que relampeja. É ela que fornece o material de sua construção, sua elaboração em obra, sua leitura ou interpretação, a qual pode ser entendida, de acordo com as *Passagens*, como uma espécie de trovão que segue ressoando após o relâmpago.

Importante aqui é que essa construção implica na dissolução da continuidade histórica através do “saltar para fora” (*herausspringen*) do fragmento do passado encerrado na coisificação, e seu encontro com o presente crítico, traduzido em imagem. Importante porque a coleção de Fuchs faz valer esse salto para fora da continuidade coisificada. No ensaio sobre Fuchs, devemos atentar para uma duplicidade própria do modelo de apreensão da imagem do passado. Quando fala do princípio construtivo como método do materialismo histórico, em contraposição ao caráter épico do historicismo (história universal), Benjamin afirma que ele manifesta no fazer saltar para fora da continuidade histórica coisificada uma época, e desta, uma vida, e, por fim, uma obra da obra de uma vida. Mas esse procedimento atesta aquilo que na tese 17 de *Sobre o conceito da história* marca o caráter monadológico do objeto histórico, a saber, a conservação e supressão (“*aufbewahrt und aufgehoben*”) da obra de uma vida na obra, da época na obra de uma vida, e do decurso histórico na época. E, mais uma vez, esse procedimento é regido pela atualidade, assim como a Roma antiga era para Robespierre uma época atual, que ele arrancava da continuidade histórica e fazia, através da citação de seus elementos, adentrar em seu presente crítico, momento revolucionário da burguesia; ou na consciência histórica que ainda reverberou na Liga Spartacus de Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht, onde o nome do escravo que se rebelou contra o Império Romano é invocado contra o *Reich* alemão, que, com a aprovação da ala reformista dos social-democratas, aderira aos créditos da Primeira Guerra Mundial, uma guerra imperialista. Assim também parece ocorrer com Fuchs,

quando se vê imbuído em uma esquerda na qual a força do pensamento dialético cedeu lugar a reflexões de cunho historicista, positivista e darwinista (embora o próprio teórico Fuchs fosse influenciado por elas). Podemos inferir que se fez valer em Fuchs, de maneira inconsciente, a atualidade de um passado que contraria a fetichização e coisificação da arte e da cultura que se estende aos social-democratas.

Esse passado aspirava por libertação, e Fuchs o arrancou do contínuo para inseri-lo em seu presente através da citação ou montagem, isto é, através da coleção. Há de se notar, no entanto, que sua coleção não configura aquele procedimento preciso e pontual da construção obra/vida/época/história. Aqui, temos de atentar ao fato de Fuchs ser em primeira linha um colecionador, ou seja, um acumulador que nunca se satisfaz, um caçador de coisas, pronto a se lançar em uma expedição para rastrear o objeto desejado. E, por outro lado, um historiador que de certa forma ainda levava a sério o ideal da história universal – suas maiores obras tencionam abranger toda a história da humanidade, da Antiguidade à Modernidade. Mas, vale insistir, Fuchs focou sua investigação histórico-cultural nos elementos preestabelecidos como “inferiores” e, nesse sentido, vale para Fuchs o mesmo que para o cronista de que fala Benjamin na terceira tese de *Sobre o conceito da história*, a saber, que ele “leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história” (BENJAMIN, 2012b, p. 242). Nessa tese, Benjamin fala da citação sob a perspectiva teológica, que se sobressai no ensaio.¹⁹³ Michael Löwy, ao comentá-la, recorre a Irwing Wohlfarth, que havia percebido na atividade do cronista uma “antecipação do juízo final”, o que faz Löwy aliar a citação de tudo o que aconteceu à doutrina da “apocatástase histórica”, ou seja, à ideia de que “cada vítima do passado, cada tentativa de emancipação, por mais humilde e 'pequena' que seja, será salva do esquecimento e [...] reconhecida, honrada, memorada” (LÖWY, 2005, p. 55). Por outro lado, na construção, que Benjamin institui como princípio do método do materialismo histórico, parece estar em jogo o norte que o orienta em direção à apocatástase histórica. Fuchs se orientou não por uma obra específica de uma época específica, mas por motivos que perpassam toda a história, pois era colecionador, e, como tal, sua coleção nunca está completa. O historiador aí emerge desse impulso quantitativo, e Fuchs, aninhado na extensão de suas obras, pôde realizar a rememoração de momentos do passado que se organizam em torno dos motivos da coleção, pôde desvelar as “imagens do homem histórico”, fornecendo traços às massas relegadas do outrora e tornando-as mais visíveis para seu presente.

A meu ver, a construção histórica que Fuchs realiza através da coleção pode ser melhor

193 Cf.: “Sem dúvida, somente a humanidade redimida obterá o seu passado completo. Isto quer dizer: somente para a humanidade redimida o seu passado tornou-se citável, em cada um de seus momentos. Cada um dos seus momentos vividos transforma-se numa *citation à l'ordre du jour* – e esse dia é justamente o do juízo final” (Idem, *ibidem*).

compreendida como montagem, semelhante ao que ocorria no Dadaísmo, onde a montagem se realiza com elementos desvalorizados no mundo das coisas, provocando o choque e fazendo justiça às coisas “menores” ao redimí-las de sua existência irracional e permitir a elas se expressar. No caso de Fuchs, seu olhar passional sobre as obras “menores” da história da arte se ajusta a essa orientação pela redenção do desprezado, e sua coleção surge como o espaço em que elas podem ser montadas de acordo com sua paixão, o que significa adquirir um estatuto e um sentido divergentes daqueles que ela havia adquirido em sua existência profana.

O materialismo histórico de Benjamin implica numa experiência única do historiador, atrelada à construção e referente à polarização tensa, sempre renovada pela atualidade, em história anterior e história posterior. O próprio presente deve se abrir à história posterior do objeto, e é nele que a continuidade histórica pode ser barrada (pelo movimento da imobilização dos pensamentos, como se diz nas Teses) pelo historiador, processo pelo qual ele pode construir a história através da atualidade conjunta entre presente e passado relegado/interrompido. O olhar passional do colecionador Fuchs indica a Benjamin um caminho para exercer essa experiência no reino das coisas desprezadas, e atualizar nelas suas intenções não subsumidas ao desprezo de sua significação pré-estabelecida. Com isso, o historiador, na esteira do colecionador, pode colocar em xeque as teorias tradicionais que relegaram tais obras, e, assim, exercer o lado destrutivo da dialética através do rompimento com as teorias tradicionais, momento preliminar da construção da imagem histórica. Fuchs apresenta a Benjamin a verdade de que o materialismo histórico não pode converter-se em uma teoria abstrata, um sistema estabelecido na vaga das ciências positivas e que pretende abarcar as obras como que se colocando de fora sobre elas. O materialismo histórico benjaminiano, ao tratar de arte, institui antes a primazia da materialidade das obras em contraponto ao seu enquadramento tradicional, tomando este de maneira crítica; com isso, pode-se aspirar a construir o objeto histórico que fale mais do que lhe foi permitido até então, e que testemunhe e alimente no presente as aspirações de um outro curso histórico. Para tanto, o materialismo histórico tem à frente um vasto terreno a ser trabalhado, arado pela dialética, para tornar-se frutífero; terreno envolto na obscuridade do esquecimento, a qual interessa aos dominantes manter; onde mantém-se fechada a infelicidade das gerações de servos e trabalhadores anônimos, que ergueram os monumentos da civilização, sem que seus descendentes e eles próprios pudessem usufruir deles; terreno no qual surgiram manifestações artísticas que representavam a realidade de acordo com sua recepção pelas massas. Voltar-se para esse terreno: eis a tarefa primária do historiador materialista; e nesse sentido ele pode aprender com o colecionador e seu olhar flamejante sobre as coisas desprezadas. Tornar estas coisas frutíferas no presente significa encaminhar a fertilização do terreno do passado, resolver no agora o que não se tornou frutífero no outrora

Bibliografia

ARATO, Andrew. A antinomia do marxismo clássico: marxismo e filosofia, in: *História do marxismo IV: o marxismo na época da Segunda Internacional*. Organizado por Eric Hobsbawm; tradução de Carlos Nelson Coutinho e Luiz Sérgio N. Henriques – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. Tradução Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Apresentação, tradução e notas Francisco De Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2012a.

_____. *As afinidades eletivas de Goethe*, in: *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe*. Tradução Mônica Krausz Bornebusch, Irene Aron e Sidney Camargo; supervisão e notas Marcus Vinícius Mazzari; São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2009.

_____. *Eduard Fuchs, colecionador e historiador*. Tradução Francisco Pinheiro Machado, manuscrito.

_____. Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker, in: *Gesammelte Schriften II.2*. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser; Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.

_____. Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker, in: *Zeitschrift für Sozialforschung*. Herausgegeben von Max Horkheimer, 1937.

_____. Experiência e pobreza, in: *Obras escolhidas v. 1: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet; 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2012b.

_____. Imagens do pensamento, in: *Rua de mão única (Obras escolhidas v. 2)*. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filhos e José Carlos Martins Barbosa; revisão técnica Márcio Seligmann-Silva; 6ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2012c.

_____. *O anjo da história*. Organização e tradução de João Barrento; Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2012d.

_____. O Surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia, in: *Obras escolhidas v. 1: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet; 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2012e.

_____. *Origem do drama barroco alemão*. Apresentação, tradução e notas Sérgio Paulo Rouanet; São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *Passagens*. Willi Bolle e Olgária Matos (orgs); tradução do alemão Irene Aron; tradução do francês Cleonice Paes Barreto Mourão; revisão técnica Patrícia de Freitas Camargo. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

_____. Rua de mão única, in: *Rua de mão única (obras escolhidas v. 2)*. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filhos e José Carlos Martins Barbosa; revisão técnica Márcio Seligmann-Silva; 6ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2012c.

_____. Sobre o conceito da história, in: *Obras escolhidas v. 1: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet; 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2012b.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Tradução José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CAVALCANTI, Jardel Dias, Honoré Daumier: arte e política na temática das obras *Emigrantes e Fugitivos*, in: *Revista-Valise*, v. 2, n. 3, ano 2, 2012.

CHAVES, Ernani. “É possível uma história materialista da cultura?”: Walter Benjamin (re)lê Friedrich Engels, in: *No limiar do moderno: estudos sobre Friedrich Nietzsche e Walter Benjamin*.

- Belém, Paka-Tatu, 2003..
- DILTHEY, Wilhelm. *Introdução às ciências humanas: tentativa de uma fundamentação para o estudo da sociedade e da história*. Tradução Marco Antônio Casanova; Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- ENGELS, Friedrich. *Anti-Dühring: filosofia, economia política, socialismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- FUCHS, Eduard. *Die Karikatur der europäischen Völker vom Altertum bis zur Neuzeit*. 3ª ed. Berlin: A. Holmann & Comp., 1904.
- _____. *Geschichte der erotischen Kunst*. Berlin: Verlag Klaus Guhl, 1977.
- _____. *Historia ilustrada de la moral sexual: 3. La época burguesa*, tradução José Luis Gil Aristu; Madri: Alianza Editorial, 1996.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Walter Benjamin: estética e experiência histórica, in: *Pensamento alemão no século XX (vol. 1)*, Jorge de Almeida e Wolfgang Bader (orgs); São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- JAPPE, Anselm. Alienação, reificação e fetichismo da mercadoria. Tradução Sílvio Rosa Filho; Revisão Jacira Freitas in: *Limiar - vol. 1, nº 2*, 2014.
- KANG, Jaeho. O espetáculo da modernidade: a crítica da cultura de Walter Benjamin. Tradução de Joaquim Toledo Júnio, in: *Novos estudos*, 2009.
- KAUTSKY, Karl. Darwinismus und Marxismus, in: *Neue Zeit.: Revue des geistigen und öffentlichen Lebens*, 1895 (edição eletrônica disponível em http://library.fes.de/cgi-bin/neuzeit.pl?id=07.01976&dok=1894-95a&f=189495a_0709&l=189495a_7016&c=189495a_0831).
- _____. *Ethik und materialistische Geschichtsauffassung*. Stuttgart: Dietz Nachf., 1910.
- LÍVIO, Tito. *The history of Rome (vol. 1)*. Translated by George Baker; New York: J. Maxwell, 1823 (disponível em http://lf-oll.s3.amazonaws.com/titles/1754/1023-01_Bk.pdf).
- LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. Tradução Wanda Nogueira Caldeira Brant; tradução das teses Jeanne-Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller; São Paulo: Boitempo, 2005.
- _____. Walter Benjamin e o surrealismo: história de um encantamento revolucionário, in: *A estrela da manhã: surrealismo e marxismo*. Tradução Eliana Aguiar; Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- LUKÁCS, Georg. *História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista*. Tradução Rodnei Nascimento; revisão Karina Jannini; São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- PINHEIRO MACHADO, Francisco. *Imagem e consciência da história: pensamento figurativo em Walter Benjamin*. Tradução Milton Camargo Mota; São Paulo: Edições Loyola, 2013.
- MARX, Karl. *Crítica do programa de Gotha*. Seleção, tradução e notas Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2012.
- _____. *O capital: crítica da economia política: Livro I: o processo de produção do capital*. Tradução Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Cartas filosóficas e outros escritos*. São Paulo: Editorial Grijalbo, 1977.
- MATOS, Olgária. *Discretas esperanças*. São Paulo: Ed. Nova Alexandria, 2006.
- _____. *Benjaminianas: cultura capitalista e fetichismo contemporâneo*. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.
- _____. "Fetichismo: princípio de realidade e 'moradas do sonho'", in: *Filosofemas*. Editora Unifesp, 2010.
- MATTOS, Cláudia Valladão, "Winckelmann, a bela alegoria e a superação do *paragone* entre as artes"; Rio de Janeiro: Matruga, v.18 n.29, 2011.
- MUSSE, Ricardo. Teoria e prática, in: *Capítulos do marxismo ocidental*. Isabel Maria Loureiro e Ricardo Musse (orgs). São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.
- _____. A dialética como discurso do método, in: *Tempo Social, revista de sociologia da USP*,

v. 17, n. 1, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. II Consideração intempestiva sobre a utilidade e os inconvenientes da História para a vida, in: *Escritos sobre história*, apresentação tradução e notas Noéli Correia de Melo Sobrinho; Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Ed. Loyola, 2005.

OEHLER, Dolf. *Quadros parisienses (1830-1848): estética anti-burguesa em Baudelaire, Daumier e Heine*. Tradução José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*, tradução Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg; São Paulo: Perspectiva, 1976.

WINCKELMANN, Johann Joachim. Reflexões sobre a imitação das obras gregas na pintura e na escultura, in: *Reflexões sobre a arte antiga*. Tradução Herbert Caro e Leonardo Tochtrop; Porto Alegre: Ed. Movimento; Ed. UFRG, 1975.

WÖLFFLIN, Heinrich. *A arte clássica*. Tradução Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____ *Die klassische Kunst: eine Einführung in die italienische Renaissance*.

Munique: F. Bruckmann A.G., 1914.