



O CORPO BLINDADO E A IMAGEM-CORPO

uma convergência entre dois
estudos sobre Walter Benjamin

THE ARMORED BODY AND THE BODY-IMAGE

a convergence between two studies about Walter Benjamin

Pedro Pinho¹

¹ Graduando em Ciência Política pela Universidade de Brasília (UnB).

E-mail: pedroquimaraespino@gmail.com.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4784816387787730>. ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-3184-8464>.



RESUMO: Esse artigo parte de um ponto de encontro entre dois conceitos antagônicos da obra de Walter Benjamin, identificado a partir de duas análises diferentes do autor. O primeiro texto é um artigo da filósofa americana Susan Buck-Morss, no qual a autora parte de dois textos de Benjamin para defender que a estetização da política, própria do fascismo, se apoia em uma anestesia sensorial do corpo; o segundo texto é o capítulo de um livro da teórica feminista Sigrid Weigel, em que encontramos, no estudo de um terceiro texto de Benjamin, a defesa de que a politização da arte, conceito oposto àquele do fascismo, passa por uma interpenetração entre o corpo e as tecnologias da época industrial. No interior das análises abordadas, foi possível observar uma centralidade, nos conceitos opostos de politização da arte e estetização da política, dada ao tema do corpo mecânico como solução política.

Palavras-chaves: Corpo. Fascismo. Estética. Política. Walter Benjamin.

ABSTRACT: This article starts from a common point between two antagonistic concepts of the work of Walter Benjamin, found from two different analyzes of the author. The first is an article by the philosopher Susan Buck-Morss, in which she uses two texts by Benjamin to argue that the aestheticization of politics, typical of fascism, is based on a sensory anesthesia of the body; the second text is the chapter of a book by the theorist Sigrid Weil, in which we find, in the study of a third text by Benjamin, the defense that the politicization of art, concept opposite to that of fascism, passes through a interpenetration between the body and the technologies of the industrial era. Within these analyzes, it was possible to observe a centrality, in the opposite concepts of politicization of art and aestheticization of politics, given to the theme of the mechanical body as a political solution.

Keywords: Body. Fascism. Aesthetics. Politics. Walter Benjamin.

INTRODUÇÃO

Entre as ideias introduzidas por Walter Benjamin ao longo de seu trabalho, os conceitos de politização da arte e estetização da política podem ser destacados por sua importância filosófica e política. Por contrapor alternativas em relação ao que se pode identificar como duas das principais preocupações benjaminianas, encontrando reflexos ao longo de toda a sua obra, essa formulação, que encerra o famoso ensaio “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”, foi objeto de inúmeras reflexões, discussões e novas formulações.² No interior dessa imensa variedade de debates, o encontro entre duas análises oferece a essa formulação uma natureza insólita. A primeira análise é aquela feita por Susan Buck-Morss, em seu artigo “Estética e anestésica: O ‘Ensaio sobre a obra de arte’ de Walter Benjamin reconsiderado”. Nele, Buck-Morss defende que a estetização da política procede por meio de uma anestesia sensorial do corpo, operação essa que ocuparia um lugar central na alienação mobilizada pelo fascismo enquanto movimento de massas (Buck-Morss, 2012, p. 203).

Segundo a elaboração do próprio Benjamin, a guerra moderna, como um palco dos avanços tecnológicos da época industrial, concretiza a ideia de corpo anestesiado na imagem de um corpo interpenetrado pela tecnologia e desempenha uma importância histórica e política no processo de alienação sensorial do fascismo. Ao analisar o ensaio sobre a obra de arte ao lado de outro texto de Benjamin, “Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire”, Buck-Morss defende que a experiência da guerra reitera um ponto em comum existente em todas as experiências típicas da modernidade: o choque. No cinema, nas ruas das grandes cidades ou na guerra moderna, as pessoas precisam constantemente se preparar para uma série de choques: os choques da montagem cinematográfica, os choques sonoros e físicos dos centros urbanos etc.

Para se proteger desses choques, os indivíduos passam, na modernidade, por uma mudança sensorial, em direção a uma anestesia sensorial como mecanismo de defesa. Nessa transformação, a substituição de partes do corpo orgânico por peças inorgânicas, ou metálicas, para se aproximar das máquinas e blindar esses indivíduos contra os choques é

² Trata-se da sentença: “Essa é a estetização da política, tal como a pratica o fascismo. A resposta do comunismo é politizar a arte.” (Benjamin, 1975, p. 34).



um fator essencial, na análise de Buck-Morss, para compreender a alienação sensorial do fascismo. Ela resgata o papel histórico que desempenhou essa imagem do “corpo-armadura”, ou do “trabalhador-soldado”, para a ideologia do fascismo, que prometia, nessa metamorfose, a possibilidade subjetiva e material de cura contra os traumas vivenciados nos campos de batalha da Primeira Guerra Mundial — cura contra os traumas psíquicos, dada a epidemia de estresses psicológicos observada entre os soldados que voltavam da guerra, mas também contra os traumas físicos, haja vista a fragmentação material dos corpos, os desmembramentos etc.³

A segunda análise é da teórica feminista Sigrid Weigel, que retira de um texto de Benjamin sobre o surrealismo — “O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia” — a ideia de que a politização da arte na obra de Benjamin passa pela construção de um campo em que as imagens perdem sua natureza metafórica e passam a corresponder a uma realidade corporal, abolindo então a separação entre orgânico e inorgânico, ou entre sujeito e objeto — esse seria o “Body- and image-space”, tradução que a autora faz do conceito de Leib- und Bildraum (Weigel, 1996)⁴. O importante para Weigel é que a prática que representa essa ideia, no texto de Benjamin, é a figuração dos artistas surrealistas, que abraçaram como temática a interpenetração do corpo pelas tecnologias industriais. Essa observação consolida o ponto de encontro proposto por este artigo, isto é, de que os dois conceitos antagônicos de “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”, a politização da arte e a estetização da política, adotariam como um tema central uma afirmação da invasão do corpo por parte da tecnologia.

³ Em um sentido mais amplo, e talvez mais importante, o fascismo e a estetização da política, na interpretação de Buck-Morss, prometem uma cura subjetiva para os traumas na medida em que esses traumas se sustentam em uma fragmentação da própria subjetividade, da unidade psíquica do “eu”. Como será observado, as dinâmicas estéticas do fascismo alimentam a projeção dos indivíduos nas massas em um líder (o Führer ou o Duce), como uma promessa de sedimentação desse “eu” destruído. Essa cura, ou sedimentação, passaria, irremediavelmente, por uma separação do corpo da vulnerabilidade sensorial na junção com a aparelhagem tecnológica, haja vistas as imagens do “trabalhador-soldado”.

⁴ A interpretação de Weigel se apoia nas passagens finais desse texto, onde Benjamin sintetiza sua tese principal, isto é, de que a atividade figurativa típica dos surrealistas — nesse caso, a mesclagem do orgânico com o inorgânico — se apresenta como uma alternativa para o comunismo em face das dinâmicas da modernidade: “Somente quando o corpo e o espaço de imagens [*Leib- und Bildraum*] se interpenetrarem [...] somente então terá a realidade conseguido superar-se, segundo a exigência do Manifesto comunista. No momento, os surrealistas são os únicos que conseguiram compreender as palavras de ordem que o Manifesto nos transmite hoje.” (Benjamin, 1987, p. 35). Como será explorado adiante, Weigel enxerga em trechos do texto como esse um aprofundamento da tarefa que o autor prepara para a politização da arte no final do livro “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, não obstante o conceito esteja rigorosamente ausente no ensaio sobre o surrealismo.

1 O CORPO BLINDADO

Em seu artigo “Estética e anestésica: O ‘Ensaio sobre a obra de arte’ de Walter Benjamin reconsiderado”, Susan Buck-Morss apresenta uma leitura sobre o texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, que mobiliza uma diversidade de autores e chega a conclusões bastante esclarecedoras. Para extrair essas conclusões, a autora também aponta importantes paralelos entre esse e um segundo texto de Benjamin, nesse caso, aquele que leva o título de “Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire”. São de grande importância, nesse texto, aprofundamentos que a autora faz, a partir de Benjamin, sobre ambos os conceitos de estetização da política e de politização da arte.⁵

Nos parece que a principal contribuição que Buck-Morss tem a oferecer nesse texto é o aprofundamento que faz, em particular, da ideia de estetização da política, já que um ponto de destaque do texto é a associação íntima que a autora observa, nos dois textos de Benjamin, entre esse fenômeno, que põe como central uma determinada alteração das condições sensoriais, e as tecnologias da modernidade. Como movimento de massas, o principal objetivo do fascismo é dar a elas a possibilidade de expressão, ao mesmo tempo em que contorna a abolição das relações de posse — uso natural, por parte das massas, das forças produtivas, e o qual elas teriam o imenso potencial de instituir (Benjamin, 1975, p. 33). Por isso, essa estetização equivale a uma alienação das massas em uma expressão estética despolitizada.

Buck-Morss destaca que, embora não seja, em geral, categórico, Benjamin foi muito enfático quando afirmou que, justamente por evitar a todo custo a abolição das relações de produção capitalistas, todos os esforços de alienação do fascismo orientam as massas em direção a guerra. Os esforços do fascismo para estetizar a política culminam na guerra, visto

⁵ Como qualquer trabalho que se proponha a pautar “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, é essencial sublinhar o asterisco mais importante que acompanha esse ensaio. Isto é, o fato de que existem diferentes versões dele publicadas, com importantes diferenças entre elas, fruto de alterações feitas pelo próprio Benjamin. Tendo em vista que a questão aqui é tratar da interpretação de Susan Buck-Morss sobre esse trabalho, o importante é sublinhar que seu artigo, aqui discutido, foi baseado na segunda versão do ensaio de Benjamin. Essa informação consta no livro no qual foi publicada a tradução do artigo de Buck-Morss, “Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção”, editado pela Contraponto e com tradução de Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. As alterações feitas entre a segunda e a terceira edição são importantes para a conceituação da politização da arte em particular. Essas diferenças serão pontuadas ao longo desse artigo, que utilizou a tradução de José Lindo Grünnewald como referência para a segunda versão, e a tradução de Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado para a terceira versão.



que somente a guerra permite dar uma finalidade a grandes movimentos de massas, cujos interesses em abolir as relações de posse devem permanecer adormecidos (Benjamin, 1975, p. 34). Se a autora se fixa nessa formulação, é porque ela ilustra a ênfase que Benjamin deseja dedicar — tendo em vista o grande desfile de avanços tecnológicos que se configura na guerra — ao papel da tecnologia nessa mudança da percepção.

Esse parágrafo esteve presente em minha mente durante os cerca de vinte anos em que venho lendo *A obra de arte* — um período o em que a política como espetáculo (inclusive o espetáculo estetizado da guerra) tornou-se lugar-comum em nosso mundo televisual. Benjamin diz que a alienação sensorial se encontra na origem da estetização da política, a qual o fascismo não cria, apenas “maneja” [*betreibt*]. Devemos presumir que a alienação e a política estetizada, como condições sensoriais da modernidade, sobrevivem ao fascismo — e o mesmo ocorre, portanto, com o gozo experimentado na visão de nossa própria destruição (Buck-Morss, 2012, p. 174).

O primeiro ponto que nos interessa, portanto, é a atenção que a autora dedica ao tema da tecnologia. Ela busca sinalizar que essa alienação sensorial precede o fascismo, e que ele, desse modo, a “maneja”. A estetização da política, nessa alternativa, sobreviveria ao fascismo — teria nascido antes dele (Buck-morss, 2012, p. 174). Ela teria nascido, na verdade, nas mudanças que, na leitura de Buck-Morss de Benjamin, caracterizam a modernidade, definindo até mesmo suas condições sensoriais: “Devemos presumir que a alienação e a política estetizada, *como condições sensoriais da modernidade* [destaque nosso], sobrevivem ao fascismo...” (Buck-Morss, 2012, p. 174). Essas condições seriam marcadas por dois eventos, nesse caso, a cultura de massas e as novas tecnologias (Buck-morss, 2012, p. 173).

Embora a autora destaque o tom afirmativo com o qual Benjamin caracteriza a guerra como o palco da estetização da política, a obra do filósofo alemão circula por diferentes momentos da modernidade em que os movimentos de massa encontram as novas tecnologias. O ensaio sobre a obra de arte, por exemplo, dedica especial atenção ao cinema, e seus escritos sobre Baudelaire, como veremos, debruçam-se sobre as concentrações de pessoas nas grandes cidades. O lugar da guerra sobre essa perspectiva não é singular. O desejo da autora de sublinhar a guerra, ou seu desejo de observar de perto o privilégio concedido a ela por Benjamin, para além do desfile tecnológico que lhe é peculiar, deve-se ao fato de que a guerra deixa mais clara uma determinada característica da modernidade

e de suas condições sensoriais, condições essas que são incorporadas em todos os fenômenos que a definem e que a configuram.

Essa característica que aparece de maneira privilegiada na guerra se torna bastante explícita, indica Buck-Morss, nos comentários que faz Benjamin a partir da citação direta, que se encontra no final do ensaio sobre a obra de arte, de um manifesto do movimento futurista de 1909, do ativista político italiano Filippo Tommaso Marinetti.⁶ Benjamin argumenta:

Fiat ars, pereat mundus, esta é a palavra de ordem do fascismo, que, como reconhecia Marinetti, espera da guerra a satisfação artística de *uma percepção modificada pela técnica* [destaque nosso] [...] Na época de Homero, a humanidade oferecia-se, em espetáculo, aos deuses do Olimpo: agora, ela fez de si mesma o seu próprio espetáculo. Tornou-se suficientemente estranha a si mesma, a fim de conseguir viver a sua própria destruição, como um gozo estético de primeira ordem (Benjamin, 1975, p. 34).

Entre as razões que tornam possível inverter a aniquilação, ou a dor, e transformá-la em gozo estético, um deles certamente deve se destacar: isto é, de que as massas, nessa experiência de alienação em que se encontram, veem a si mesmas como um corpo físico separado da vulnerabilidade sensorial (Buck-Morss, 2012, p. 203). É quase como se o principal empenho da estetização da política, defende Buck-Morss, fosse criar um espaço em que a dor possa ser vista como uma ilusão, e de que a guerra possa ser caracterizada, não como dolorosa, e sim como prazerosa, ou antes “bela”.

Esse caráter “anestésico” das condições sensoriais da modernidade, termo que se utiliza a autora, fica mais claro na guerra devido a associação imediata que ela tem com a dor: a violência, as mortes, os desmembramentos que compõem a experiência da guerra moderna a destacam em relação a esse aspecto. Entretanto, a construção de uma percepção

⁶ Segue a citação do texto de Marinetti por Benjamin: "Decorridos vinte e sete 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. A guerra é bela porque ela congrega, a fim de fazer disso uma sinfonia, as fuzilarias, os canhoneios, o cessar de fogo, os perfumes e os odores de decomposição. A guerra é bela porque ela cria novas arquiteturas, como aquelas dos grandes carros, das esquadrilhas aéreas deforma geométrica, das espirais de fumo subindo das cidades incendiadas e ainda muitas outras [...] Escritores e artistas futuristas [...] lembrai-vos desses princípios fundamentais de uma estética de guerra, a fim de que seja esclarecido [...] o vosso combate por uma nova poesia e uma nova escultura!" (Benjamin, 1975, p. 34).

anestesiada, blindada contra os sentidos, na leitura de Buck-Morss, marca todos os momentos da vida na modernidade benjaminiana. No que diz respeito ao processo de autoalienação, o cinema, por exemplo, não é menos importante do que a guerra. Não por acaso o seu manejo por parte do fascismo se configura como um dos principais exemplos desse processo.

Em filmes como os da diretora Leni Riefenstahl, argumenta Buck-Morss, nos quais, muitas vezes, as massas são filmadas em congressos do partido nazista, a autoalienação é patente — manobra tipicamente fascista, a reunião das massas nos cinemas para assistir a esses filmes, nos quais elas mesmo eram representadas, as coloca no duplo papel de espectador e de espetáculo, constituindo uma exibição precisa do diagnóstico de Benjamin, segundo o qual a autoalienação é consumada no momento em que humanidade se torna objeto de sua própria contemplação (Buck-Morss, 2012, p. 208). Não deixa de aparecer no cinema, também, a dimensão anestésica do processo de autoalienação, o qual a autora ressalta.

A genialidade da propaganda fascista foi dar às massas um papel duplo, de observadoras e de massa inerte que era formada e moldada. No entanto, em função de um deslocamento do lugar da dor, graças a um conseqüente des(re)conhecimento, as massas como plateias mantêm-se, de algum modo, imperturbáveis diante do espetáculo de sua própria manipulação. Num filme de Leni Riefenstahl de 1935, *O triunfo da vontade* (que Benjamin conhecia quando escreveu *A obra de arte*), as massas mobilizadas ocupam o terreno do estágio de Nuremberg da tela de cinema, de modo que os padrões superficiais proporcionam uma concepção agradável do conjunto, fazendo o espectador esquecer a finalidade daquela exibição, a militarização da sociedade para a teleologia da guerra. A estética permite a *anestesia* da recepção, uma visão da “cena” com um prazer desinteressado, ainda que essa cena seja a preparação de toda uma sociedade, por meio de um ritual, para o sacrifício sem questionamento e, em última instância, a destruição, o assassinato e a morte (Buck-Morss, 2012, p. 209).

O artigo observa mais de perto essas condições sensoriais, revelando mais detalhadamente sua gênese e estrutura no texto sobre a obra de Baudelaire. Isso porque, nele, Benjamin busca se aprofundar mais no ambiente em que as condições sensoriais da modernidade foram forjadas, ambiente esse que inaugurou a alienação sensorial “anestésica” e a própria da política estetizada, preparando, dessa forma, o terreno para o fascismo. Nesse texto, fica mais claro que, na leitura que a autora faz da obra de Benjamin,

essas condições sensoriais precedem o fascismo, e que elas são mais bem explicadas por um encontro do surgimento da sociedade de massas com as novas tecnologias, fato que precede historicamente a manipulação da técnica e das massas por essa ideologia.

Em “Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire”, Benjamin argumenta que a experiência moderna centraliza-se no “choque”: “Baudelaire decidiu-se a aparar os choques, de onde quer que eles viessem, com o seu ser espiritual e físico.” (Benjamin, 2021, p. 114). Tanto na produção industrial, quanto na guerra moderna, nas multidões na rua e nos encontros eróticos, na leitura de jornais e periódicos, o choque é a própria essência da experiência moderna. Nesse texto ganha destaque o modo como isso é ilustrado pelo surgimento das grandes cidades: “Mover-se através dele [do trânsito nas cidades] significa para o indivíduo sofrer uma série de choques e colisões em rápida sequência, como descargas de uma bateria.” (Benjamin, 2021, p. 128).

A exposição constante aos choques se apresenta como um fato inédito da modernidade — após o encontro das massas com as novas tecnologias, ele surge como algo completamente incontornável, um produto necessário desse encontro. Nos choques cotidianos do mundo moderno, responder aos estímulos gerados pela tecnologia em diferentes momentos da vida cotidiana tornou-se necessário para sobreviver — o ambiente tecnologicamente alterado, de maneira constante, expõe o sensorio humano a choques físicos que encontram correspondência no mundo psíquico (Buck-Morss, 2012, p. 186). Baudelaire teria sido o último poeta a ser um êxito das massas por ter escrito com um tipo específico de leitores em mente, um tipo particularmente moderno: “Baudelaire contou com leitores que se veem em dificuldades perante a leitura de um poema lírico... É surpreendente encontrar um poeta que confia nesse público, o mais ingrato dos públicos.” (Benjamin, 2021, p. 105). As modificações na estrutura da experiência se estendem até a capacidade de atenção dos leitores.

Amparado em uma leitura de “Para além do princípio do prazer”, Benjamin afirma que essas condições sensoriais, forjadas em um ambiente tecnologicamente alterado, teriam se dado no sentido de uma ênfase exagerada do papel da consciência na percepção, em detrimento de outras instâncias do aparelho psíquico. Essa hipótese é confirmada, para Benjamin, uma vez que a função significativa da consciência consistiria justamente, na leitura de Benjamin da obra de Freud, em agir como proteção contra estímulos e choques



— aquilo que, como dito anteriormente, na concepção de Benjamin, seria o núcleo da experiência na modernidade a partir de seus avanços tecnológicos.⁷ Nessa alternativa, a consciência seria um escudo que protege o organismo de estímulos e energias excessivas provenientes de fora — sob a tensão extrema, o eu usa a consciência como amortecedor, bloqueando a abertura do sistema sinestésico e, desse modo, isolando a consciência presente e a memória passada (Buck-Morss, 2012, p. 186).

Se trata de uma “extorsão da experiência” — os indivíduos rechaçam as impressões, e o sistema sinestésico é posicionado para repelir os estímulos tecnológicos, a fim de proteger o corpo do trauma do acidente e a psique do trauma do choque perceptual (Benjamin, 2021, p. 188). Essa “extorsão”, diz Buck-Morss, Benjamin descreve como “anestesia”. E por isso acresceram-se às já variadas formas de narcóticos existentes no alvorecer da modernidade — café, tabaco, chá e bebidas alcoólicas — outras várias como o ópio, o éter e a cocaína, que tem por intuito criar, segundo a autora, uma “insensibilidade total”. Na modernidade, o surgimento de diversas doenças, que se tornam famosas, denuncia a incapacidade a reagir ao excesso de estímulos, característica que passa a ser considerada um desvio, ou uma patologia, a exemplo da neurastenia (Buck-Morss, 2012, p. 188)

O segundo ponto de destaque do artigo, portanto, parte diretamente do primeiro — no ambiente tecnologicamente alterado que marca a modernidade, a autoalienação sensorial só pode ser entendida a partir de seus efeitos anestésicos, pela anestesia que incute na percepção. Com os choques que as tecnologias acarretam, a experiência deve se tornar gradualmente dessensibilizada. Para a autora, a estetização da política, dessa forma, opera uma inversão dialética da ideia de estética, que originalmente, na língua grega, tinha o significado de “percepção pela sensação”.

⁷ Benjamin parte de uma interpretação que Freud faz no livro sobre um sonho frequente em neuróticos traumáticos. Para Freud, como argumenta Benjamin: “As investigações de Freud partiram de um tipo de sonho frequente em neuróticos traumáticos, que reproduz a catástrofe que os atingiu. Esses sonhos, diz Freud, ‘procuram recuperar o controle dos estímulos desenvolvendo a angústia cuja omissão se tornou a causa da neurose traumática’ [...] A recepção do choque é facilitada por um treino do controle dos estímulos, para o qual, em caso de necessidade, pode-se recorrer tanto ao sonho quanto a lembrança. Regra geral, porém — é a suposição de Freud —, esse treino está sob a alçada da consciência desperta [...] O fato de o choque ser assim absorvido, aparado pela consciência, daria ao acontecimento que o provoca o caráter da vivência no sentido mais autêntico. E, ao incorporar esse acontecimento diretamente no registro da lembrança consciente, iria torná-lo estéril para a experiência poética” (Benjamin, 2021, pp. 183-184).



Aisthikós é a antiga palavra grega que designa o que é “percebido pela sensação”. *Aisthisis* é a experiência sensorial da percepção. O campo original da estética não é a arte, mas a realidade — a natureza material, corpórea. Como escreve Terry Eagleton, “a estética nasce como um discurso do corpo”. Ela é uma forma de cognição obtida por meio do paladar, do tato, da audição, da visão e do olfato — de todo o sensorio corporal (Buck-Morss, 2012, pp. 175–176).

Se, na política estetizada, a consciência funciona como um mecanismo de dessensibilização, na ideia “original” de estética, por outro lado, o corpo tem um papel de abertura sensorial — é a superfície do corpo que abriga os terminais de todos os sentidos — nariz, olhos, boca e algumas das áreas mais sensíveis da pele. O corpo fica “na frente” da mente, encontrando-se com o mundo de forma pré-linguística. Nessa inversão — em que a estética passa de um modo cognitivo de estar “em contato” com a realidade para um modo de bloquear a realidade (Buck-Morss, 2012, pp. 187–188) — o corpo deve passar por uma alteração também substantiva, que tem relação direta com a alteração tecnológica dos ambientes na modernidade.

O terceiro e último ponto que gostaríamos de extrair do artigo está premeditado por um trecho da citação de Marinetti: “A guerra é bela porque ela concretiza, pela primeira vez, o sonho de um homem de corpo metálico.” (Benjamin, 1975, p. 34). Na interpretação de Buck-Morss, Benjamin está apontando para o fato de que a construção da percepção moderna como um mecanismo de bloqueio contra a sensibilidade passa pela reconstrução de um corpo que foi fragmentado, desmembrado, na experiência do choque (na guerra, nos acidentes e trânsito etc.), e essa reconstrução, por sua vez, deve ter como protagonista um aparato conferido por essas tecnologias, justamente pelo fato de que o mecanismo da máquina permitiria o aperfeiçoamento desse corpo tornado dispositivo — inserida no corpo, ela serviria perfeitamente para bloqueá-lo contra o mundo externo.

Essa reconstrução não é apenas física, como já indica a ideia de uma ênfase das operações da consciência. Como muito bem discutido por um texto que ao qual a autora se refere — nesse caso, o texto “*Armou Fou*”, de Hal Foster — o manejo pelo fascismo de uma situação histórica que a ele precede, como foi aqui argumentado, é o manejo de uma condição em que, com as interações com a tecnologia, o corpo humano se tornou fragmentado, desmembrado, despedaçado. Esse estado até encontra, no texto de Foster, uma delimitação histórica muito mais rigorosa — a Primeira Guerra Mundial, como

paradigma absoluto de um conflito que mobilizou contingentes humanos jamais antes visto na história, e os corpos que de lá retornaram anunciavam uma catástrofe física de amplitude inimaginável.

A Primeira Guerra não testemunhou apenas uma fragmentação do corpo físico, ela também teve como um de seus principais efeitos uma epidemia de traumas, síndromes e estresses psíquicos. Nesse sentido, ela não entregou uma massa de pessoas dessensibilizadas e blindadas contra a experiência da exterioridade, muito pelo contrário — ela forjou, ao menos em muitos casos, uma subjetividade também despedaçada, fragmentada (Foster, 1991, pp. 64–66). Ao menos essa é, como analisa Foster, a interpretação que diversas teorias psicanalíticas, como mostram as análises do próprio Freud sobre a guerra, deram para esse aparecimento abundante de pessoas psicologicamente adoecidas pela guerra. Esse fenômeno, na análise freudiana, evidenciaria uma danificação do ego e da unidade do “eu” paralela à danificação corporal, tendo em vista a relação estabelecida por ele, como argumenta Foster, do ego como, em primeiro lugar, um “ego corporal” (Foster, 1991, p. 82)

Isso reforça, e não contrária, a observação benjaminiana retomada por Buck-Morss, de que a experiência da modernidade se baseia na consciência como unidade de reconstrução do eu e da subjetividade, e não apenas do corpo, na qual se insere uma participação incontornável da tecnologia. Foster observa, na verdade, que esse processo de reconstrução da subjetividade, de modo a torná-la dessensibilizada — processo esse que seria, portanto, a marca, segundo a interpretação de Buck-Morss de Benjamin, da experiência moderna —, é aquilo mesmo que é manejado pelo fascismo. Crítico de arte, Foster se debruça sobre artistas do surrealismo que, possuindo filiações ambíguas com o fascismo⁸, orientaram sua pesquisa poética para uma relação entre o adoecimento psíquico oriundo da guerra — ele dá o exemplo do *alter ego* artístico de Max Ernst que surgiu após as experiências do artista na Primeira Guerra, nomeado Dada Max e que simulava sintomas de espectro autista — e a interpenetração do corpo por tecnologias das mais diversas.

⁸ O fato a que Foster faz referência são as filiações de artistas do surrealismo com ideias fascistas, que variaram em grau no que diz respeito ao caso particular de cada artista. Em geral, não é possível dizer que o movimento em geral possuía — como, por exemplo, o futurismo — um direcionamento unitário para o fascismo, uma vez que muitos dos artistas que eram suspeitos dessa filiação foram a público desmentir qualquer associação com a ideologia. No entanto, Foster encontra razões para desconfiar desses pronunciamentos, tomando como base apenas a pesquisa poética dos artistas, como veremos em seguida.



Foster dá sentido a essa articulação retornando às interpretações psicanalíticas, dessa vez, não da guerra, e sim do fascismo, segundo as quais a aderência das massas a movimentos como o nazismo eram motivadas por uma necessidade de reconstrução da subjetividade, a qual era possibilitada, por sua vez, por uma projeção narcísica dos indivíduos na figura do líder (do Führer ou do Duche). Como argumentam essas teorias psicanalíticas expostas por Foster (que vão de Freud e Lacan até elaborações mais contemporâneas, como as de Klaus Theweleit), essa projeção narcísica operada pelos indivíduos quando se encontram, em diferentes momentos, no meio das massas e em presença do líder (novamente, na guerra, nas salas de cinema, nas calçadas das grandes cidades, nos comícios do partido), permite a reconstrução da subjetividade como subjetividade dessensibilizada e blindada.

Buck-Morss aproveita de Foster a conclusão de que a participação da tecnologia nessa reconstrução subjetiva não é o caso particular da pesquisa poética de artistas como Max Ernst, ou ainda de uma observação psicanalítica específica de casos de espectro autista em que crianças fundavam sua experiência subjetiva numa relação íntima com brinquedos mecânicos e máquinas domésticas — Foster faz referência aos estudos do psicanalista austríaco Bruno Bettelheim (Foster, 1991, p. 79). Na verdade, a associação com as máquinas como cura subjetiva e corporal dos traumas da Primeira Guerra, observa Foster, foi feita e incentivada por teóricos do próprio fascismo, ao ponto de se tornar uma verdadeira obsessão da ideologia. Isso leva Foster a questionar, inclusive, a filiação supostamente crítica, por exemplo, de Max Ernst com imagens de conteúdo explicitamente fascista:

Em certa medida, a relação crítica do dada e do surrealismo com o fascismo se tornou crítica para mim nas máquinas autistas de Ernst e nos cenários sadomasoquistas de Bellmer. Eu quis enquadrar esses trabalhos menos como uma exceção dessa relação crítica do que como uma exploração ambígua da *obsessão protofascista do corpo como armadura* [destaque nosso], e de enxergar essa armadura como uma *prótese de reconstrução de uma imagem do corpo fragmentado*, ou para *apoiar uma construção arruinada do ego* [destaque nosso] (Foster, 1991, p. 67-68, tradução nossa).

Foster argumenta que em autores como Ernst Jünger, que ele considera como parte de um “modernismo fascista” e como o autor mais importante da direita política no entre-

guerras, a tematização da tecnologia como uma blindagem sensorial se tornou programática, observando a maneira como Jünger defende um entrelaçamento entre os “nervos” e a tecnologia, de modo a tornar a dor da experiência militar nula a partir de uma conscientização fria (Foster, 1991, p. 85).

Não é por acaso que Buck-Morss ressuscita as mesmas passagens da obra de Jünger. Nelas, a reflexão de que a autoalienação pela anestesia sensorial estaria associada com o “sonho de um homem de corpo metálico” é marcada claramente, deixando transparente a adequação do diagnóstico benjaminiano com a apoteose técnica de Jünger:

O escritor alemão Ernst Jünger, ferido várias vezes durante a Primeira Guerra Mundial, escreveu posteriormente que os “sacrifícios” feitos à destruição tecnológica — não apenas as baixas de guerra, mas também os acidentes industriais e de trânsito — ocorriam agora com previsibilidade estatística. Tornaram-se aceitáveis como uma característica compreensível da vida, com isso fazendo o “trabalhador”, com o novo “tipo” moderno, desenvolver uma “segunda consciência”: “Essa segunda consciência, mais fria, é indicada na capacidade cada vez mais desenvolvida de o indivíduo ver a si mesmo como um objeto.” Enquanto a autorreflexão, característica da psicologia do “estilo antigo”, tomava como seu objeto “o ser humano sensível”, essa segunda consciência “voltava-se para um ser situado fora da zona da dor” [...] Os órgãos sensoriais da tecnologia, poderosamente protéticos, passaram a ser um o novo “eu” de um sistema sinestésico transformado. Agora, *eles* formam a superfície porosa entre o interno e o externo, o órgão da percepção e o mecanismo de defesa. A tecnologia, como instrumento e como arma, ampliou o poder humano — ao mesmo tempo intensificando a vulnerabilidade do que Benjamin chamava de “o pequenino e frágil corpo humano” —, produzindo assim uma necessidade contrária: a de usar a tecnologia como um escudo protetor contra a “ordem mais fria” criada por ela. Jünger escreveu que os uniformes militares sempre tiveram um “caráter de defesa”, protetor, mas agora “a tecnologia é o nosso uniforme”... (Buck-morss, 2012, p. 203).

Diante de circunstâncias históricas em que a introdução da tecnologia de maneira intensificada ocasiona uma catástrofe física — soldados amputados na guerra, pessoas a todo tempo em extrema vulnerabilidade no trânsito das grandes cidades —, a estetização da política responde sublinhando a importância que os corpos sejam reconstruídos, agora com um aparato que os proteja da vulnerabilidade física. Dessa forma, ela forja uma percepção que se alia a tecnologia para se proteger contra ela, se tornando inteiramente dessensibilizada. O protótipo do corpo mecânico serve para cumprir a profecia de um

trabalhador-soldado, que está preparado para servir como contingente bélico dos exércitos fascistas.

No pouco que se aprofunda sobre o conceito oposto, isto é, de politização da arte, Buck-Morss aponta para a direção que, dada a sua exploração da estetização da política, fica clara: caberia ao comunismo desfazer essa alienação sensorial e corpórea manejada pelo fascismo, recuperando, assim, o campo original da estética e possibilitando uma reabertura sensorial do corpo para a experiência sensível (Buck-morss, 2012, p. 175). Retomando um vocabulário próprio do ensaio “A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução”, Buck-Morss defende que caberia ao comunismo aproveitar o potencial de destruição da aura⁹ que reside nas tecnologias industriais, bloqueando a manobra fascista de reintegrar essa tecnologia em dinâmicas auráticas, tais como a de culto ao líder nos cinemas, como já foi aqui discutido: “A câmera pode nos ajudar no conhecimento do fascismo, pois proporciona uma vivência ‘estética’ que não é aurática...” (Buck-morss, 2012, p. 210).

⁹ A ideia de aura e de destruição da aura é uma etapa importante do pensamento de Benjamin para melhor entender o efeito dos choques mecânicos que se apresentam na idade moderna. A modernidade poderia ser definida pela destruição da aura porque o que se perde com as tecnologias que marcam essa época — como a técnica de reprodução das imagens — é justamente o aqui-e-agora da obra de arte, sua “aura”, isto é, sua existência única no local em que se encontra (Benjamin, 1975, p. 14). A maneira original de imersão da obra de arte no contexto da tradição era a sua inserção em um ritual — primeiramente mágico, depois religioso. E isso se estendeu mesmo às suas formas secularizadas. Nesse sentido, a produção artística estava destinada a produção de “valor de culto”, com figuras que estavam a serviço da magia. Para produção de valor de culto, não é tão importante que elas sejam vistas e, por isso, ele tende a manter a arte escondida. Com a chegada da reprodução técnica, todavia, a arte foi amplamente emancipada dos rituais, e isso fez discussões acerca da autenticidade de obras de arte perderem o sentido. Existe, com isso, a transposição do predomínio do valor de culto para o predomínio do “valor de exposição” — a exponibilidade cresceu em tal medida, com os distintos métodos de reprodução técnica, que é possível falar em uma mudança qualitativa da natureza da obra de arte, dado o peso colocado sobre o valor de exposição (Benjamin, 1975, p. 18). Em termos gerais, a reprodução técnica substitui a existência única da obra de arte por uma existência massiva. E nesse sentido, ela possui uma relação íntima com os movimentos de massa que surgem na modernidade (Benjamin, 1975, pp. 13–14). Se a aura pode ser definida pela aparição de uma distância única, a sua deterioração é aquela provocada pela “aproximação” das coisas, marco histórico essencialmente relacionado com o crescimento progressivo das massas e à intensidade crescente de seus movimentos. Basta retomar a distinção feita no ensaio sobre a obra de arte entre a atividade do mágico, que preserva a distância entre ele e o paciente, e a atividade do cirurgião, que aniquila essa distância penetrando no seu organismo— distinção que Benjamin entende como análoga à distinção entre a pintura e a fotografia (Benjamin, 1975, p. 26). Essa formulação tem consequências importantes para a interpretação de Weigel, a qual se tem a intenção de tratar aqui.

2 A IMAGEM-CORPO

A vantagem que nos confere o texto de Sigrid Weigel é que autora reconhece um aprofundamento da politização da arte — que muito nos lembra as indicações feitas por Buck-Morss e, conseqüentemente, pelo próprio Benjamin — em um texto do autor sobre o movimento artístico surrealista. No livro “*Body- and image-space*”, mais especificamente, no capítulo que dá nome ao livro, Weigel identifica, em “O último instantâneo da inteligência europeia”, um exercício textual que aponta, segundo a autora, para aquilo que seriam, segundo Benjamin, conseqüências importantes oriundas dessa “tarefa do comunismo diante da arte” — relembrando das palavras do ensaio sobre a obra de arte.

Nesse ensaio, Benjamin busca tomar como tema os intelectuais e artistas do surrealismo (André Breton, Louis Aragon, Phillippe Soupault, Max Ernst, Giorgio de Chirico etc.) para ilustrar o seu papel nas lutas políticas — é por isso que surgem, de maneira bastante clara, formulações do papel a que se deve prestar algo como uma “politização da arte”. Não é por acaso que, publicadas em 1929, essas formulações premeditaram aquilo que Benjamin indicaria em “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica” sobre o conceito, lá expresso *ipsis litteris*, de politização da arte. Também no ensaio sobre a obra de arte, publicado em 1935, Benjamin dedica ao intelectual e artista um papel central na politização da arte.

Sabemos, é claro, que a politização da arte deve embarcar nos processos não-auráticos das técnicas de reprodução — o comunismo, diferente do fascismo, pode apostar nesse processo até o fim, enquanto o fascismo depende de uma reinserção dessas técnicas em dinâmicas auráticas. Se um dos principais meios artísticos em que a estetização da arte se expressa é o cinema, é nele também que Benjamin, no ensaio sobre a obra de arte, posiciona algumas estratégias para combatê-la. O cinema ocupa esse espaço de disputa por diversas razões — principalmente porque era a principal tecnologia de reprodução de imagens em grande escala daquela época, fato que, por si só, já reserva a ele um protagonismo no que diz respeito a esse tema.

Outra razão, talvez de igual importância, no julgamento de Benjamin, são as peculiaridades do modo de produção cinematográfico. Isso porque, como ele próprio afirma, em uma nota da segunda edição do ensaio sobre a obra de arte:



De modo diverso do que ocorre, em literatura ou em pintura, a técnica de reprodução não é para o filme uma simples condição exterior a facultar sua difusão maciça; a sua técnica de produção funda diretamente a sua técnica de reprodução. Ela não apenas permite, de modo mais imediato, a difusão maciça do filme, mas exige-a (Benjamin, 1975, p. 17).

Esse fato, que abre espaço sem paralelos para apropriações do capitalismo e, portanto, das dinâmicas auráticas da estetização — ao mesmo tempo, potencializa o papel revolucionário: em primeiro lugar, do ator, que por representar diante de uma aparelhagem, controlada, por sua vez, por especialistas técnicos e práticos, coloca em suspensão as categorias tradicionais da estética¹⁰; e em segundo lugar, do próprio processo

¹⁰ Buck-Morss, ou mesmo Weigel, pouco se dedicam ao tema do ator, ou do intérprete diante da câmera, e de suas implicações para a politização da arte. No caso de Buck-Morss, talvez isso se explique em virtude de que seu ensaio foi escrito tendo em mente a segunda edição do livro de Benjamin, sendo que os desenvolvimentos da terceira edição em relação a essa questão são palpáveis. Se aprofundando no tema em sessões inexistentes na segunda versão, Benjamin argumenta que o desempenho do ator no estúdio cinematográfico não é, *stricto sensu*, uma obra de arte — ou seja, não é uma obra de arte, nas palavras do prefácio da segunda edição, segundo “as categorias noções tradicionais da teoria a arte”. Como articula o autor: “o objeto reproduzido não é uma obra de arte [...] A obra de arte surge aqui somente em razão da montagem [...] O que são esses acontecimentos reproduzidos no filme, já que não são obras de arte?” (Benjamin, 2012, p. 61). Além disso, o trabalho do ator no estúdio ocupa uma posição particular, devido ao fato de que: “seu desempenho artístico [...] não ocorre diante de um público casual, mas diante de grêmio de especialistas que podem [...] chegar em uma situação de intervir em seu desempenho.” (Benjamin, 2012, pp. 60–61). Dessa forma, o cinema: “torna exibível o desempenho de teste, ao transformar, em um teste, a própria exponibilidade do desempenho. Pois o ator de cinema não interpreta diante de um público, mas diante de um aparato.” (Benjamin, 2012, p. 65). Esse desempenho, no entanto, é um desempenho, também, diante das massas, e por isso a sua tarefa revolucionária é patente. “Interpretar sob a luz dos refletores e, ao mesmo tempo, satisfazer as exigências do microfone é um desempenho de teste de primeira ordem. Representá-lo significa conservar sua humanidade diante do aparato. O interesse desse desempenho é gigantesco. Porque é diante de um aparato que a preponderante maioria dos cidadãos, nos escritórios e fábricas, durante seu dia de trabalho, precisa se alienar de sua humanidade. À noite, as mesmas massas enchem as salas de cinema para vivenciar a revanche que o ator de cinema leva a cabo por elas, na medida em que não só afirma *sua* humanidade (ou o que assim lhes aparece) contra o aparato, como também coloca este a serviço de seu próprio triunfo.” (Benjamin, 2012, pp. 66–67). Combatendo o aparato para conservar sua humanidade e resistir à alienação para a qual a tecnologia empurra é uma figura bastante fiel da politização da arte. A posição do ator diante das massas tem implicações não indiferentes para o potencial revolucionário do cinema em sua dimensão produtiva: “Ele [o ator] sabe, quando está diante do aparato, que, em última instância, está ligado à massa. É esta quem irá controlá-lo [...] Certamente, não se deve esquecer que utilização política desse controle deve esperar até que o cinema se liberte dos grilhões de sua exploração capitalista. Pois, por meio do capital cinematográfico, as chances revolucionárias desse controle metamorfoseiam-se em contrarrevolucionárias. O culto do estrelado fomentado por esse capital conserva não só aquela magia da personalidade, que há muito consiste no brilho pútrido de seu caráter de mercadoria, como também seu complemento, o culto do público, e estimula igualmente a constituição corrupta da massa, que o fascismo procura pôr no lugar de sua consciência de classe.” (Benjamin, 2012, p. 77). Fugindo das condições em que seu desempenho é registrado sobre a propaganda capitalista do estrelado — dadas, é claro, as condições materiais para tanto — o ator pode representar um papel nuclear de dinamitar essa apropriação estetizada: “Alguns dos atores que se encontram no cinema russo não são atores no nosso sentido [das categorias tradicionais da teoria da arte], mas pessoas que *se* representam [...] Na Europa Ocidental, a exploração



produtivo, que enquanto é situado no modo de produção capitalista, continua a registrá-lo em dinâmicas auráticas — mas que, por ter sua técnica de reprodução sobreposta à seu processo produtivo, abre espaço para uma utilização revolucionária:

Na medida em que restringe o papel da aura, o cinema constrói artificialmente, fora do estúdio, a "personalidade do ator"; o culto do astro, que favorece ao capitalismo dos produtores e cuja magia é garantida pela personalidade que, já de há muito, reduziu-se ao encanto corrompido de seu valor de mercadoria. Enquanto o capitalismo conduz o jogo, o único serviço que se deve esperar do cinema em favor da revolução é o fato de ele permitir uma crítica revolucionária das concepções antigas de arte. Não contestamos, entretanto, que, em certos casos particulares, possa ir ainda mais longe e venha a favorecer uma crítica revolucionária das relações sociais, quiçá do próprio princípio da propriedade." (Benjamin, 1975, p. 24).

Uma possível inversão contra o domínio das práticas capitalistas sobre a cadeia de produção dos filmes seria um exemplo bastante ilustrativo de politização da arte, tal como encontrado na própria obra de Benjamin. Nesses exemplos presentes no ensaio sobre a obra de arte, todavia, não fica claro quais seriam as consequências sensório-corporais de algo desse gênero. Na abordagem sobre o ator de cinema, Benjamin faz indicações de uma discussão sobre uma mudança da percepção que seria característica de uma “resposta do comunismo”, tendo em vista que o ator teria à sua disposição a possibilidade de “combater” o aparato e “lutar” contra sua alienação — alienação que, como podemos ver até aqui, tem implicações profundas no que diz respeito a uma anestesia sensorial e a um modelo de corpo.

Weigel, todavia, retornando a esse tema do papel do artista e do intelectual na politização da arte em um texto anterior de Benjamin, abre um caminho apenas indicado

capitalista do cinema bloqueia a consideração do direito legítimo de ser reproduzido que o homem atual possui. Impede-a também o desemprego, que exclui grandes massas da produção, em cujo processo de trabalho essas massas encontrariam, em primeira instância, seu direito de ser reproduzido. Sob essas circunstâncias, a indústria cinematográfica possui todo interesse em estimular a participação das massas por meio de representações ilusórias e especulações ambíguas. Com esse objetivo, mobilizou um poderoso aparato publicitário: colocou a seu serviço a carreira e a vida amorosa dos astros, organizou plebiscitos, convocou concurso de beleza. Tudo isso para falsificar, por um caminho corrupto, o interesse originário e justificado das massas pelo cinema — um interesse de autoconhecimento e, com isso, de conhecimento de classe. Vale, portanto, em particular para o capital cinematográfico, o que, no geral, vale para o fascismo: que uma necessidade inegável por novas condições sociais é explorada secretamente no interesse de uma minoria de proprietários. *A desapropriação do capital cinematográfico, assim, é uma exigência urgente do proletariado [destaque nosso].*" (Benjamin, 2012, pp. 81–83)

pelo autor no que diz respeito ao que se trata, de fato, da mudança da percepção que seria típica da “tarefa do comunismo” em relação a arte, bem como de suas implicações sensório-corporais. Desse modo, o texto de Weigel opera um diálogo produtivo com o artigo de Buck-Morss. Vejamos, então, de que modo esse diálogo se estabelece.

O papel do intelectual e do artista aparece no texto de Benjamin sobre o surrealismo desde o começo — a metáfora inicial se concentra sobre isso: observamos a imagem do crítico, que “pode instalar nas correntes espirituais uma espécie de *usina geradora* [destaque nosso] quando elas atingem um declive suficientemente íngreme.” (Benjamin, 1987, p. 21). Nascido na França, o surrealismo não surtiu efeitos muito substantivos no resto do continente, diz Benjamin. Mas, no momento em que suas influências ameaçam de se diluir completamente, Benjamin afirma poder reativar, estando fora da fonte original do movimento — ou seja, estando na Alemanha, e não na França — o seu enorme potencial. Ele julga, também, ter a capacidade de enxergar com maior precisão os ganhos que traz o movimento, já que, como alemão, estaria mais habituado com a crise da inteligência que assolava o continente inteiro — há mais tempo a Alemanha, segundo ele — da qual poderia salvá-lo o movimento surrealista: “O observador alemão não está situado na fonte. É sua oportunidade. Ele está situado no vale. É capaz de avaliar as energias do movimento.” (Benjamin, 1987, p. 21).

O papel do artista surrealista, por sua vez, em seu combate contra a crise da inteligência, toma dimensões importantes no decorrer do texto, e aponta, como no caso do ator de cinema no ensaio sobre a obra de arte, para uma superação das categoriais tradicionais da estética:

Mas quem percebeu que as obras desse círculo [dos surrealistas] não lidam com a literatura, e sim com outra coisa — manifestação, palavra, documento, *bluff*, falsificação, tudo menos literatura —, sabe também que são experiência que estão aqui em jogo, não teorias, e muito menos fantasmas (BENJAMIN, 1987, p. 23).

É no progresso do texto que descobrimos que essa ruptura se deve a uma efetiva proposta de alteração perceptiva, a qual estaria presente, segundo Benjamin, no movimento surrealista, e que possibilitaria algo como uma aliança orgânica da arte com a política. Benjamin articula, inicialmente, essa proposta na passagem de um primeiro

momento do movimento, aquele em que o imaginário coletivo mais frequentemente o cristaliza — uma criação artística que era produto de uma inspiração vaga nos sonhos, a defesa de que a vida apenas valeria ser vivida se dissolvida a fronteira entre o sono e a vigília, permitindo a passagem em massa de figuras ondulantes e a desestruturação da individualidade (Benjamin, 1987, p. 23), ou seja, uma atitude extremamente contemplativa — para um segundo momento de sua “politização atual”, de “oposição revolucionária” (Benjamin, 1987, p. 28).

Essa virada ocorre porque o surrealismo identifica a crise da inteligência presente no continente como, também, uma crise do conceito humanista de liberdade, e porque consegue fundir uma nova experiência de liberdade com a experiência da revolução (Benjamin, 1987, p. 32). Esse conceito humanista e burguês de liberdade, que enxerga uma “irremediável vinculação entre a moral idealista e a prática política”, deve rejeitar peremptoriamente experiências como a experiência construtiva, mas ditatorial, da revolução (Benjamin, 1987, pp. 31–32). Se apegando à ideia do Bem como algo pré-formado, inspirado por Deus, enquanto entende o Mau como algo que viria inteiramente de nossa espontaneidade e liberdade, cabendo ao nosso juízo recusá-lo — essa moral burguesa se aliena da experiência da revolução, na qual os atos mais perversos encontrados na violência revolucionária se apresentam como uma herança histórica, “algo que nos é inculcado, imposto como uma tarefa, exatamente como o burguês idealista supõe ser o caso em relação à virtude” (Benjamin, 1987, p. 31).

No satanismo de Rimbaud ou de Lautréamont, se expressa uma ideia radical de liberdade do surrealismo, o culto do mal como um aparelho de desinfecção da política de seus entraves morais burgueses. Somente a partir dessa desinfecção se torna possível orientar a arte para a única causa que valeria a pena lutar, nesse caso, “a causa de libertação da humanidade, em sua forma revolucionária simples (que é, no entanto, e por isso mesmo, a libertação mais total)...” (Benjamin, 1987, p. 32). Essa orientação não se equivale, entretanto, a tornar a cultura um veículo de propaganda comunista — ela tem como substrato uma mudança na percepção que lhe é própria. Essa mudança seria direcionada para uma “iluminação profana”, de inspiração “materialista e antropológica”, termos que Benjamin destaca dos trabalhos surrealistas (Benjamin, 1987, p. 23).



Tal iluminação colocaria os indivíduos em um estado de embriaguez que, no entanto, não é próximo de qualquer entorpecimento — essa embriaguez facilitaria, pelo contrário, uma atenção política para as mudanças tecnológicas efetuadas nos bairros proletários, e uma identificação, por parte dos trabalhadores, da sua condição de exploração em geral, além de um vislumbre da sua tarefa política necessária. De modo que a pulverização dos entraves morais burgueses, por parte dos novos ideais de liberdade dos surrealistas, termina por criar condições sensoriais para uma experiência revolucionária: “Em todos os seus livros e iniciativas, a proposta surrealista tende ao mesmo fim: mobilizar para a revolução as energias da embriaguez. Podemos dizer que é essa sua tarefa mais autêntica.” (Benjamin, 1987, p. 32).

Weigel não se aprofunda nas complexidades e dificuldades que traz esse argumento de Benjamin e, por isso, não estamos tratando-o com a profundidade que ele pede. O importante, todavia, é destacar que a autora observa um elemento que faz parte dessa transformação da experiência, como descrita no texto, que poderia definir uma “resposta do comunismo” e que, no entanto, pode muito bem passar despercebido. Esse elemento certamente perturba uma caracterização óbvia da oposição entre os conceitos de politização da arte, e de estetização da política, e ele é melhor captado quando temos em mente algo que, até esse momento da argumentação de Benjamin, foi deixado de lado — o fato de que um grande ponto em comum entre os artistas surrealistas, como observa Hal Foster, é a figuração de corpos humanos mesclados com a tecnologia industrial. Seguindo uma pista deixada pelas linhas de abertura do texto, a partir da qual se conclui que o crítico, isto é, o intelectual, instala nas correntes espirituais uma espécie de “usina geradora”, Weigel argumenta que as metáforas, utilizadas excessivamente no texto, para intercalar imagens do corpo orgânico e das máquinas, não devem ser facilmente descartadas.

Essas metáforas se repetem: na metade do texto, Benjamin, ao mencionar Paris como objeto de inspiração para os surrealistas, surpreende ao falar no “rosto” da cidade (Benjamin, 1987, p. 26); mais para o final, existe a ideia de que os surrealistas trocam cada gesto corporal pelo quadrante de um despertador (Benjamin, 1987, p. 35). Nas últimas

formulações do texto, entretanto, o autor faz uma afirmação que nos faz requalificar a natureza “metafórica” dessas passagens¹¹.

Aqui se justifica a distinção estabelecida no *Traité du style*, último livro de Aragon, entre metáfora e imagem [...] porque é na política que a metáfora e a imagem se diferenciam de forma mais rigorosa e mais irreconciliável [...] significa simplesmente extrair a metáfora moral da esfera da política, e descobrir no espaço da ação política o espaço completo da imagem. Mas esse espaço da imagem não pode de modo algum ser medido de forma contemplativa. Se a dupla tarefa da inteligência revolucionária é derrubar a hegemonia intelectual da burguesia e estabelecer um contato com as massas proletárias, ela fracassou quase inteiramente na segunda tarefa, pois esta não pôde mais ser realizada contemplativamente (Benjamin, 1987, p. 34).

E Benjamin continua definindo em mais profundidade esse espaço da imagem, ao mesmo tempo em que define o problema do papel do artista e do intelectual, que abordamos no início dessa sessão:

Isso não impediu os intelectuais de conceber continuamente essa tarefa como se a opção contemplativa fosse possível, e de reclamar o advento de poetas, pensadores e artistas proletários. Já Trotski, no entanto, em *Literatura e revolução*, dizia que eles só podem surgir depois de vitoriosa a revolução. Na verdade, trata-se muito menos de fazer do artista de origem burguesa um mestre em “arte proletária” que de fazê-lo funcionar, mesmo ao preço de sua eficácia artística, em lugares importantes desse espaço de imagens. Não seria a interrupção de sua “carreira artística” parte essencial dessa função? As pilhérias que ele conta se tornariam melhores. E ele as contaria melhor. Porque também na pilhéria, no insulto, no mal-entendido, em toda parte em que *uma ação produz a imagem a partir de si mesma e é essa imagem* [destaque nosso], extrai para si essa imagem e a devora, em que a própria proximidade deixa de ser vista, aí se abre esse espaço de imagens que procuramos, o mundo em sua atualidade completa e multidimensional, no qual não há lugar para qualquer “sala confortável”, o espaço, em um palavra, no qual o materialismo político e a criatura física partilham entre si o homem interior, a psique, o indivíduo ou o que quer que seja que desejemos entregar-lhes, segundo uma justiça dialética, de modo que nenhum dos seus membros deixe de ser despedaçado. No entanto, e justamente em consequência dessa destruição dialética, esse espaço continuará sendo espaço de imagens, e algo de mais concreto ainda: o

¹¹ Para além do fato de que, nessas passagens, Benjamin está se referindo, mesmo que indiretamente, para aquilo que já foi observado na abordagem do texto de Hal Foster — de que a abordagem de artistas surrealistas como Max Ernst é marcada pela figuração de corpos mesclados com tecnologias das mais diversas. Era um ponto em comum, como observa Foster, em várias artistas do surrealismo. Essa característica faz parte da experiência de transgressão que esses artistas oferecem, no julgamento de Benjamin. Tendo em vista esse fato, por si só, já seria possível premeditar esse diagnóstico que, como veremos, Weigel retira da obra de Benjamin.



espaço do corpo [...] Somente quando o corpo e o espaço de imagens [*Leib-und Bildraum*] se interpenetrarem [...] somente então terá a realidade conseguido superar-se, segundo a exigência do *Manifesto comunista*. No momento, os surrealistas são os únicos que conseguiram compreender as palavras de ordem que o *Manifesto* nos transmite hoje (Benjamin, 1987, p. 35)

Se tomarmos como redundante, o que parece muito mais evidente hoje do que na época de Benjamin, a diferença entre as imagens e os meios técnicos que as suportam, entendemos facilmente a elaboração que Weigel extrai desse trecho. O tornar-se imagem de uma ação é também o tornar-se meio — no caso das técnicas de reprodução, é tornar-se máquina, trocar gestos humanos por articulações mecânicas, tecnológicas. A imagem se torna corpo e o corpo se torna imagem, e se observa o surgimento de uma imagem-corpo, de uma imagem que não é passível de ser separada do corpo daqueles indivíduos que são por ela afetados na convivência cotidiana com os choques que define a modernidade.

Na troca de características com o despertador, o espaço das imagens [image-space] se tornou um espaço do corpo [body-space] [...] é, portanto, um ataque contra a noção de oposição entre o orgânico e o mecânico, entre o ser humano e o dispositivo mecânico. A fronteira entre os dois é eliminada — de modo que produz um impacto profundo, dado que o rosto é a epítome mesmo da “humanidade” do ser humano — assim como é eliminada a “sala confortável” em um “mundo de atualidade completa e multidimensional”, a qual abre espaço para essa troca (Weigel, 1996, p. 15, tradução nossa).

Na modernidade, as massas testemunham uma aproximação das pessoas que configura uma verdadeira revolução sensorial — ela é análoga, como já foi argumentado, de uma destruição da aura, que nada mais é, como aqui se torna claro, que a destruição da distância contemplativa que separa o observador e a imagem, ocasionando uma penetração, em ambientes tecnologicamente controlados, da imagem no organismo do observador. Essa aniquilação da distância contemplativa, em virtude da tecnologia, é o processo por meio do qual é forjado o corpo mecânico. Como argumenta Weigel:

A coincidência entre imagem e espaço do corpo é descrita por Benjamin como um processo de projeção ou de absorção, um processo no qual, com a total ausência de distância e a construção de uma proximidade autorrelatada (“onde a proximidade se olha através de seus próprios olhos”) é dinamitada a constelação dialética da proximidade e da distância, que é tão significativa para o pensamento de Benjamin, dissolvendo com ela a



fronteira entre sujeito e objeto. O leitor não pode mais ser distinguido do agente, nem aquele que decifra uma imagem daquele que representa ou na realidade *é* uma imagem (Weigel, 1996, p. 16, tradução nossa).

Essa demolição de fronteiras, como indica a passagens finais do texto referidas por Weigel, é também uma demolição da distância entre o passado e o presente, entre o passado histórico sedimentado e o aqui-e-agora do tempo presente (*Jetztzeit*), de modo a construir esse espaço de atualidade total ao qual acena Benjamin (Weigel, 1996, p. 15). Essa dimensão temporal e histórica é de extrema importância para a obra de Benjamin, mas o que importa para Weigel é dar ênfase nessa dimensão espacial das imagens, na qual o sujeito se introduz com seu próprio corpo (Weigel, 1996, p. 16). A construção desse espaço na ação política parece corresponder ao menos a uma resposta possível do comunismo em relação a estetização da política. No entanto, caso se tenha encontrado, como parece, na produção desse espaço do corpo e das imagens, a resposta do comunismo ao fascismo, ou melhor, uma definição clara da politização da arte, algo imediatamente constatável chama a atenção — de que ela toma como central a ideia de um corpo metálico, de um corpo mesclado com a tecnologia, tendo em vista que a “imagem” aqui é tomada em uma identidade clara à tecnologia mecânica.

Isso, talvez espantosamente, a associa com a prática do corpo da estetização da política, isto é, justamente aquela que é manejada pelo fascismo. Saímos de um corpo anestésico dessensibilizado, desprovido de afetos, blindado contra a vulnerabilidade sensorial e chegamos em um corpo pleno de sensibilidade, aberto aos sentidos e à experiência da percepção, mas a imagem de um corpo metálico continua ocupando o centro da questão. Nesse caso, a penetração no corpo das tecnologias industriais serve de modelo para uma abertura do corpo, o que produz um contrassenso explícito que pede por resolução. Entretanto, não se infere a partir disso que esses conceitos não possuem diferença alguma.



3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Defendida a hipótese desse encontro entre os conceitos de politização da arte e de estetização da política no que diz respeito a uma glorificação da ideia de um corpo mecânico, mesclado com a tecnologia, é preciso, no entanto, marcar as diferenças, que não são poucas. Elas já foram ensaiadas e indicadas: enquanto a estetização faz a apoteose do corpo mecânico para sedimentar a ideia de uma experiência sensorial blindada, sendo a máquina, nessa elaboração, parte auxiliar dessa construção; a politização da arte acena para o corpo mecânico na medida em que a associação com a máquina anuncia, por outro lado, a superação dialética das diferenças entre indivíduo e meio, entre sujeito e objeto, ou entre corpo e imagem — anunciando com isso, também, uma abertura sensorial que, de fato, se colocaria como oposta ao corpo blindado da estetização da política.

Pela conclusão de que possuem abordagens bastante diferentes do corpo mecânico, não queremos dizer, também, que não exista uma conclusão proveitosa a ser tirada deste ponto que, não obstante, assinala alguma espécie de convergência entre os conceitos. Ao que indicam os argumentos aqui traçados, trata-se de uma convergência, em primeiro lugar, de ordem histórica. A participação da invasão tecnológica do corpo na estetização da política marca o amparo sensório-corporal a que recorrem indivíduos fragmentados na modernidade, em virtude dos ambientes tecnologicamente alterados em que se encontram. Buck-Morss assinala o modo como essas condições sensoriais, que marcam a modernidade, são perfeitamente manejadas pelo fascismo, que acaba por dar um passo além e buscar, como Buck-Morss marca na abordagem que faz do texto de Hal Foster, a reinserção desse maquinário em dinâmicas auráticas.

Por outro lado, como se torna bastante claro em “*A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*”, a politização da arte também é um conceito que só se torna compreensível no interior da moldura histórica da modernidade, tendo em vista que é apenas com a proliferação e com a hegemonia desses ambientes tecnologicamente controlados que pode ocorrer algo como uma destruição da aura, ao que corresponde uma desestruturação da unidade orgânica do indivíduo, na leitura de Weigel. Somente a capacidade de “penetração” das tecnologias modernas, somente seu rompimento com a distância aurática pode, estabelecendo como condição uma catástrofe física e subjetiva,



permitir uma aposta política na superação das categorias tradicionais da estética, etapa incontornável para a politização da estética, isto é, para uma aliança íntima e efetiva entre a arte e as massas em direção a uma emancipação coletiva.

A formulação que se torna possível fazer, a partir do diálogo entre Buck-Morss e Weigel, é que ambas a estetização da política e a politização da arte se configuram como tentativas de reformulação, do corpo e da subjetividade, diante da catástrofe física e psíquica que define a experiência da modernidade. Enquanto a estetização da política aproveita essa fragmentação, como estado de vulnerabilidade, para vender a promessa de uma completa invulnerabilidade, a partir da união com a máquina; a politização da arte entende que esse estado de fragmentação abre espaço para pensar novas formas de organizar a experiência, e com ela, o modo de produção econômico, as relações entre os indivíduos e seu meio etc.

Em segundo lugar, essa convergência é também de ordem política, embora, nesse caso, o sentido dessa convergência seja muito mais fraco do que no primeiro caso. Ela se resume à observação mais imediata — isto é, de que ambos os conceitos dão certa importância essa associação do ser humano com a máquina. Podemos reagir a essa segunda convergência com indiferença, dadas as importantes distinções que foram marcadas anteriormente. No entanto, se poderia explorar mais afundo essa proximidade, ou afinidade, entre os conceitos, no que tange a essa glorificação do corpo mecânico. Mesmo marcadas as diferenças, continua se insinuando algum desconforto na abordagem bastante benevolente, por parte de Benjamin, de artistas que, como indica Buck-Morss e Foster, tinham relações bastante ambíguas com ideias fascistas — lembremos que Max Ernst, por exemplo, um dos estudos de caso de Foster, é citado nominalmente no ensaio sobre a obra de arte. Contudo, deixamos esse exercício e esse aprofundamento para outra oportunidade.



REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, W. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. Em: *Textos escolhidos* / Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas - Coleção Os Pensadores. Tradução: José Lino Grünnewald. São Paulo: Abril Cultural, 1975.
- BENJAMIN, W. O surrealismo: o último instantâneo da inteligência européia. Em: *Magia e técnica: arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, W. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Tradução: Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. 1. ed. Porto Alegre: Zouk, 2012.
- BENJAMIN, W. Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire. Em: *Baudelaire e a modernidade*. Tradução: João Barrento. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.
- BUCK-MORSS, S. Estética e anestésica: uma reconsideração de A obra de arte de Walter Benjamin. Em: *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Tradução: Marijane Lisboa; Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- FOSTER, H. *Armor Fou*. October, v. 56, p. 65–97, 1991.
- WEIGEL, S. Body- and image-space: traces through Benjamin's writings. Em: *Body- and image-space: re-reading Walter Benjamin*. London: Routledge, 1996.

