

Viso - Cadernos de estética aplicada
Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 21, jul-dez/2017

<http://www.revistaviso.com.br/>

Viso.

Benjamin e a obra de arte antiestética
Ulisses Vaccari

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)
Florianópolis, Brasil

RESUMO

Benjamin e a obra de arte antiestética

O presente artigo procura mostrar a gênese da crítica de Benjamin ao movimento da arte pela arte, que surge no século XIX como forma de oposição e protesto à tecnicização da arte implementada pela fotografia e o cinema. Para isso, o artigo analisa textos tais como *A obra de arte nos tempos de sua reprodutibilidade técnica* e *O autor como produtor*, nos quais Benjamin defende que a arte, buscando combater a estetização da cultura realizada pelo fascismo, deve incorporar as técnicas de reprodução e não evitá-las. Ao fazê-lo, a arte mantém claro o limite entre arte e ilusão, tal como no teatro épico de Brecht, modelo supremo de toda arte no século XX.

Palavras-chave: estetização da política – vanguarda – técnica

ABSTRACT

Benjamin and the Anti-Aesthetic Work of Art

This paper is designed to show Benjamin's critique of the movement of art through art, originating in the nineteenth century as a form of opposition and protest to the technicization of art implemented by photography and cinema. For this, the article analyzes texts such as *The work of art in times of its technical reproducibility* and *The author as producer*, in which Benjamin argues that art, seeking to combat the aestheticization of culture carried out by fascism, must incorporate the techniques of reproduction and do not avoid them. In doing so, art keeps the boundary between art and illusion clear, as in Brecht's epic theater, supreme model of all art in the twentieth century.

Keywords: aestheticization of politics – vanguard – technique

VACCARI, U. “Benjamin e a obra de arte antiestética”.
In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. X, n. 21 (jul-dez/2017), pp. 173-190.

DOI: 10.22409/1981-4062/v21i/235

Aprovado: 04.05.2017. Publicado: 30.12.2017.

© 2017 Ulisses Vaccari. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR

Accepted: 04.05.2017. Published: 30.12.2017.

© 2017 Ulisses Vaccari. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

No conhecido ensaio *A obra de arte nos tempos de sua reprodutibilidade técnica*, Benjamin menciona a necessidade de uma crítica à estetização da arte e da cultura como tática de combate ao fascismo. Ao criar um gigantesco mecanismo de propaganda da guerra, o regime fascista procurou fazer do belicismo um objeto de consumo, a ser vendido para as massas como algo belo. O ideal da guerra como um espetáculo de beleza, entretanto, não vinha sendo fomentado apenas pelos regimes políticos de orientação fascista. Também alguns movimentos artísticos de vanguarda, como é o caso do futurismo italiano, passaram a corroborar e reforçar esse ideal. No epílogo do referido texto, Benjamin cita o manifesto futurista de Marinetti, esclarecendo de que modo essa tendência artística, considerada de vanguarda, trabalhou em prol de tal ideologia. Segundo Marinetti:

Decorridos vinte anos, nós, futuristas, erguemo-nos contra a ideia de que a guerra seria antiestética... Daí porque afirmamos isto: a guerra é bela porque, graças às máscaras contra gás, ao microfone terrífico, aos lança-chamas e aos pequenos carros de assalto, ela funda a soberania do homem sobre a máquina subjugada. A guerra é bela porque ela concretiza, pela primeira vez, o sonho de um homem de corpo metálico. A guerra é bela porque ela enriquece um prado com flores de orquídeas flamejantes, que são as metralhadoras...¹

Ao atingir a forma de manifesto artístico, a estetização da guerra ultrapassa a esfera da política e estende-se à cultura como um todo², sendo vendida pela própria arte, que se torna assim uma forma de propaganda. Para além do futurismo, é possível pensar ainda em outros casos emblemáticos dessa arte tornada meio de propaganda, como *O triunfo da vontade*, de Leni Riefenstahl, e o expressionismo alemão de Gottfried Benn. O primeiro caso é um exemplo claro de como as técnicas de reprodução podem ser usadas propagandisticamente para a difusão massificada de uma ideologia. O segundo mostra uma relação espúria entre o movimento expressionista e o nazismo que não é tão explícita, como no caso de Riefenstahl, e mesmo difícil de determinar. Foi Lukács³ quem criticou severamente essa aproximação do expressionismo com a ideologia nazista, realizada por Gottfried Benn, num manifesto em que procura responder a algumas críticas segundo as quais o movimento se constituía de uma arte degenerada, anárquica e bolchevique. Após identificar o expressionismo com o futurismo italiano e empunhar uma defesa apaixonada das vanguardas históricas, recorrendo à capacidade ilusória do expressionismo, o manifesto acaba por realizar uma fusão dos ideais do expressionismo com os ideais do nacional-socialismo, como se lê na seguinte passagem:

Retorno dos *Asen*, terra branca de Tule e Avalon encimada pelos símbolos imperiais: tochas e achas, e a seleção das raças superiores, das 'elites' para um mundo meio mágico e meio dórico. Distâncias que se aproximam! Não da arte, o ritual se fará em torno de tochas, ao redor do fogo.⁴

A reação de Lukács não deixa de ser ao mesmo tempo furiosa e irônica. Num texto pouco conhecido, o autor húngaro põe-se a criticar violentamente o expressionismo, e ao mesmo tempo professando fé no realismo como a corrente artística capaz de combater

essa vertente situada entre “um mundo meio mágico e meio dórico”. Ao romper com o real, o expressionismo, para Lukács, afasta-se perigosamente da vida, caindo numa espécie de fantasmagoria delirante. O perigo reside no fato de que esta fantasmagoria pode se tornar facilmente instrumento de manipulação ideológica. A função do artista, segundo Lukács, é o contrário daquilo que prega o expressionismo: retratar fielmente a realidade, tal como o fizeram escritores tais como Heinrich e Thomas Mann, verdadeiros retratistas da burguesia alemã dos séculos XIX e XX. Respondendo à crítica de Ernst Bloch segundo a qual os romances de Thomas Mann não passariam de “burguesismo refinado”, para Lukács, pelo contrário, os personagens dos romancistas de Lübeck refletem o real de um modo muito mais fiel do que as montagens surrealistas, por exemplo. Os personagens de Mann, segundo o autor, não são ficcionais, mas pessoas reais, que o escritor conhece intimamente. Ser um “verdadeiro realista”, nesse sentido, significa que Mann “sabe muito bem quem são Christian Buddenbrook, Tonio Kruger, Hans Castorp, Settembrini ou Naphta”.⁵ Suas personalidades e pensamentos não emergem de uma montagem ou de um livre fluxo de consciência, como nas técnicas próprias ao surrealismo e ao dadaísmo:

Portanto, quando Thomas Mann, por exemplo, não apenas designa Tonio Kroeger de ‘burguês perdido’, mas mostra, na elaboração artística, como e por que razão ele é um ‘burguês perdido’ [...] ele se elevou, não apenas como criador, mas também na sua compreensão da evolução da sociedade, muitíssimo acima daqueles ‘ultrarradicais’ que imaginam que os seus sentimentos antiburgueses, a sua recusa – muitas vezes puramente estética – do mofo pequeno-burguês, o seu desprezo pelos sofás de pelúcia ou pelo pseudorenascimento na arquitetura, basta para – objetivamente – fazer deles inimigos irreconciliáveis da sociedade burguesa.⁶

Como se pode suspeitar, o que está em disputa aqui são diferentes concepções acerca do significado do método do materialismo histórico ou de como a arte pode e deve retratar o real. No caso de Lukács, a arte histórico-materialista deve retratar o real sem subterfúgios, como é o caso da montagem ou do pretense acesso ao subconsciente. Apenas um retrato realista do presente é capaz de depurar a consciência de toda ideologia. No texto escrito em resposta a Bloch, Lukács retoma de certo modo seu hegelianismo de juventude ao mencionar que é tarefa do materialismo-histórico a apreensão da totalidade, alcançável pela verdadeira dialética entre essência e aparência, por meio da qual a última deve ser reduzida ao mínimo para que a primeira possa se expressar de modo livre.⁷ É precisamente essa dialética que as correntes vanguardistas, do expressionismo ao naturalismo, ignoram, ao pretenderem chegar ao real imediatamente, por meio do princípio da espontaneidade, e ignorando assim o esforço exigido pelo conceito, pelas mediações dialéticas. O resultado obtido, por isso, não é a totalidade almejada pelo materialismo, mas a unilateralidade abstrata, proveniente da imediatividade, relação esta evidenciada tanto por Hegel como por Marx: “uma das maiores conquistas filosóficas do método dialético – já em Hegel – é o ter revelado a conexão interna entre imediatividade e abstração...”.⁸

Embora Benjamin, como se verá, concorde com Lukács em alguns pontos – por exemplo, que a arte deva combater o esteticismo aproximando-se do realismo – suas ideias discordam do autor húngaro em pontos essenciais. Um deles se refere ao método utilizado pela arte contemporânea para atingir esse fim. Enquanto Lukács condena as vanguardas artísticas como um todo – desde o expressionismo até o dadaísmo e o surrealismo –, Benjamin, pelo contrário, vê nessas correntes a saída para o círculo vicioso criado pelo nazismo entre arte e propaganda. Segundo o filósofo, essas correntes, principalmente o dadaísmo e o surrealismo, foram pioneiras – e por isso consideradas vanguardas artísticas – ao trazerem para o interior da arte um elemento criado pelo capitalismo industrial (as técnicas de reprodução), incorporação que permitiu-lhes o distanciamento necessário para exercer uma crítica ao esteticismo. A técnica de reprodução é o elemento que, incorporado à arte, garante ao artista e ao público a consciência do real, justamente o que faltou ao expressionismo e ao futurismo italiano, permitindo-os serem absorvidos pela ideologia fascista. Benjamin, nesse sentido, elogia e mesmo incorpora em sua filosofia e crítica de arte o princípio das vanguardas, do surrealismo e do dadaísmo, diferenciando-se assim de Lukács, para quem a arte deveria seguir um caminho oposto ao das vanguardas históricas.

I. Arte e técnica: combate ao esteticismo e abandono da bela aparência

A concepção segundo a qual a arte, em vez de se proteger contra as técnicas de reprodução, deve absorvê-las, é o principal tema da conferência ministrada em 1934 no Instituto para o Estudo do Fascismo, intitulada “O autor como produtor”. Na conferência, Benjamin afirma que a luta contra a política do esteticismo deve se dar no interior da própria arte e de seus círculos e que a transformação do papel do artista em relação à cultura deve provir dessa luta interna. O artista, segundo Benjamin, deve deixar de ser aquele que possui convicções apenas, o que se põe ao lado do proletariado ou que serve a este apenas como seu “mecenas ideológico”. O artista, *au contraire*, “deve ser levado à classe trabalhadora para tomar consciência da identidade de suas demandas espirituais e de suas condições de produtor”.⁹ Deve, nesse sentido, aprender, tomar para si e dominar os meios de produção, de modo a se tornar agente do processo produtivo. Como senhor das relações de produção, a função do artista passa a ser a realização de “inovações técnicas, e não uma renovação espiritual, como proclamam os fascistas”.¹⁰ O início da conferência deixa evidente a mudança de metodologia na abordagem:

Antes, pois, de perguntar como uma obra literária se situa no tocante às relações de produção da época, gostaria de perguntar: como ela se situa *dentro* dessas relações? Essa pergunta visa imediatamente à função exercida pela obra no interior das relações literárias de produção de uma época. Em outras palavras, ela visa de modo imediato à *técnica* literária das obras.¹¹

A transformação da posição do artista no interior da cultura – de mero mecenas ideológico para produtor – pressupõe a absorção, o aprendizado e a dominação das

relações de produção, das *técnicas* enquanto tais. “Para o autor como produtor”, afirma Benjamin, “o progresso técnico é um fundamento de seu progresso político”.¹² Ao dominar a técnica, o artista torna-se capaz de revolucionar a cultura, a obra de arte readquirindo por esse meio seu papel político e sua relação com a práxis, perdida no século XIX com o esteticismo e o movimento da arte pela arte. A crítica endereçada a esses movimentos, aqui, segue no seguinte sentido: ao propor um retorno da arte sobre si mesma e uma radicalização do processo de autonomia em relação à chamada práxis vital¹³, o esteticismo acabou por conduzir a arte a uma crise sem precedentes. Essa crise deriva do desligamento radical do domínio da religião, da política e da ciência, da sociedade e da cultura de um modo geral, cujo ápice é a poesia de Mallarmé ou de um Hoffmanstahl. Radicalmente apartada da práxis, tal arte pretensamente pura acentua de modo exagerado a *função estética* da obra, pondo de lado seu compromisso político-ontológico, seu comprometimento com a verdade, ao que é facilmente cooptada e usada para fins propagandísticos, tal como aconteceu com o expressionismo e o futurismo italiano.

No conhecido ensaio sobre a reprodutibilidade técnica da obra de arte, Benjamin realiza a gênese histórica desse processo que culminou na transformação da “arte séria”, comprometida com a verdade, em arte de propaganda. Segundo essa gênese, a crise da arte enquanto instituição a partir do século XIX atinge seu ápice na recusa do esteticismo no que se refere às técnicas desenvolvidas pela fotografia e pelo cinema. Ao repudiar o processo – inevitável – que transformava aos poucos a arte tradicional (aurática) em arte reprodutível, o esteticismo termina por realizar uma teologia da arte, uma espécie de culto esotérico no qual a arte passa a ser objeto de si mesma:

Quando surgiu a primeira técnica de reprodução verdadeiramente revolucionária – a fotografia, que é contemporânea dos primórdios do socialismo – os artistas pressentiram a aproximação de uma crise que ninguém – cem anos depois – poderá negar. Eles reagiram, professando “a arte pela arte”, ou seja, uma teologia da arte. Essa doutrina [...] conduzia diretamente a uma teologia negativa: terminava-se, efetivamente, por conceber uma arte *pura*, que recusa, não apenas desempenhar qualquer papel essencial, mas até submeter-se às condições sempre impostas por uma matéria objetiva.¹⁴

Essa teologia negativa da arte, como mostra o ensaio, está associada ao processo histórico de perda da aura da obra de arte, que, por sua vez, deve ser compreendida no interior do processo de autonomia da arte em relação à religião. Hegel, em seus *Cursos de estética*, já havia mostrado que a arte tradicional, grega e cristã, tinha por objeto “o divino em si e para si mesmo”. Na passagem para a modernidade, porém, “este divino tinha de se objetivar, se determinar e, com isso, prosseguir a partir de si mesmo para o conteúdo mundano da subjetividade”.¹⁵ Trata-se da maneira hegeliana de enxergar o processo histórico da conquista da autonomia da arte, cujo ápice é a subjetividade própria da modernidade, cujo desligamento radical em relação ao conteúdo religioso coincide com o fim da arte. Ao se libertar deste – o conteúdo da arte por excelência –, a

arte volta-se para si mesma e passa a tomar a si própria (ou sua forma) como seu conteúdo. Ao deixar de ser um *meio* de veneração dos deuses e de manifestação sensível do absoluto, a arte se torna objeto de culto de si mesma, de onde surge uma arte estetizada, isto é, uma arte predominantemente formal, sem conteúdo positivo e descompromissada em relação ao todo da existência humana e ao próprio ser.¹⁶

A reversão desse status de ressacralização da arte, segundo Benjamin, reside, portanto, não na recusa das técnicas de reprodução trazidas pela fotografia e pelo cinema, mas em sua incorporação. Na conferência de 1934, por exemplo, afirma que o escritor deve incorporar na escrita a técnica da fotografia, trazendo para o interior da literatura e da obra de arte como um todo fragmentos do real. “O menor fragmento autêntico da vida diária diz mais que a pintura”, afirma, do mesmo modo que “a impressão digital ensanguentada de um assassino, na página de um livro, diz mais que o texto”.¹⁷ Com isso, a literatura torna-se capaz de dar continuidade à senda já aberta pelo dadaísmo, que, ao incorporar o real, terminou por transformar o próprio conceito de *obra* de arte. Algumas obras dadaístas ficaram famosas por inserirem no elemento pictórico objetos tais como bilhetes, carretéis, pontas de cigarro e pedaços de jornais, fazendo com que a arte, segundo Benjamin, rompesse a “barreira entre a escrita e a imagem”¹⁸ ou entre aparência e essência. No dadaísmo, não se trata mais de fabricar simples representações estéticas de um objeto, mas de fazer com que se manifeste o próprio objeto em toda a sua realidade radical. Aqui se pode finalmente ver o ponto em que Benjamin se separa de Hegel, pois, segundo tal concepção, a arte abandona definitivamente o território do ideal – exaltado pela estética hegeliana¹⁹ – aproximando-se tanto mais do real em toda a sua irredutibilidade estética. Ao incorporar a fotografia, a literatura, em vez de fechar-se em si numa poesia da poesia, se abre ao conteúdo positivo, ao que existe, cujas fraturas e contradições passa a expressar.²⁰ Além disso, readquire a tão buscada ligação com a práxis, perdida e esquecida ao longo do processo de autonomia.

Mas, assim como o escritor deve absorver a técnica da fotografia, o dramaturgo deve absorver a técnica do cinema, especificamente a montagem. No cinema, “se o ator deve saltar por uma janela, faz-se com que ele salte no estúdio, graças às construções artificiais; mas a fuga que sucede a esse salto talvez só seja rodada, exteriormente, muitas semanas após”.²¹ Essa técnica, própria do cinema, se opõe radicalmente ao modo de operação do teatro, ainda inserido no interior da concepção de arte aurática. Neste, o ator permanece ainda preso à concepção de unicidade, ao *hic et nunc* de sua interpretação. No teatro tradicional, cada apresentação particular do ator é dotada de aura, na medida em que depende de sua presença espacial e temporal, bem como da presença do público, que reage constantemente à sua atuação e por meio de cuja reação o ator pode readaptar sua performance. Não há aqui reprodução, gravação em estúdio, e sim a presença efetiva naquele lugar e naquele momento específico. Benjamin, com isso, mostra que o teatro tradicional opera justamente com aquilo que agora é criticado. Por se situar no interior da concepção aurática de obra de arte, o teatro

tradicional em geral opera com o princípio da fusão do objeto interpretado com sua imagem, no caso, a identificação completa do ator com seu personagem²² e, por conseguinte, com a fusão do público com o personagem: “No teatro, a *aura* de Macbeth é inseparável da *aura* do ator que desempenha esse papel tal como a sente o público vivo”.²³

Ao se caracterizar como uma obra de arte calcada na técnica de reprodução, o cinema opera segundo um princípio diametralmente distinto do teatro tradicional. No cinema, também o ator se dirige ao público, mas por meio da câmera, do aparelho e de um complexo mecanismo de mediação, enfim, por meio de uma técnica avançada de reprodução do real que, apesar de ser definida como “construções artificiais”, rompe com a identificação completa entre essência e aparência, real e ideal. Com o cinema, conclui Benjamin, “nada demonstra melhor que a arte abandonou o terreno da *bela aparência*, fora do qual acreditou-se muito tempo que ela ficaria destinada a definir”.²⁴ Nas palavras de Kracauer, afinal, no cinema “os atos tradicionais da magia tornaram-se um tímido prelúdio da *trucagem*”²⁵, isto é, da técnica da montagem, na qual a câmera, os cortes, e os choques criados pelos aparelhos rompem com a ilusão estética, com a identificação completa entre ator, personagem e público, própria da arte aurática. Em certo sentido, se o cinema cria também uma ilusão, como sugere Kracauer, trata-se de uma ilusão conscientemente artificial, pois mediada por uma técnica que não se esconde do espectador, como no teatro tradicional, mas está evidente e mesmo à frente do que é representado e imitado.

Esse rompimento da ilusão estética está assim intrinsecamente ligado ao aniquilamento do chamado uso ritualístico da obra de arte tradicional, inseparável do conceito de aura. Caracterizada como a aparição única no espaço e no tempo de um determinado objeto, seja ele arte ou não, a aura é o elemento responsável por tornar evidente que a obra de arte tradicional só pode ser compreendida no culto que rende ao divino. A unicidade [*Einmaligkeit*], característica atribuída por Benjamin à obra aurática, liga-se à unicidade do divino ao qual ela cultua, pois é característica da divindade aparecer pouco ou uma *única* vez apenas, como os santos cristãos ao fazerem seus milagres. Hölderlin, por exemplo, menciona a sabedoria de Homero ao poupar Aquiles na *Ilíada*, escondendo-o dos olhos da grande massa²⁶, em sintonia com essa concepção de que o divino não pode aparecer cotidianamente, sob o risco de perder sua sacralidade. Sua aparição é um caso único e exatamente por isso digna de veneração. A aura da obra de arte, nesse sentido, está ligada ao valor de culto na medida em que ela compartilha com a divindade a característica da unicidade, tal como se pode ler no exemplo da estátua de Vênus usado no ensaio sobre a obra de arte: “gregos e medievais tomavam em conta essa Vênus pelo que ela encerrava de único, sentiam a sua *aura*. [...] Sabe-se que as obras de arte mais antigas nasceram a serviço de um ritual, primeiro mágico, depois religioso”.²⁷

Com o advento das técnicas de reprodução, aniquila-se a unicidade, própria da obra de arte tradicional. A reproduzibilidade implode a concepção tradicional-religiosa da obra,

que a mantinha abrigada aos olhos do grande público e reservada a alguns privilegiados com acesso exclusivo às partes mais reservadas de templos e igrejas.²⁸ Graças ao desenvolvimento da técnica de reprodução, a obra de arte passa a ser exibível às massas, que se amontoam nas salas de cinema das grandes metrópoles para assistirem aos filmes de Fritz Lang, Eisenstein e Chaplin. “Na medida em que as obras de arte se emancipam do seu uso ritual, as ocasiões de serem expostas tornam-se mais numerosas”²⁹, afirma Benjamin. A consequência imediata dessa transformação vai no mesmo sentido apontado acima: enquanto a obra de arte aurática, devido ao seu uso ritualístico, possui propósitos mágicos ao propiciar a manifestação da própria divindade diante do espectador – uma Vênus, uma Virgem Maria –, a obra de arte reproduzível, por romper com o uso ritual, desloca a função mágica, isto é, estética, para um segundo plano, enfatizando, pelo contrário, a reprodução do real. A obra de arte reproduzível, nesse sentido, não teria como objetivo a criação da ilusão (estética) tal como observada na arte tradicional. Nesse sentido, conclui Benjamin: “hoje a preponderância absoluta do seu valor de exibição [da arte] confere-lhe funções inteiramente novas, entre as quais aquela de que temos consciência – a função artística – poderia aparecer como acessória”.³⁰

II. Teatro épico, teatro não-trágico e fim da estética

Essa nova orientação estética aplicada ao teatro, entretanto, só se torna suficientemente clara na relação de Benjamin com Brecht. O projeto brechtiano do teatro épico aponta para a necessidade de rompimento da arte com a aparência, propondo ao mesmo tempo a superação da função tradicional da obra de arte como mecanismo de ilusão e rito. Criado pelo dramaturgo alemão Erwin Piscator, o teatro épico rompe com o drama clássico de origem aristotélica, que possuía como objetivo causar no público o fenômeno da catarse. Seguindo a tendência da teoria de Benjamin, o teatro épico procura minar o uso ritualístico e estético-ilusório da arte, eliminando de si a produção do transe, da ilusão, do êxtase e da sublimidade, todas características próprias à tragédia grega clássica. Seu mecanismo é o oposto do drama trágico aristotélico, na medida em que procura incorporar em sua linguagem a técnica da montagem cinematográfica, mantendo delimitado o limite entre o artístico e o real.

Longe de designar o “poema de longo fôlego” das epopeias antigas, o elemento *épico* do teatro de Piscator e de Brecht está ligado antes à inserção da forma narrativa no texto dramatúrgico. Diferentemente do drama tradicional, no qual as personagens estão inseridas no desenrolar dos acontecimentos, na medida em ocorrem e se desenvolvem, portanto inconscientes do seu desenrolar e desfecho, a narrativa deixa claro que a história contada se situa no passado. Como se trata de uma narrativa de uma história já acontecida, o narrador do teatro épico é onisciente, conservando, portanto, a consciência dos fatos acontecidos, bem como do destino dos acontecimentos.³¹ Aqui, não é o destino que comanda a vida dos homens, como na tragédia de Ésquilo, por exemplo, mas é o

homem, como autor produtor da história e seu narrador, quem está no comando dos rumos da história.

Ora, a concepção de que o teatro ou a poesia de um modo geral devem absorver a forma narrativa não é recente. Na *República*, Platão critica veementemente o modo inspirado (mimético) de se fazer poesia, característico de Homero e Hesíodo e herdado pelo teatro ático de Ésquilo e Sófocles. Segundo Platão, seria contraditório deixar a educação dos cidadãos de uma cidade justa nas mãos de poetas inspirados pelos deuses, pois inspiração, aqui, implica a perda do controle daquilo que está sendo contado, próprio do transe, o chamado *furor poeticus*. Uma cidade inteiramente justa, como aquela pensada por Sócrates e Trasímaco no diálogo de Platão, depende de uma educação e de uma formação calcada em princípios racionais, motivo pelo qual a polis necessita de poetas mais austeros³² que Homero e Hesíodo, Ésquilo e Sófocles, capazes de distinguir racionalmente entre o bem e o mal. Platão, por isso, sugere o uso da narrativa na poesia, cuja função no drama é reduzir ao máximo a ilusão criada pela imitação, prática por meio da qual o poeta se transfigura nas personagens imitadas, perdendo por sua vez a consciência do que está sendo narrado. Um dos exemplos fornecidos por Platão acerca do uso indevido da imitação na poesia é o da famosa passagem da *Ilíada* em que o poeta canta o episódio de Crises implorando a Agamenon a libertação de sua filha. O poeta, nesse caso, afirma Platão, sai de si e se transforma no próprio Crises: “Fala como se Crises fosse ele mesmo e tenta o mais possível fazer-nos supor que não é Homero que fala, mas o sacerdote, que é um ancião”.³³ Em vez de imitar o personagem, transmudando-se nele, o poeta deve narrar o acontecimento mantendo distância dele, em terceira pessoa. Tal distância, segundo Platão, entre o poeta e o personagem, rompe com o ilusionismo provocado pela poesia tradicional, o ouvinte tendo clara para si a linha que separa o representado do representante.

Ao romper com o teatro clássico de orientação aristotélica, assim, o teatro épico de Piscator e Brecht retoma a concepção platônica de poesia dramática, calcada na narrativa e na crítica à imitação e à aparência sensível. Assim como Platão buscou realizar uma reforma da cultura grega trazendo a arte do domínio divino dos adivinhos e vates para as proximidades da racionalidade filosófica e humana, também a reforma do teatro operada por Brecht tem como foco um teatro calcado na racionalidade e inserido nos limites da criação humana. Como em Platão, a arte no interior do teatro épico não está mais a serviço do deus – do rito, diria Benjamin –, mas da representação das relações humanas. Num texto de *O teatro dialético*, intitulado “Diálogo sobre a arte de representar”, Brecht deixa clara essa inversão platônica operada pelo teatro épico, assumindo inclusive a forma dialógico-dramática própria do mestre ateniense:

- Os atores sempre alcançam grande sucesso em suas peças. Você está satisfeito com elas?
 Não.
 Porque representam mal?
 Não. Porque representam errado.

Então, como deveriam representar?
 Para uma plateia da idade científica.
 O que significa isso?
 Demonstrando o seu conhecimento.
 Conhecimento de que?
 Das relações humanas, do comportamento humano e da capacidade humana.
 Está bem; isso é o que precisam saber. Mas como podem demonstrá-lo?
 Conscientemente, sugestivamente, descritivamente.
 Como fazem atualmente?
 Por meio de uma hipnose. Entram em transe e levam a plateia com eles.³⁴

Assim como Platão condena o transe dos poetas ditos inspirados, também Brecht critica esse modo de proceder no teatro tradicional. O herói do teatro épico, se é que se pode falar em herói, é não-trágico ou anti-trágico³⁵ por excelência. Nele, não há espaço para a catarse. A retomada, em pleno século XX, da tradição platônica, assim, se faz em oposição à tradição aristotélica, que dominou a poética ocidental até o século XVIII. Como afirma Benjamin:

Já Platão [...] reconhecera o caráter não-dramático do homem elevado entre todos, o sábio. E, no entanto, levou-o, no diálogo, até o limiar do palco. Se se quiser ver no teatro épico um gênero mais dramático que o diálogo [...], ele não precisará, por isso, ser menos filosófico.³⁶

O platonismo do teatro épico, nesse sentido, traduz-se na diminuição do elemento dramático, mimético, e na incorporação do diálogo filosófico. Mas a investigação teórico-filosófica capaz de fundamentar a ligação do teatro épico com essa tradição milenar não é realizada por Brecht. É Benjamin quem se encarrega dela, na esteira de seu projeto de reforma da historiografia, da crítica de arte e da estética tradicional. O teatro épico, nesse sentido, é visto como a continuação legítima dessa antiga tradição platônica, “a mais alemã de todas”, segundo Benjamin, que acabou por ficar à sombra da tragédia de orientação aristotélica, cuja importância foi exagerada pela estética tradicional:

A origem histórica desse teatro [épico] é surpreendentemente remota. Desde os gregos, nunca cessou, no palco europeu, a tentativa de encontrar um herói não-trágico. Apesar de todas as ressurreições da Antiguidade, os grandes dramaturgos mantiveram o máximo de distância com relação à forma autêntica da tragédia, a grega. Não é aqui o lugar de descrever como esse caminho foi percorrido, na Idade Média, por Hroswitha, no drama de mistério, mais tarde por Gryphius, Lenz e Grabbe, enfim por Goethe, no segundo *Fausto*. Mas é o lugar para dizer que esse caminho é o mais alemão de todos, se é que podemos chamar de caminho essa trilha de contrabandistas, rasgada no sublime mas estéril maciço do classicismo, pelo qual chegou até nós o legado do drama medieval e barroco. Essa vereda – por mais inóspita e selvagem que seja – aparece hoje nos dramas de Brecht. O herói não-trágico é um elemento dessa tradição alemã.³⁷

O teatro épico de Brecht dá continuidade a essa “trilha de contrabandistas” que, nascida na Grécia antiga, passou pelo drama de mistério medieval, atingiu o barroco alemão e passou por Goethe. É uma trilha de contrabandistas porque permaneceu à margem da grande história, da história “oficial”, marcada e dominada pelo classicismo e seu modelo

aristotélico de tragédia. Apesar disso, escreve Benjamin, essa vereda de contrabandistas jamais se intimidou, gerando artistas tais como Gryphius, Lenz e Grabbe e, no século XX, o próprio Piscator e Brecht. Se não se tornaram artistas conhecidos do grande público, é porque a crítica e a estética tradicionais não foram capazes de desenvolver um método apropriado capaz de dar conta dessas obras particulares. Ao escrever que “aqui não é o lugar de descrever como esse caminho foi percorrido”, Benjamin aponta para o fato de que esse estudo dos marginalizados da história já havia sido feito em *Origem do drama barroco alemão*, de 1928, cujo objetivo consiste em dirimir tais equívocos historiográficos e mesmo denunciá-los. Neste livro, solenemente ignorado quando de sua publicação, Benjamin procura trazer à luz esse período da literatura alemã ignorado pela estética classicista, ao mesmo tempo em que almeja mostrar as semelhanças entre o barroco e a arte contemporânea, principalmente com o drama expressionista. É assim, por exemplo, que Benjamin vê na peça de 1915 *As troianas*, de Franz Werfel, semelhanças profundas com as peças de Martin Opitz, autor do início do barroco alemão: “Em ambas as obras a preocupação do poeta era o instrumento linguístico e a ressonância do lamento, e para isso não foram necessários, nem num caso nem no outro, processos artísticos complicados e artificiais, mas apenas uma arte prosódica moldada sobre o recitativo dramático”.³⁸ O expressionismo contemporâneo, com efeito, partilha com o barroco o fato de ambos se situarem numa época de decadência, de modo que é possível identificar neles “um estilo vigoroso na linguagem” como forma de os “colocar à altura da violência dos acontecimentos do tempo”.³⁹

Acima de tudo, o livro encampa um combate virulento à estética tradicional, posteriormente decisivo para a formação do pensamento crítico de Adorno em torno da estética contemporânea. Se, por um lado, a crítica ignorou o barroco ao dar importância exagerada à tragédia aristotélica, por outro, a importância que o romantismo atribuiu aos dramas de Shakespeare também contribuiu para fomentar essa injustiça histórica. “Foi sobretudo o teatro de Shakespeare”, afirma Benjamin em *Origem do drama barroco alemão*, “com a sua riqueza e as suas liberdades, que eclipsou para os autores românticos os exemplos alemães coevos, tanto mais que a sua índole séria era estranha ao teatro destinado ao palco”.⁴⁰ Com efeito, a seriedade própria dos dramas barrocos, em contraste com a liberdade e mesmo liberalidade das peças shakespearianas em relação às regras poéticas, foi suficiente para que a nova filologia alemã os ignorasse. Além disso, os dramas de Shakespeare, distantes da forma narrativa séria, adequavam-se mais perfeitamente à encenação no palco, o que os tornava mais atraentes para a crítica da escola dos Grimm ou de um Lachmann. Em oposição às produções da casta de funcionários cultos do barroco, o teatro de Shakespeare pôs em cena o homem do povo, tal como a meretriz e o bufão, atraindo para si a atenção crítica de um Lessing e mesmo de um August Schlegel. Muito embora *Origem do drama barroco alemão* tenha sido escrito antes do contato de Benjamin com as obras de Brecht, nele já se vê o porquê do seu entusiasmo pelo teatro épico. A confluência de temas, apesar de aparecer em muitos outros pontos, ocorre também na necessidade de superação do teatro shakespeariano. Como afirma Brecht no texto “Devemos abolir a estética?”, seria antes de tudo

necessário “admitir que as grandes peças de Shakespeare, a base de nosso teatro, não são mais eficazes”.⁴¹ E assim como o teatro necessitava de uma reforma radical, também a estética e a crítica tradicionais precisavam de novos referenciais teóricos. Nas palavras de Brecht: “o ponto de vista estético não é adequado para as peças que estão sendo escritas hoje”, pois o objetivo dessas peças não é “satisfazer a velha estética” e sim “destruí-la”.⁴²

O fim da estética, prenunciado aqui por Brecht, se refere à estética tradicional, calcada tanto no classicismo aristotélico como no romantismo de orientação shakespeariana. No primeiro caso, o combate se dirige ao ilusionismo estético do drama aristotélico; no segundo, à primazia crítico-historiográfica dada a Shakespeare, responsável por ter deixado o “drama sério” em segundo plano. Ao fazer reviver uma tradição igualmente milenar de arte, de origem platônica, calcada na narrativa e na racionalidade, o teatro épico de Brecht torna obsoleta aquela estética clássica, que já não dá conta de abarcar essa nova tendência. Torna-se pungente uma nova estética, uma nova crítica de arte, capaz de mostrar a legitimidade dessa nova arte diante da caducidade da arte e da estética tradicional. Tal necessidade foi captada por Benjamin, em *Origem do drama barroco alemão*, mas aqui é preciso reconhecer que o caminho já havia sido aberto por Lukács, em *A alma e as formas*. Se Benjamin, no prefácio da obra citada, sente a necessidade de fundar uma nova epistemologia para essa estética vindoura, calcando-a na teoria platônica das ideias, essa necessidade já havia sido mostrada por Lukács, o primeiro a observar a inoperância da estética e da crítica de arte tradicionais.

Tanto no caso de Lukács como no de Benjamin (e também de Brecht), essa nova estética está ligada ao reconhecimento da falência da estética sistemática, cujo método, retirado do modelo das ciências, acabou por ignorar tendências artísticas menores, como é o caso do drama-platônico não trágico, bem como do drama barroco alemão. A bem dizer, foi igualmente Lukács quem observou pela primeira vez – contra o Nietzsche de *O nascimento da tragédia*⁴³ – que Eurípides havia trilhado o bom caminho ao escrever tragédias influenciado pela filosofia socrática. O seu *Hércules*, com efeito, é para Lukács um exemplo perfeito do anti-drama por não fazer uso do desfecho trágico, portanto catártico, deixando ao espectador a possibilidade de imaginar seu fim. Platão, para Lukács, não apenas funda o drama não-trágico de Eurípides, como também o modelo de crítica de arte cujo renascimento torna-se imperativo nesse momento crucial da modernidade. Platão, escreve Lukács, foi o primeiro a notar que “a crítica é uma arte, não uma ciência”⁴⁴, o que o tornou o maior ensaísta de todos os tempos. Ao exercer a crítica como arte, Platão mostrou que esse gênero literário não pode ser científico, no sentido rigoroso do termo, mas, considerado uma forma da arte, o ensaio pode e deve fazer uso de elementos sensíveis, tais como imagens e metáforas, e mesmo se utilizar da ironia para se acercar da verdade. A ironia, própria do ensaio, afirma Lukács, reside precisamente em se acercar da verdade por meios não-científicos e, ao fazê-lo, aproximar-se de seu objeto – as obras de arte – com muito mais propriedade que a ciência da arte, cuja sistematicidade aniquila manifestações particulares menores e

imperceptíveis.

A forma pensada por Lukács e Benjamin para essa nova estética ou crítica de arte, portanto, é a do ensaio. Ao absorver uma forma propriamente artística, o ensaio realiza aquela exigência antiga do romantismo segundo a qual a nova crítica deve ser imanente ao seu objeto, jamais transcendente.⁴⁵ Com isso, ela mantém viva a multiplicidade das obras que a estética sistemática necessariamente destrói sob seus conceitos. Nas palavras de Benjamin, o tratado estético sistemático “distingue-se do histórico-literário antes de mais nada pelo fato de pressupor uma unidade, enquanto que o segundo se preocupa em demonstrar a multiplicidade”.⁴⁶ O principal objetivo do ensaio, como já defendia Lukács, é nesse sentido encontrar o equilíbrio entre a unidade e a multiplicidade, sem tender demasiadamente a nenhum dos pólos. Ora, o melhor exemplo disso é mais uma vez Platão, que atinge como nenhum outro esse equilíbrio perfeito entre a Ideia e sua descrição imagética, sem ceder nem à indução nem à dedução, métodos próprios da ciência que tendem a cristalizar a Ideia em conceito. No caso de Platão, pelo contrário, a força de seu método reside justamente no fato de ter ele conservado o caráter imagético das Ideias, de modo que “estas ideias não são a quintessência de um conjunto de regras, mas antes figuras que, na sua densidade e no seu grau de realidade, são equivalentes a qualquer drama singular”.⁴⁷ As Ideias platônicas, em última análise, podem ser definidas como abstrações somente apreensíveis por meio de imagens, “pois também Sócrates precisa falar por imagens sobre seu mundo sem figura e além de toda figura, e até a ‘substância não imagética’ do místico alemão é uma metáfora”.⁴⁸ A crítica de arte procurada por Lukács e Benjamin, e posteriormente desenvolvida também por Adorno, deve ser exercida na forma do ensaio que, por sua vez, tem como base a teoria platônica das ideias, esse mago das almas, para utilizar mais uma das muitas imagens do próprio Lukács.

* **Ulisses Vaccari é professor adjunto do Departamento de Filosofia da UFSC.**

¹ MARINETTI, F. *apud* BENJAMIN, W. *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*. Tradução de José Lino Grünnewald. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril, 1975, pp. 33-34

² No Prólogo, Benjamin afirma que a estetização da cultura promovida pelo fascismo é um movimento de “realização perfeita da arte pela arte” (Ibidem, p. 34).

³ Cf. LUKÁCS, G. “Größe und Verfall des Expressionismus”. In: *Internationale Literatur*, Heft 1 (1934).

⁴ Idem. “Bekanntnis zum Expressionismus” *apud* MACHADO, C. E. J. *Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo*. São Paulo: Unesp, 2011, p. 16.

⁵ Idem. “Trata-se do realismo!” In: MACHADO, C. E. J. *Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo*. Op. cit., p. 256.

⁶ Ibidem, p. 257.

⁷ Cf. Ibidem, p. 254.

⁸ Ibidem, p. 259.

⁹ BENJAMIN, W. “O autor como produtor”. In: *Obras escolhidas*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2008, p. 120, grifo meu.

¹⁰ Ibidem, p. 127, grifo meu.

¹¹ Ibidem, p. 122, segundo grifo meu.

¹² Ibidem, p. 129.

¹³ O termo é de Peter Bürger que, em linhas gerais, e apesar de esboçar críticas ao materialismo histórico de Benjamin, segue à risca o seu pensamento no que se refere ao papel das vanguardas de negação da autonomia da arte. Para o conceito de práxis vital, Cf. BÜRGER, P. *Teoria da vanguarda*. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosacnaify, 2008, pp. 60 e 84-104. Para a crítica a Benjamin, cf. Ibidem, pp. 61-72.

¹⁴ BENJAMIN, W. *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*. Op. cit., pp. 16-17.

¹⁵ HEGEL, G. W .F. *Cursos de estética*, v. II. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, p. 342.

¹⁶ Peter Bürger nomeia esse movimento de “ressacralização (ou seja, rerritualização) da arte” (Op. cit., p. 63). É curioso que, neste ponto, Bürger critique a tese de Benjamin. Escreve: “A construção benjaminiana da história ignora a emancipação da arte frente ao sagrado operada pela burguesia” (Ibidem, pp. 62-63). Essa crítica, porém, segundo se procura mostrar no presente texto, é injusta, pois o que Benjamin procura defender é que o esteticismo realiza uma teologia da arte precisamente porque se descola do uso ritualístico, ligado ao religioso, como se depreende da citação do próprio Benjamin acima.

¹⁷ BENJAMIN, W. “O autor como produtor”. Op. cit., p. 128.

¹⁸ Ibidem, p. 129.

¹⁹ Na segunda versão do ensaio sobre *A obra de arte*, Benjamin, ao mencionar a distinção entre valor de culto e valor de exibição, adiciona, numa nota: “Essa oposição escapa necessariamente a uma estética idealista; a ideia de beleza, desta última, somente admite uma dualidade indeterminada – e, em consequência, recusa-se a qualquer decisão” (BENJAMIN, W. Op. cit., p. 17). Na mesma nota, no entanto, afirma que, embora os *Cursos de estética* não contenham em si tal distinção, Hegel teria previsto o problema ao tratar do descolamento da arte em relação ao divino, o que redundava no tema do fim da arte.

²⁰ Peter Bürger utiliza esse mesmo princípio em sua análise sobre Duchamp, ao afirmar que o artista francês radicaliza o princípio da montagem das vanguardas ao trazer para o interior da “obra” não um fragmento da realidade apenas, mas a realidade como um todo, como se pode ver, por exemplo, na famosa Fonte. Cf. BÜRGER, P. Op. cit., pp. 134-148.

²¹ BENJAMIN, W. *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*. Op. cit., p. 23.

²² É precisamente essa fusão que Platão, por exemplo, critica no livro III da *República*, ao mencionar o conceito de *mimesis*. A crítica à imitação, em Platão, tem como pano de fundo a ideia de que o poeta dito inspirado seja capaz de se transmutar mimeticamente nos personagens que canta. A relação de Benjamin com Platão, como se verá a seguir, é determinante para sua concepção de arte anti-estética.

²³ BENJAMIN, W. *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*. Op. cit., p. 22.

²⁴ Ibidem, p. 23.

²⁵ KRAKAUER, S. *O ornamento da massa*. Tradução de Carlos Eduardo J. Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosacnaify, 2008, p. 306.

²⁶ Cf. HÖLDERLIN, F. “Über Achill”. In: *Sämtliche Werke und Briefe*. Edição organizada por Jochen Schmidt e Katharina Grätz. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker, 1992, pp. 510-512.

²⁷ BENJAMIN, W. *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*. Op. cit., p. 16.

²⁸ Essa exclusividade de acesso a certos lugares de templos e igrejas a que se refere Benjamin aparece, por exemplo, no romance *O nome da Rosa*, de Umberto Eco, no qual os livros da biblioteca do mosteiro são de difícil acesso, algumas obras inclusive não podendo ser acessadas. Isso explicaria, em última análise, o porquê de a *Poética* de Aristóteles ter ficado “esquecida” ao longo de quase toda a Idade Média.

²⁹ BENJAMIN, W. *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*. Op. cit., p. 18.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Cf. ROSENFELD, A. *Brecht e o teatro épico*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012, pp. 27-36.

³² O termo é do próprio Platão que, na famosa passagem da expulsão do poeta homérico-hesiodico, afirma, nas palavras de Sócrates: “Se chegasse à nossa cidade um homem aparentemente capaz, devido à sua arte, de tomar todas as formas e imitar todas as coisas [...] dir-lhe-íamos que na nossa cidade não há homens dessa espécie, nem sequer é lícito que existam, e mandá-lo-íamos embora para outra cidade [...]. Mas, para nós, ficaríamos com um poeta e um narrador de histórias mais austero e menos apazível, tendo em conta sua utilidade...” (PLATÃO. *A república*. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2014, p. 125; 398a-b.).

³³ *Ibidem*, p. 116; 393b.

³⁴ BRECHT, B. *Teatro dialético*. Tradução de Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964, pp. 42-43.

³⁵ Caro à escola de Frankfurt como um todo, a negatividade marca as produções filosóficas dos seus autores, desde Lukács, passando por Benjamin, até Adorno. Na *Dialética Negativa*, por exemplo, Adorno mostra de que forma o pensamento da negatividade, tendo se originado na estética, atinge naquele momento todo o campo do saber filosófico: “Nos debates estéticos mais recentes, as pessoas falam de antidrama e de anti-herói; analogamente, a dialética negativa, que se mantém distante de todos os temas estéticos, poderia ser chamada de antissistema. Com meios logicamente consistentes, ela se esforça por colocar no lugar do princípio de unidade e do domínio totalitário do conceito supraordenado a ideia daquilo que estaria fora do encanto de tal unidade” (ADORNO, T. W. *Dialética negativa*. Tradução de Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2009, p. 8).

³⁶ BENJAMIN, W. “Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht”. In: *Obras escolhidas*. Op. cit., p. 83.

³⁷ *Ibidem*, pp. 82-83.

³⁸ BENJAMIN, W. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011, pp. 44-45.

³⁹ *Ibidem*, p. 45.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 37.

⁴¹ BRECHT, B. Op. cit., p. 38.

⁴² *Ibidem*, p. 39.

⁴³ Na referida obra, Nietzsche, como se sabe, encampa uma batalha contra o teatro de Eurípides, justamente devido à sua aproximação com a filosofia socrática. Cf. NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, pp. 69-75.

⁴⁴ LUKÁCS, G. *A alma e as formas*. Tradução de Rainer Patriota. Belo Horizonte; : Autêntica, 2015, p. 32.

⁴⁵ Cf. BENJAMIN, W. *O conceito de crítica de arte no Romantismo Alemão*. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1993, pp. 71-80.

⁴⁶ Idem. *Origem do drama trágico alemão*. Op. cit., p. 26.

⁴⁷ LUKÁCS, G. Op. cit., p. 32.

⁴⁸ Ibidem, p. 37.