



Criação elementar e barbárie positiva: Walter Benjamin e o Grupo-G

João Lopes Rampim¹

Resumo: O objetivo aqui é situar Benjamin no contexto dos movimentos de vanguarda de seu tempo, no caso, do grupo de artistas e intelectuais estabelecidos em Berlim na década de 1920 que ficou conhecido como Grupo-G. O contato com esse grupo foi decisivo para a viragem na obra de Benjamin a partir de 1924, quando ele passa a ter a modernidade como principal objeto de estudo. Nossa intuito é mostrar como as ideias desse grupo, circunscritas em torno do conceito central de “criação elementar”, ajudam a lançar luz sobre o “conceito novo e positivo de barbárie”, que Benjamin introduz em “Experiência e pobreza”, texto que se situa no limiar entre sua vida de crítico cultural na República de Weimar e os anos de exílio.

Palavras-chave: criação elementar; barbárie positiva; pobreza de experiência.

Abstract: The objective here is to situate Benjamin in the context of avant-garde movements of his time, in this case, the group of artists and intellectuals established in Berlin in the 1920s known as the G-Group. The contact with this group was crucial for the turn in Benjamin's work from 1924 on, when he begins to have the modernity as his main subject matter. We intend to show how the ideas of this group, circumscribed around the fundamental concept of “elemental creation”, help to cast a light over the “new and positive concept of barbarism”, which Benjamin introduces in his “Experience and Poverty”, text that is located in the threshold between his life as a cultural critic in Weimar Republic and the years of an exiled.

Keywords: elemental creation; positive barbarism; experience poverty.

¹ Doutorando em Filosofia pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Email: lopesrampim@gmail.com.

I

No primeiro texto do *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*, Michael Jennings trata das relações de Benjamin com as vanguardas europeias. Seu ponto de partida é a viragem que ocorre na produção do autor no ano de 1924. A partir deste ano, constata, o foco de Benjamin passa do campo da literatura alemã² para a cultura europeia contemporânea, isto é, para as discussões sobre modernismo e as ebullições vanguardistas que ocorriam principalmente na França e Rússia; politicamente, ele se volta, de maneira crítica, ao marxismo; do ponto de vista prático, com a negação de sua habilitação na Universidade de Frankfurt, ele abandona a pretensão de uma carreira acadêmica e passa a atuar como crítico cultural, contribuindo com revistas e jornais da época.³ Na visão de Jennings, a relação de Benjamin com o marxismo é o ponto mais documentado e discutido dos três acima destacados. Sua atuação prática, por outro lado, permaneceria subvalorizada, mas, ainda assim, mais discutida que sua mudança no objeto de estudo, a qual, nas palavras de Jennings, “jaz como um buraco negro nos estudos de Benjamin”.⁴

Essa mudança de objeto teve implicações profundas na produção de Benjamin. Na visão de Jennings,⁵ os primeiros momentos dessa mudança são marcados por um enfraquecimento de sua escrita teórica e uma perda total da sistematicidade que caracterizava os escritos pré-1924. É verdade, porém, que Benjamin retoma gradativamente a “mistura de interpretação e teoria que marcara seus trabalhos mais antigos”.⁶ Nesse sentido, a “leitura do material cultural contemporâneo” se somaria a uma retomada das reflexões teóricas anteriores a 1924 para pautar a construção de uma “extensiva superestrutura

² Alguns dos principais textos de Benjamin são produzidos nesse contexto, como sua tese de doutorado sobre *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, o ensaio sobre “As afinidades eletivas de Goethe” e a habilitação sobre a *Origem do drama barroco alemão*.

³ JENNINGS, M. “Walter Benjamin and the European avant-garde”. In. FERRIS, D. (org.). *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p. 19, tradução nossa. Ao terceiro ponto destacado por Jennings, podemos acrescentar a atuação de Benjamin no rádio.

⁴ JENNINGS, M. “Walter Benjamin and the European avant-garde”. In. FERRIS, D. (org.). *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p. 19, tradução nossa.

⁵ Ibidem, p. 19-20.

⁶ Ibidem, p. 20, tradução nossa.

metodológica".⁷ Os principais e mais influentes trabalhos da produção materialista de Benjamin surgem desse bojo.⁸

Ou seja, a mudança de objeto não significou, em Benjamin, um mero enquadramento do novo objeto na ordenação teórica preestabelecida. O objeto tinha primazia, e a tentativa de se aproximar dele significou, primeiramente, a elaboração de uma nova forma literária que lhe fizesse justiça. Essa busca, segundo Jennings,⁹ ocupou Benjamin no período entre 1924 e 1931, momento em que ele se estabelece como um “escritor criativo”. Certamente, o ponto alto dessa empreitada é “Rua de mão única”, que Jennings toma, em sua discussão, como um resumo do referido período.

Como então explicar uma mudança de objeto que teve implicações tão incisivas na produção de Benjamin? Jennings afirma¹⁰ que nem o marxismo, nem a rejeição da habilitação de Benjamin e sua consequente atuação como crítico cultural bastam para explicar essa mudança. Pois a referência teórica de Benjamin no campo do marxismo é Lukács, que, a essa época, já começara a se estabelecer como opositor das vanguardas europeias. E as contribuições para periódicos como *Literarische Welt* ou *Frankfurter Zeitung* dificilmente teriam por si só levado o interesse de Benjamin para além das fronteiras alemãs e em direção às ebullições vanguardistas que ocorriam na França e na Rússia. Sua hipótese de leitura é, então, a de que tal mudança pode ser explicada satisfatoriamente com referência a uma constelação da vida de Benjamin até então raramente rastreada:

A partir de 1923 [...], uma imagem de Benjamin bastante diferente emerge, embora seja uma imagem que só pode ser lida no espelho de cartas e recordações de outras pessoas. Em algum momento daquele ano, o círculo de amigos e parceiros intelectuais de Benjamin começou a se misturar com um grupo bem diferente de intelectuais berlineses, um grupo que hoje é conhecido como “Grupo-G”. Em 1923, bem antes de Benjamin

⁷ Ibidem, loc. cit., tradução nossa.

⁸ Segundo Jennings, os ensaios sobre o Surrealismo e Proust representam um primeiro ensaio de retomada daquela mistura de interpretação e teoria no novo marco dos estudos de Benjamin. Essa retomada ocorreria plenamente, a seu ver, a partir de 1931, com o ensaio sobre Karl Kraus e “Pequena história da fotografia”, e se estenderia até o fim da vida do autor. Jennings menciona, nessa esteira, os ensaios “Experiência e pobreza”, “O autor como produtor”, “Franz Kafka”, os ensaios sobre Baudelaire, *A obra de arte na época de sua reproduzibilidade técnica*, o trabalho das *Passagens* e as teses “Sobre o conceito de história”. Curiosamente, ele não menciona os ensaios sobre o narrador/contador de histórias e “Eduard Fuchs, colecionador e historiador”, nos quais a referida mistura se comprova de maneira exemplarmente clara.

⁹ JENNINGS, M. op. cit., p. 20.

¹⁰ Ibidem, p. 20-21.

esboçar se mover para além de sua pátria literária alemã e em direção à Europa, esta última veio-lhe ao encontro em Berlim.¹¹

Organizado em torno do cineasta Hans Richter, que, segundo Jennings,¹² havia sido ativo no grupo Dada de Zurique,¹³ o Grupo-G foi o ponto de confluência de alguns dos principais artistas modernos do século XX. Também transitaram por ali pessoas como a jornalista e esposa de Benjamin, Dora Sophie Kellner, e seu amigo e músico Ernst Schoen, que se tornaria diretor cultural de uma das rádios nacionais alemãs na qual Benjamin mais tarde atuaria. É estranho, porém, o fato de Jennings não mencionar aqui o nome de Werner Graeff, figura central desse grupo. Ainda mais estranho porque, segundo Gérard Raulet,¹⁴ há no espólio de Graeff uma lista de nomes referentes ao “Grupo-G” na qual consta o nome de Benjamin.

Por ora, vale ressaltar que, na esteira desse encontro multifacetado de artistas e intelectuais modernos, surge um periódico que, apesar de ter tido vida curta (entre 1923 e 1926¹⁵), nos permite acessar a constelação de ideias desse grupo. Trata-se do *G. Zeitschrift zur elementaren Gestaltung* (*G. Revista para criação elementar*), periódico fundado por Hans Richter e Werner Graeff. “G”, portanto, se refere a “Gestaltung”, termo que escolhemos traduzir por “criação”, e que também poderia ser traduzido por “formação” ou “configuração” (Jennings traduz por “form production”, ou seja, “produção de forma”). A sugestão desse nome e da referência central a “Gestaltung” teria sido do arquiteto e teórico holandês Theo van Doesburg, que participava ocasionalmente do círculo.¹⁶

Na esteira de Jennings, afirmamos que o contato com o Grupo-G foi decisivo para a formação intelectual de Benjamin após 1924. Mas gostaríamos de traçar essa influência para além de “Rua de mão única”, mais

¹¹ JENNINGS, M. “Walter Benjamin and the European avant-garde”. In. FERRIS, D. (org.). *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p. 21, tradução nossa.

¹² Ibidem, p. 22.

¹³ “Dada nasce em Zurique, em 1916, quando o poeta romeno Tristan Tzara, os escritores alemães H. Ball e R. Huelsenbeck, e o pintor-escultor H. Arp fundam o *Cabaret Voltaire*, círculo literário e artístico destituído de programa, mas decidido a ironizar e desmistificar todos os valores constituídos da cultura passada, presente e futura” (ARGAN, G. C. *Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 355).

¹⁴ RAULET, G. “Einbahnstraße”. In. LINDNER, B. (org.). *Benjamin-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 2011, p. 363.

¹⁵ MCCLENATHAN, E. “Hans Richter’s Rhythmus Films in G: the Collective Cinematographic”. *InVisible Culture: An Electronic Journal for Visual Culture* (24), May, 2016, p. 2.

¹⁶ JENNINGS, M. “Walter Benjamin and the European avant-garde”. In. FERRIS, D. (org.). *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p. 22.

especificamente na desconcertante aposta no “barbarismo positivo” em “Experiência e pobreza”. Antes, porém, vejamos mais de perto esse grupo de vanguardistas estabelecidos na Berlim da década de 1920.

II

“Certas ideias estão no ar. Quando, eventualmente, são formuladas, elas atraem espíritos afins”¹⁷ – assim Werner Graeff definiu, de modo vago, o surgimento do Grupo-G. Mais concretamente, ele nos conta¹⁸ que esse grupo surgiu de uma dissidência do Grupo de Novembro.¹⁹ Apesar de reconhecer a importância deste último para os mais variados artistas modernos em uma Berlim imediatamente pós Primeira Guerra (incluindo o próprio Graeff, além de Hans Richter e Mies van der Rohe), Graeff afirma que o “individualismo extremo, de fato extático”²⁰ do expressionismo ali preponderante não apelava para ele e alguns outros do grupo. Pois eles estavam em “busca do meios de criação artística elementares, de validade universal, supra-pessoais”.²¹ Esse caráter anti-individualista é o traço principal que unia os “espíritos afins” ao Grupo-G. Nesse sentido, o conceito de *Gestaltung*, segundo Jennings, deve ser entendido com referência ao “afastamento do grupo da noção de criação individual e em direção a uma produção cultural mais sóbria, orientada industrialmente e com fortes raízes no construtivismo e no Dada de Berlim”.²²

A primeira edição do *G. Zeitschrift zur elementaren Gestaltung* é aberta com o seguinte texto:

A tarefa deste periódico é: lançar luz [*klären*] sobre a situação geral da arte e da vida. Em vista disso selecionamos o material. Artigos e obras que buscam clareza [*Klarheit*] – não apenas expressão. Tudo o que pode ser útil para o trabalho criativo e para o trabalhador criativo (teoricamente, teoricamente, ideologicamente, economicamente, pedagogicamente etc.) será

¹⁷ GRAEFF, W. “Concerning the So-Called G Group”. *Art Journal*, vol. 23, n. 4, Summer, 1964, p. 282, tradução nossa.

¹⁸ Ibidem, p. 281.

¹⁹ *Novembergruppe*, “núcleo de pesquisa e experimentação da construção civil e, ao mesmo tempo, elemento de pressão para conseguir que o Estado apoie as novas experiências, voltadas para um urbanismo capaz de responder às exigências de vida e de trabalho do povo, e não subordinado ao lucro dos especuladores” (ARGAN, G. C. *Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 246).

²⁰ GRAEFF, W. op. cit., p. 281, tradução nossa.

²¹ Ibidem, tradução nossa.

²² JENNINGS, M. op. cit., p. 22, tradução nossa.

publicado. Solicitamos fotos, clichês, diagramas, catálogos, obras publicitárias [*Reklamewerke*]; cópias de resenhas de periódicos e novidades, registros aéreos e assim por diante – na medida em que possam ter significado para nosso trabalho.²³

Na demanda por materiais retirados do cotidiano e que proporcionem clareza, o Grupo-G se afirma contra as sombras de um modo de expressão que supostamente emana dos impulsos espontâneos do indivíduo criativo. Busca-se aqui uma criação artística que se coloque totalmente contrária a qualquer esteticismo, e que se baseie nos fundamentos da realidade vivida coletivamente. Nesse sentido, é sintomático que já a primeira linha do primeiro texto da primeira edição da revista do grupo coloque a situação geral da arte ao lado da situação geral da vida. Os interesses vitais do ser humano, co-determinados pela realidade industrial na qual ele está inserido, constituem fundamento do novo tipo de criação perseguido pelo Grupo-G.

Essa compreensão desdobra-se no texto sem título assinado por Hans Richter e Werner Graeff que se segue ao citado acima. Ele começa com afirmações contundentes:

A oposição entre a nova criação (na arte) e a arte do passado é de princípio. Nós não queremos transpô-la, mas aprofundá-la. O fastio na antiga arte [*Kunsterei*] e o fato dos interesses humanos vitais formam o pressuposto de uma nova criação. Nossos “sentimentos” nos impedem de ver o que nos é verdadeiramente essencial.²⁴

Assim, o desafio é “agir de modo metódico e impessoal”,²⁵ não só no domínio da arte, mas no da cultura como um todo. Os autores seguem, com suas frases contundentes, mostrando o que está em jogo: “A exigência fundamental da criação elementar é a economia. Pura relação de força e material. Isso exige meios elementares, total domínio dos meios. Ordenação elementar, conformidade a regras.”²⁶

O diagnóstico dos autores é o de que, àquela altura, na Alemanha, ainda nem sequer havia sido colocada a “exigência por fundamentalidade”,²⁷ enquanto na Holanda, com o Stijl, e na Rússia, com o construtivismo, a criação artística já

²³ RICHTER, H., GRAEFF, W. [Sem título]. *G. Zeitschrift zur elementare Gestaltung*, Juli 1923, p. 1, tradução nossa.

²⁴ Ibidem, loc. cit., tradução nossa.

²⁵ Ibidem, loc. cit., tradução nossa.

²⁶ Ibidem, loc. cit., tradução nossa.

²⁷ Ibidem, loc. cit., tradução nossa.

seguia essa trilha. O Grupo-G buscava então estabelecer essas bases na Alemanha, rompendo com o expressionismo que ali imperava. E isso significa, como já dissemos, romper com a atitude subjetiva individual em prol da coletivização, pois:

Todo trabalho existe através de um outro. Ninguém pode hoje realizar algo sem aprender com seu vizinho ou inimigo. Atitude subjetiva encontra-se em ruínas em todos os domínios da vida e é a causa efetiva de todas as catástrofes – na arte também. Os novos artistas agem coletivamente.²⁸

A recusa da atitude subjetiva indica a construção de uma nova cultura a partir dos elementos fundamentais e vitais da realidade atual. Os integrantes do Grupo-G, nesse sentido, atacam no plano da criação artística a exigência por fundamentalidade que, em sua visão, constitui desafio em todos os âmbitos da vida. Como já deve ter ficado claro, eles almejavam “resolver o problema da arte não do ponto de vista da estetização [*ästhetisierenden*], mas daquele da cultura em geral”.²⁹ Sua busca não é por uma nova beleza, mas pela “ordenação interna de nosso ser”.³⁰

Vê-se que é grande a aposta do Grupo-G na criação elementar; mas ainda não está claro o que esta significa. Para melhor entendê-la, podemos tomar o texto de Théo van Doesburg precisamente “Sobre a criação elementar” (*Zur elementaren Gestaltung*), publicado também na primeira edição da revista do Grupo.

Doesburg inicia com a distinção de dois modos de expressão que, em sua visão, se contrapõem mutuamente: o decorativo ou ornamental e o monumental ou figurativo.³¹ Esta contraposição, segundo o autor e artista holandês, caracterizaria a distinção entre a arte do passado e a arte do presente. A concepção decorativa da arte seria marcada pela centralização, e pautaria uma atividade criativa fundada no indivíduo, no gosto pessoal, na “arbitrariedade ou avaliação intuitiva dos elementos da obra de arte”.³² Já a concepção monumental, que deve caracterizar a arte do presente, seria marcada pela descentralização, e tem uma exigência a atender: precisão (*Präzision*) ou

²⁸ RICHTER, H., GRAEFF, W. [Sem título]. *G. Zeitschrift zur elementare Gestaltung*, Juli 1923, p. 1, tradução nossa..

²⁹ Ibidem, loc. cit., tradução nossa.

³⁰ Ibidem, loc. cit., tradução nossa, grifos no original.

³¹ DOESBURG, T. “Zur elementaren Gestaltung”. *G. Zeitschrift zur elementare Gestaltung*, Juli 1923, p. 1, tradução nossa.

³² Ibidem, loc. cit., tradução nossa.

clareza (*Eindeutigkeit*).³³ Para tanto, deve abandonar o fundamento no indivíduo e buscar aquilo que Doesburg chama “generalização” (*Verallgemeinerung*): “A clareza só pode se seguir da disciplina dos meios, e essa disciplina leva à generalização dos meios. Generalização dos meios leva à criação elementar e monumental”.³⁴

Portanto, a criação elementar é equiparada ao modo de expressão monumental, e sua precisão e clareza assentam na generalização dos meios. Esta significa nada mais do que o estabelecimento dos meios elementares primários de cada arte. Assim, segundo Doesburg,³⁵ forma, tempo e cor seriam os meios elementares primários da pintura; espaço, tempo, linha, superfície (*Fläche*) e volume, os meios elementares primários da escultura; espaço, tempo, linha e superfície (*Fläche*), os meios elementares primários da arquitetura. Cada uma dessas artes teria seus meios auxiliares secundários, como, por exemplo, a ilusão da forma e a anedota, no caso da pintura e escultura, a coesão (*Geschloss*), tipo de forma, decoração e símbolo, no caso da arquitetura.

Essa separação, no entanto, não se faz como autocritica da arte em prol da manutenção da autonomia de cada campo, mas com vistas a uma ordenação que prepara uma cooperação produtiva das diversas artes:

Sem essa nítida separação (escultura da pintura; pintura da arquitetura etc.), é impossível criar uma ordem a partir do caos e conhecer os meios elementares de criação. Até agora os meios de criação estiveram de tal modo misturados uns com os outros que finalmente se acreditou que eles seriam inseparáveis. Essa difusão dos meios é um *resquício do barroco*, no qual as diferentes artes aniquilam-se reciprocamente (através da proliferação *uma sobre e contra a outra*), ao invés de *fortalecerem-se* através de uma clara relação recíproca. A nova criação floresce a partir dos meios elementares. Nela, as diferentes artes se relacionam reciprocamente de tal modo que são capazes de desdobrar ao máximo as forças expressivas (elementares).³⁶

Trata-se, portanto, de uma preparação de terreno. O estabelecimento dos meios elementares primários das artes, sua generalização, implica em sua comunitarização. Em outras palavras, a criação não é mais vista como

³³ Ibidem, loc. cit.

³⁴ DOESBURG, T. “Zur elementaren Gestaltung”. *G. Zeitschrift zur elementare Gestaltung*, Juli 1923, p. 1, tradução nossa, p. 2.

³⁵ Ibidem, loc. cit.

³⁶ Ibidem, loc. cit., tradução nossa, grifos no original.

propriedade de um indivíduo criativo, de cujos impulsos espontâneos emanaria a obra, mas está ao alcance de todos – na medida em que seus elementos estão ao alcance de todos –, podendo ser realizada com método.

Esse programa alinha-se, para Doesburg, à racionalidade técnica e científica inscrita nos objetos de uso cotidiano. São, portanto, as condições de existência impostas pela sociedade industrial que pautaria o declínio da atitude subjetiva que ainda persiste no expressionismo:

A precisão, clareza, que exigimos da obra de arte possui as mesmas raízes que o *aprimoramento* científico ou técnico evidenciado nos objetos de uso não artísticos que nos cercam. Nesses objetos que surgem das necessidades da vida hodierna o artista contemporâneo vê que o trabalho impulsivo e especulativo chegou ao fim. A era do gosto decorativo acabou, o artista contemporâneo liquidou [*abgeschlossen*] completamente o passado. Consequências científicas e técnicas o obrigam a tirar conclusões em seu campo próprio. As consequências criativas o obrigam à *revisão de seus meios*, à *conformidade a regras* [*Gesetzmäßigkeit*], até ao sistema, isto é: ao domínio *consciente* de seus meios de expressão elementares.³⁷

Essa busca pela criação elementar do Grupo-G não se restringe, porém, às artes existentes desde antes do advento da sociedade industrial, mas também se faz valer na arte cinematográfica, que carrega a insígnia da indústria em seu nascimento. Hans Richter, nesse ponto, é figura central. Na esteira da criação elementar, Richter apresenta, na primeira metade da década de 1920, uma série de filmes que, junto com as produções de Walter Ruttmann, podem ser considerados pioneiros no estabelecimento de um cinema abstrato.³⁸

Richter esboça um filme desse tipo na revista G como base para sua discussão. No leiaute da revista, ele aparece na forma de reprodução de uma fita de filme junto à borda superior das páginas 2 e 3. Nessa fita, os quadros do filme são reproduzidos. Como glosas, comentários marcam os momentos

³⁷ DOESBURG, T. "Zur elementaren Gestaltung". *G. Zeitschrift zur elementaren Gestaltung*, Juli 1923, p. 2, tradução nossa, grifos no original.

³⁸ Destaca-se aqui, no caso de Richter, a série de filmes "Rhythmus", nos quais o autor explora o movimento de figuras simples. Esse tipo de filme marca a produção de Richter nesses primeiros momentos do Grupo-G. Mais tarde, ele produziria filmes para além do elementar, empregando um aparato cinematográfico mais completo, porém ainda fazendo jus aos potenciais de jogo inscrito na forma cinematográfica. O divertido "Vormittagsspuk" é um bom exemplo dessa outra fase. Nele, objetos são representados como dotados de vida própria, não submetidos ao seu uso "normal", o que provoca a impressão de uma espécie de revolta desses objetos contra os seres humanos (a cena mais marcante e mais frequente é a dos chapéus voando livres como pássaros). Os nazistas considerariam esse filme como arte degenerada e destruiriam sua versão com a trilha sonora original. Mas o filme pode ser acessado hoje facilmente na Internet, ainda que sem sua trilha original.

determinantes da sequência de quadros. Tais momentos são então divididos em dois grandes grupos: demonstração do material e criação do material.³⁹ Ao lado dessas glosas, um texto de Richter introduz concepções sobre a criação elementar do filme com base na fita reproduzida na borda. Richter afirma que se trata aí de uma espécie de exercício nas possibilidades de criação do filme, ou, em suas palavras, de uma “demonstração criativa, na qual determinadas possibilidades fílmicas elementares são desdobradas de maneira elementar”.⁴⁰ O filme é composto de formas simples: quadrados (e retângulos) e linhas, as quais constituem os meios auxiliares da criação fílmica, voltados para a delimitação de processos de superfície e processos espaciais. “O verdadeiro meio de construção é a luz, sua intensidade e quantidade”,⁴¹ diz Richter. Trata-se, portanto, de um “jogo de relações luminosas”⁴² que variam quantitativa e qualitativamente, ou seja, de acordo com graus de brilho, proporções etc.

O filme transmite em seu decurso (exibição) [...] as relações de tensão e contraste da luz. Essas relações existem entre claro e escuro, grande e pequeno, rápido e lento, horizontal e vertical etc. etc. Busca-se organizar o filme de tal modo que as partes individuais estejam em tensão ativa entre si e com relação ao todo, de modo que o todo permaneça espiritualmente [*geistig*] móvel em si mesmo.⁴³

Nos processos representados nessas relações luminosas, como na série “Rhythmus”, Richter parece buscar exercitar no espectador um olhar ativo para processos elementares subjacentes ao caos da modernidade. É nesse sentido, aliás, que Erin McClenathan comprehende o conceito de “criação elementar”, isto

³⁹ O ritmo apresentado é o seguinte: “I. (Demonstração do material) / a = <quadrado> b = <linha> / a Formação do espaço em dois andamentos [*Tempis*] diferentes (contínuo) / b Formação da superfície através da acentuação contrastante da superfície (descontínuo) / II. (Criação do material) / a em constante crescimento, b acompanhando de maneira abrupta, de modo que b se ligue sempre às condições da superfície no desenvolvimento espacial / a decrescente em grandeza e intensidade, desaparecendo lateralmente / Pausa / a variando em localização e intensidade, começa o novo tema: movimento contrário de duas qualidades luminosas (movimento de uma ‘superfície’ perante e atrás de uma superfície fixa) / Aumento da superfície dianteira / Desvanecimento da superfície traseira / Pausa ! ! ! / Síntese de todos os processos em um / Encerramento. Quantidade e intensidade de luz” (RICHTER, H. [Sem título]. G. *Zeitschrift zur elementare Gestaltung*, Juli 1923, p. 3, tradução nossa).

⁴⁰ RICHTER, H. [Sem título]. G. *Zeitschrift zur elementare Gestaltung*, Juli 1923, p. 3, tradução nossa.

⁴¹ RICHTER, H. [Sem título]. G. *Zeitschrift zur elementare Gestaltung*, Juli 1923, p. 3, tradução nossa.

⁴² Ibidem, loc. cit., tradução nossa.

⁴³ Ibidem, loc. cit., tradução nossa.

é, como “ordenação do caos da modernidade através da aplicação de padrões formalistas à dissonância material da sociedade industrializada”.⁴⁴

McClenathan também mostra como aquele exercício se faz valer na própria composição da revista. O leiaute da primeira edição da G foi de autoria de El Lissitzky, artista russo discípulo de Malevich. Nesse trabalho, ele buscou compor a revista em consonância com os elementos do filme de Richter, de modo que linhas e quadrados permeiam suas páginas e, especialmente no texto de Richter e Graeff comentado acima, fragmenta-o em blocos. Essa visada se torna nítida principalmente quando as quatro páginas da revista são desdobradas, permitindo tomá-la em sua totalidade.

Ademais, o texto de Richter encontra-se escrito na perpendicular com relação aos outros textos. Desse modo, o leitor é obrigado girar a revista para acessar tal texto. Ao fazê-lo, ele também pode acessar uma frase de Karl Marx que jaz acima deste último, justamente na dobra entre as páginas 2 e 3, como se se tratasse de um elemento de articulação: *“Kunst soll das Leben nicht erklären, sondern verändern”* (“a arte não deve esclarecer a vida, mas transformá-la”). Assim, poderíamos dizer que essa transformação seria o ponto de fuga da criação elementar. Ou seja, o Grupo-G tinha em vista uma ordenação transformadora do mundo existente através da promoção de um olhar ativo, capaz discernir os meios elementares e construir com eles. Essa atividade do olhar se faz valer na própria leitura da revista, que obriga o leitor a girar a página para acessar o texto de Richter e assim lhe sugere não apenas aceitar passivamente o que está escrito.

III

Não se trata aqui de estabelecer uma relação direta e harmônica entre o Grupo-G e Walter Benjamin, como se este fosse um integrante daquele. Mas certamente não se pode subestimar o impacto do Grupo-G na formação intelectual de Benjamin. Foi nesse contexto que ele teve um contato mais substancial com algumas das principais correntes de vanguarda do começo do século XX; foi depois de transitar pelo Grupo-G que ele mudou seu foco para a cultura europeia contemporânea. Como nos conta Jennings:

⁴⁴ MCCLENATHAN, E. “Hans Richter’s Rhythmus Films in G: the Collective Cinematographic”. *InVisible Culture: An Electronic Journal for Visual Culture* (24), May, 2016, tradução nossa, p. 2.

É somente depois das discussões com seus colegas [envolvidos no Grupo-G] que Benjamin irá descobrir seus novos focos temáticos: arte industrial; arquitetura; fotografia; cultura de massas; e, sobretudo, a emergência de formas culturais surpreendentemente novas na França e na Rússia.⁴⁵

Portanto, rastros desse contato com as ideias geridas no Grupo-G podem ser percebidos em alguns dos principais textos da produção materialista de Benjamin. Nosso propósito aqui é tomar o ensaio “Experiência e pobreza”, especialmente o “conceito novo e positivo de barbárie”,⁴⁶ como ponto de confluência crítico da relação de Benjamin com as ideias do Grupo-G. Como esperamos demonstrar, a compreensão do referido conceito é constituída de motivos alinhados de maneira decisiva com a compreensão de “criação elementar”, tal como tratada acima.

“Experiência e pobreza” é um texto de limiar. Não se sabe exatamente quando foi escrito; o mais provável é que tenha sido na estadia de Benjamin em Ibiza, após ele se evadir da Alemanha em março de 1933⁴⁷ e antes de se instalar em Paris como exilado. Trata-se então de um texto que se encontra exatamente na fronteira entre a vida de importante crítico cultural na República de Weimar, algo consolidado após o contato com o Grupo-G, e a difícil vida de exilado, vivida em grande parte em Paris e que terminaria com o suicídio em Port Bou, 1940. Tendo como título original “Pobreza de experiência” (*Erfahrungsarmut*), esse manifesto⁴⁸ aparece em dezembro de 1933, no fascículo 10 do primeiro ano da revista *Die Welt im Wort* (“O mundo em palavra”), revista editada em Praga por Willy Haas após a descontinuação da *Literarische Welt* (“Mundo

⁴⁵ JENNINGS, M. “Walter Benjamin and the European avant-garde”. In: FERRIS, D. (org.). *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p. 22-23, tradução nossa. Ainda segundo Jennings, o Grupo-G incluía representantes do dadaísmo (Hans Richter e Raoul Hausmann, com colaborações de Kurt Schwitters, Hans Arp, George Grosz, John Heartfield e Hannah Höch), do construtivismo russo (El Lissitsky, apoiado por Laszlo Moholy-Nagy, Naum Gabo, Antoine Pevsner e Nathan Altman), de um modernismo arquitetônico de inspiração tecnológica norte-americana (Mies van der Rohe e Ludwig Hilberseimer) e elementos de um primeiro surrealismo (Tristan Tzara, Man Ray e Max Burcharz).

⁴⁶ BENJAMIN, W. “Experiência e pobreza”. In: BENJAMIN, W.. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura (Obras escolhidas vol. 1)*. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 125.

⁴⁷ Vale lembrar que em fevereiro de 1933 ocorreria o incêndio no Reichstag (o parlamento alemão), evento que marcaria de vez o fim da República de Weimar e o começo dos anos tenebrosos do terceiro Reich nazista, que terminaria apenas em 1945.

⁴⁸ É assim que Burkhardt Lindner interpreta “Experiência e pobreza”, ou seja, como um manifesto em que Benjamin fala como um “nós”, como representante da geração marcada pela devastação da Primeira Guerra Mundial (LINDNER, B. “Zu Traditionskrise, Technik, Medien”. In: LINDNER, B. (org.) *Benjamin-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler, 2011, p. 453).

literário"). Desse trabalho, Benjamin não recebe os honorários combinados, o que já prenuncia os problemas de subsistência que o perseguiriam pelo resto de sua vida.⁴⁹

“Experiência e pobreza” é um texto geralmente abordado em confronto com “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. E com razão, pois ambos partem, literalmente até, do mesmo diagnóstico: o declínio da experiência tradicional, declínio do intercâmbio de experiências, e consequentemente das formas narrativas tradicionais que se alimentam desse intercâmbio. Esse diagnóstico é introduzido primeiro com a história do pobre vinhateiro que, no leito de morte, revela a seus filhos a existência de um tesouro enterrado nos vinhedos. Após sua morte, os filhos cavam todo o terreno em busca desse tesouro, mas nada encontram. Porém, no outono próximo, suas vinhas produzem mais do que as outras da região. Com isso, eles percebem que o pai não lhes havia pregado uma “pegadinha”, mas lhes transmitido uma experiência. Como diz Jeanne-Marie Gagnebin, não interessa tanto a Benjamin o conteúdo moralizante dessa história, mas sim sua encenação:

O que importa é que o pai fala do seu leito de morte e é ouvido, que os filhos respondem a uma palavra transmitida nesse limiar, e reconhecem, em seus atos, que algo passa de geração para geração; algo maior que as pequenas experiências individuais particulares (*Erlebnisse*), maior que a simples existência individual do pai, um pobre vinhateiro, porém que é transmitido por ele; algo, portanto, que transcende a vida e a morte particulares, mas nelas se diz; algo que concerne aos descendentes.⁵⁰

Num segundo momento, Benjamin enfatiza que essa capacidade de transmitir experiências está em declínio, processo tornado evidente com a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), especialmente com o mutismo dos soldados que retornavam do fronte de batalha. Benjamin também usa o termo “experiência” para caracterizar a guerra, mas aqui se trata de uma experiência radicalmente desmentida, fraturada, não comunicável, porquanto incapaz de ser captada pela narrativa oral. Exatamente aqui aparece a primeira menção à “pobreza”: os combatentes sobreviventes voltavam pobres em experiência, os

⁴⁹ Ver os comentários dos editores em BENJAMIN, W. *Gesammelte Schriften Bd. II. Teil 3*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991, p. 960-961.

⁵⁰ GAGNEBIN, J. M. “Memória, história, testemunho”. In: GAGNEBIN, J. M. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 50.

acontecimentos da batalha não se somavam como lições para suas vidas, mas sim, para dizer com Freud,⁵¹ como trauma.

A proximidade do diagnóstico de Benjamin com aquele esboçado por Freud em “Além do princípio do prazer” torna-se ainda mais nítido na imagem usada pelo primeiro para resumir a situação de declínio da experiência (imagem que reaparece no ensaio sobre “O narrador”):

Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano.⁵²

Na discussão sobre a topografia e função da consciência, Freud recorre a uma especulação em torno de uma vesícula viva indiferenciada – um organismo simples –, que, em meio a grandes e potencialmente destruidoras energias naturais circundantes, teve de desenvolver uma camada protetora para se preservar. Essa camada externa, que nesse caso ilustra o lugar da consciência no limiar entre exterior e interior, é aniquilada, ou seja, ela morre para receber adequadamente os estímulos e deixar passar uma porção não letal para as camadas internas.⁵³ O mutismo dos combatentes, no paralelo com essa imagem, remete a uma situação na qual as grandes e destruidoras energias liberadas no campo de batalha foram recebidas pelos sujeitos ali imersos não como porções administráveis e traduzíveis em palavras, mas como forças destruidoras que perturbam e ferem a interioridade.

Nessa avaliação, já se revela uma proximidade com uma ideia fundamental do Grupo-G, a saber, a recusa da ideia de uma interioridade espiritual criativa. A pobreza de experiência, para Benjamin, implica um esvaziamento da interioridade, ou seja, uma situação histórica na qual acontecimentos vividos não mais podem ser assimilados pelos sujeitos. Esse diagnóstico, para Benjamin, é resultado de transformações das condições de existência na modernidade, processo que tem na técnica seu fator central: “Uma forma completamente nova de miséria recaiu sobre os homens com esse

⁵¹ FREUD, S. “Além do princípio do prazer”. In: FREUD, S. *História de uma neurose infantil : (“o homem dos lobos”): além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 168.

⁵² BENJAMIN, W. “Experiência e pobreza”. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura (Obras escolhidas vol. 1)*. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 124.

⁵³ Cf. FREUD, S. op. cit., p. 184 ss.

monstruoso desenvolvimento da técnica".⁵⁴ O mutismo dos soldados, sua incapacidade de transmitir suas experiências com as explosões destruidoras que a técnica liberou no campo de batalha, indica a Benjamin o despojamento dos sujeitos daquele terreno no qual se enraizava sua memória como parte de um passado coletivo retomado e transformado de geração em geração. O desenvolvimento da técnica colocou abaixo a realidade tradicional, retirando dos pés dos sujeitos a experiência coletiva que sustentava sua caminhada pela vida.

Como vimos, a técnica também desempenha papel crucial na compreensão da criação elementar em Doesburg, uma vez que ele relaciona o fim do trabalho impulsivo e especulativo aos produtos do aprimoramento técnico e científico. Mas enquanto ele celebra o fim da era do gosto decorativo realizado nesse processo, chegando a demandar dos artistas contemporâneos um alinhamento metódico com os imperativos técnicos e científicos, a abordagem benjaminiana da técnica é mais dialética. Ao não perder de vista a Primeira Guerra, Benjamin não perde de vista também o lado destrutivo do desenvolvimento técnico. A não percepção desse lado marcaria uma "recepção desastrosa da técnica" no século XIX, fomentada por elucubrações sobre uma suposta força redentora da técnica que acabou desmentida precisamente pela Primeira Guerra⁵⁵ e, mais tarde, pelo seu uso na destruição promovida pelo nazismo. Ao mesmo tempo, porém, a técnica tem um potencial lado produtivo, libertador, cuja maior expressão no pensamento benjaminiano é sem dúvida seu conceito de "segunda técnica".⁵⁶ Ou seja, Benjamin resguarda, assim como Doesburg, uma aposta nos potenciais produtivos ou construtivos da técnica, mas insere essa aposta numa apreciação dialética que o leva, inclusive, a uma ferrenha crítica do positivismo e da sobrevalorização das ciências naturais na compreensão da sociedade humana e da história.⁵⁷

Fiquemos, no entanto, no ponto em comum entre os diagnósticos de Benjamin e Doesburg: persistir na interioridade não condiz com a atualidade das

⁵⁴ BENJAMIN, W. "Experiência e pobreza". In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura (Obras escolhidas vol. 1)*. São Paulo: Brasiliense, 2012., p. 124.

⁵⁵ Ver BENJAMIN, W. "Eduard Fuchs, colecionador e historiador". In: BENJAMIN, W. *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012, p. 135-136.

⁵⁶ A técnica que não visa à dominação da natureza, mas um "jogo conjunto entre natureza e humanidade" (BENJAMIN, W. *A obra de arte na época de sua reproducibilidade técnica*. Porto Alegre: Zouk, 2012, p. 43-45).

⁵⁷ Ver BENJAMIN, W. "Eduard Fuchs, colecionador e historiador". In: BENJAMIN, W. *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012, p. 135.

condições de existência da modernidade e, portanto, se torna um procedimento retrógrado.

Não se trata mais de ajudar, reconfortar ou consolar os homens pela edificação de uma beleza ilusória. Contra uma estética da interioridade, da harmonia, da suavidade e da graça, Benjamin defende as provocações e a sobriedade áspera das vanguardas.⁵⁸

Se o Grupo-G ergue-se contra o caráter “nebuloso e obscuro” (Graeff) do expressionismo, é justamente num representante deste último que Benjamin vê manifesto o resultado do movimento contrário ao das vanguardas. Trata-se dos quadros de James Ensor, nos quais uma fantasmagoria estaria manifesta em suas figuras fantasiadas e carnavalescas atoladas nas ruas, sufocadas por máscaras brancas e coroas de estanho. Nessas figuras, Benjamin enxerga o rosto da pobreza de experiência da modernidade galvanizada pela tentativa de renovação de uma série de ideias.⁵⁹ Sem a experiência para vincular os valores culturais à humanidade, eles tornam-se reificados e passam a pesar sobre esta última de maneira desfigurante. Ademais, enquanto reificados, oferecem-se como instrumentos das classes dominantes, perpetuando a violência que marca seu vir-a-ser e seu processo de transmissão.⁶⁰

O procedimento sóbrio representado pelas vanguardas vai na contramão da referida galvanização e confessa a pobreza. É nessa esteira que Benjamin introduz o novo conceito de barbárie:

A horrível mixórdia de estilos e visões de mundo do século passado mostrou-nos com tanta clareza aonde esses valores culturais podem nos conduzir quando a experiência nos é subtraída, hipócrita ou sorrateiramente, que é hoje em dia uma prova de honradez confessar nossa pobreza. Sim, confessemos: essa pobreza não é apenas pobreza em experiências privadas,

⁵⁸ GAGNEBIN, J. M. “Memória, história, testemunho”. In: GAGNEBIN, J. M. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 51.

⁵⁹ Benjamin cita aqui astrologia, ioga, *Christian Science*, quiromancia, vegetarianismo, gnose, escolástica e espiritismo (BENJAMIN, W. “Experiência e pobreza”. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura (Obras escolhidas vol. 1)*. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 124).

⁶⁰ Ver: BENJAMIN, W. “Eduard Fuchs, colecionador e historiador”. In: BENJAMIN, W. *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012, p. 136 ss; BENJAMIN, W. “Sobre o conceito da história”. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura (Obras escolhidas vol. 1)*. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 244. Ver também a discussão dessa problemática em RAMPIM, J. L. *Colecionador, arte e materialismo histórico em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora Unifesp, 2018, p. 77 ss.

mas em experiências da humanidade em geral. Surge assim uma nova barbárie.⁶¹

Sem cultura, eis o bárbaro. Mas trata-se de “um conceito novo e positivo de barbárie”,⁶² introduzido em prol da ação:

Pois o que resulta para o bárbaro dessa pobreza de experiência? Ela o impele a partir para a frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda.⁶³

Nietzsche já havia criticado o peso immobilizante do eruditismo característico da cultura histórica do século XIX,⁶⁴ e a pobreza de experiência parece colocar a Benjamin a oportunidade de indicar uma saída para essa situação. Essa saída, como se vê, é baseada em uma economia de meios, assim como a “exigência fundamental da criação elementar”, que abandona voluntariamente os adornos e arabescos para construir com poucos e elementares meios. O bárbaro de Benjamin é como aquele que persegue a criação elementar: um construtor. Mas Benjamin não menciona algum integrante do Grupo-G aqui; prefere falar de Descartes, Einstein, os cubistas e Klee.⁶⁵ Note-se que essa lista não se resume a artistas, o que também se alinha ao propósito do Grupo-G de extrapolar o terreno da arte.

Nas obras de Klee, Benjamin enxerga figuras humanas como expressões fisionômicas não de uma interioridade, mas do que está dentro, como se o humano fosse uma carcaça de automóvel obedecendo aos imperativos do motor. Essa comparação não é à toa: em Klee, Benjamin vislumbra a figura humana como uma espécie de autômato, tal como, anos mais tarde, detectará na descrição de Poe sobre “O homem da multidão”.⁶⁶ Essa é a experiência da pobreza de experiência, a nova e positiva barbárie: uma desinfecção da

⁶¹ BENJAMIN, W. “Experiência e pobreza”. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura (Obras escolhidas vol. 1)*. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 124-125.

⁶² Ibidem, p. 125.

⁶³ BENJAMIN, W. “Experiência e pobreza”. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura (Obras escolhidas vol. 1)*. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 125..

⁶⁴ Ver NIETZSCHE, F. “II Consideração intempestiva: sobre a utilidade e os inconvenientes da história para a vida. In: NIETZSCHE, F. *Escritos sobre história*. Rio de Janeiro; São Paulo: Ed. PUC-Rio/Loyola, 2005, p. 108.

⁶⁵ Curioso notar que, em todas essas figuras, as ciências exatas estão na base do barbarismo construtivo: seja a geometria (Descartes e os cubistas), a física newtoniana (Einstein) ou a engenharia (Paul Klee).

⁶⁶ Ver BENJAMIN, W. “Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire”. In: BENJAMIN, W. *Baudelaire e a modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, p. 130.

interioridade, um afastamento com relação a toda pretensa cultura histórica do século XIX, pois esta não é mais do que um consumo reificado que, como nos quadros de Ensor, desfigura a humanidade de maneira macabra.

Deve ficar claro: Benjamin não advoga a restituição da experiência perdida; o conceito de uma barbárie positiva reivindica justamente o reconhecimento da própria pobreza de experiência como condição para a construção de algo novo, no qual se possa estabelecer outra relação com a cultura. Essa postura se resume na máxima: “desilusão radical com a época e ao mesmo tempo uma fidelidade sem reservas a ela”.⁶⁷ Benjamin diagnostica em seu tempo alguns autores que estavam se ajustando à nova realidade da barbárie positiva: além do já mencionado Klee, Brecht, Adolf Loos e Paul Scheerbart.

Tanto um artista complexo como Paul Klee quanto um programático como Loos, ambos rejeitam a imagem do homem tradicional, solene, nobre, adornado com todas as oferendas do passado, para dirigir-se ao contemporâneo nu, deitado como um recém-nascido nas fraldas sujas de nossa época.⁶⁸

A recusa da pompa e dos adornos da cultura surge então como condição para o nascimento de algo efetivamente novo. As fraldas sujas sugerem um desdobramento da metáfora fisiológica que Benjamin emprega mais adiante no texto quando se refere aos cansados eruditos, que “devoraram” (*gefressen*) a cultura: aquele que proclama sua pobreza é capaz de enfim digerir a cultura até então consumida indiscriminadamente. A defecação, nessa imagem, remete a uma purificação do organismo tão libertadora que surge como um efetivo renascimento. Levando a questão para seu campo mais familiar, Benjamin fala da linguagem nos romances de Scheerbart, em que ela se transmuta, junto ao ser humano, como que renascendo a partir da influência decisiva de telescópios, aviões e foguetes. Acrescentando ainda que nomes desumanizados são dados às crianças pelos russos, arremata: “Nenhuma renovação técnica da língua, mas sua mobilização a serviço da transformação da realidade, e não da sua descrição”.⁶⁹

⁶⁷ Idem. “Experiência e pobreza”. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura (Obras escolhidas vol. 1)*. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 125.

⁶⁸ BENJAMIN, W. “Experiência e pobreza”. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura (Obras escolhidas vol. 1)*. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 125.

⁶⁹ Ibidem, p. 126.

O rompimento com um tipo de criação pautado na interioridade é desdobrado por Benjamin na crítica do interior burguês do século XIX. A ele se contrapõe a arquitetura de vidro de Scheerbart, moradas de sua nova “gente”. O interior burguês é caracterizado pela presença visível de vestígios ou rastros do proprietário: é o seu ninho, onde ele representa um pequeno mundo em miniatura no qual recalca sua posição no processo produtivo em favor da contemplação de um ilusório mundo melhor. Todos os hábitos desses habitantes de interiores, hábitos que se ajustam mais aos interiores do que a eles próprios, foram apagados pelo vidro de Scheerbart e, acrescenta Benjamin, pelo aço da Bauhaus. Nos espaços por eles criados, é difícil deixar rastros, assim como se tornou difícil que os acontecimentos vividos deixem marcas de memória nos sujeitos quando o ambiente perceptivo onde eles vivem é marcado pela preponderância do choque.⁷⁰

A defesa de Benjamin do novo barbarismo deve ser entendida no sentido de uma superação do cansaço gerado por um tipo de consumo reificado da cultura, que entope o espaço interior no qual antes se realizava a experiência. É um chamado para a ação, que só pode se realizar quando o sujeito se liberta do peso imobilizante da cultura reificada para construir com poucos meios.

IV

Ao comentar “Experiência e pobreza”, Burkhardt Lindner afirma que nele “Benjamin se posiciona pela primeira e única vez como um caráter destrutivo”.⁷¹ A relação com esse outro texto-chave da época⁷² se verificaria precisamente na referência à barbárie positiva. Ao confessar sua pobreza, e assim livrar-se do peso de um patrimônio cultural sem lastro na experiência moderna, o novo bárbaro faria jus ao caráter destrutivo: este “só conhece um lema: criar espaço; só uma atividade: despejar. Sua necessidade de ar fresco e espaço livre é mais

⁷⁰ A problemática da memória em relação à recepção do choque é um tema abordado de maneira pormenorizada em “Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire”. Nele, a referência a “Além do princípio do prazer” é explícita e surge em uma constelação com conceitos de Bergson e Proust para (re)fundar o conceito de “vivência” (*Erlebnis*), que Benjamin estabelece como o tipo de experiência moderna que ascende no reverso do declínio da experiência tradicional. Cf. BENJAMIN, W. “Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire”. In: BENJAMIN, W.. *Baudelaire e a modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019, p. 110 ss.

⁷¹ LINDNER, B. “Zu Traditionskrise, Technik, Medien”. In: LINDNER, B. (org.) *Benjamin-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler, 2011, p. 453, tradução nossa.

⁷² Cf. BENJAMIN, W. “O caráter destrutivo”. In: BENJAMIN, W.. *Rua de mão única (obras escolhidas vol. 2)*. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 241ss.

forte que qualquer ódio”.⁷³ Nos espaços abertos pela destruição, o novo bárbaro pode se mover e eventualmente construir algo novo, alinhado às condições de vida do presente, quiçá com seus meios mais elementares.

Mas é preciso saber o que se destrói para criar espaço para a construção. Não se pode perder de vista que a escrita de “Experiência e pobreza” se dá no momento de ascensão do nazismo ao poder, de modo que, como afirma Uwe Steiner, a introdução de um novo conceito de barbárie, visto sobre esse pano de fundo, pode aparecer “sob uma luz desconfortável e possivelmente embaraçosa, especialmente para o leitor de hoje em dia”.⁷⁴ Benjamin, naturalmente, tinha consciência dessa tensão, e talvez o diálogo secreto com Nietzsche na referência ao novo bárbaro⁷⁵ seja também um confronto com sua apropriação nazista. Não à toa, ele se refere, no final de “Experiência e pobreza”, a um “pequeno grupo dos poderosos” que seriam bárbaros, “mas não no bom sentido”.⁷⁶ Contra eles, então,

Os outros [...] precisam arranjar-se, de novo e com poucos meios. São solidários dos homens que fizeram do essencialmente novo uma coisa sua, com lucidez e capacidade de renúncia. Em seus edifícios, quadros e histórias a humanidade se prepara, se necessário, para sobreviver à cultura.⁷⁷

Mas de onde vem essa ameaça mortal da cultura? Talvez uma resposta possa ser fornecida com referência à apologia do ideal clássico como elemento determinante da cultura alemã oficial, algo comum tanto a República de Weimar quanto ao terceiro Reich nazista. Benjamin já colocava-se contrário a esse ideal clássico desde antes de sua virada no objeto de estudo em 1924. Especialmente inspirado por Alois Riegl, seu estudo sobre *A origem do drama barroco alemão* coloca-se contrariamente ao ideal clássico ao voltar suas atenções para um

⁷³ Ibidem, p. 242.

⁷⁴ STEINER, U. *Walter Benjamin: An Introduction to his Work and Thought*. Chicago; Londres: The University of Chicago Press, 2010, p. 126, tradução nossa.

⁷⁵ Tanto Burkhardt Lindner quanto Uwe Steiner enfatizam essa correspondência. O último (ibidem, p. 127) nos lembra que o aforismo 900 de *A vontade de poder* fala precisamente de um novo tipo de bárbaro, de natureza conquistadora e dominadora, que desce das alturas como Prometeu em busca de material para moldar. Mas a consideração dialética de Benjamin sobre a técnica torna a questão muito mais alinhada à politização da arte que a uma apoteose heroica do novo bárbaro.

⁷⁶ BENJAMIN, W. “Experiência e pobreza”. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura (Obras escolhidas vol. 1)*. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 128.

⁷⁷ BENJAMIN, W. “Experiência e pobreza”. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura (Obras escolhidas vol. 1)*. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 128.

material e uma época relegados sob a influência desse ideal. Nesse sentido, Benjamin pôde se ver representado no Grupo-G, no qual uma atitude anticlassicista constitui momento essencial de estabelecimento da criação elementar. E justamente nesse ponto o caráter construtivo desta última se revela parte de uma dialética que implica também a destruição. Como dizem Richter e Graeff:

Nossa tarefa é de natureza destrutiva e construtiva. O preconceito clássico, fundamento da cultura em desvanecimento, deve ser destruído. Então se formam novas inclinações e necessidades. A tarefa elementar das pessoas criativas é não somente: cumprir as inclinações e necessidades do tempo, mas sobretudo: criar novas inclinações e necessidades.⁷⁸

O campo de possibilidades aberto com essa destruição aponta então para novas inclinações e necessidades que, depuradas do preconceito clássico, ou seja, de valores culturais apologéticos da estrutura dominante, assenta sobre os fundamentos efetivos da realidade vivida. Aqueles que professam sua miséria para se mover no sentido da construção de algo verdadeiramente novo devem enfrentar aqueles que instrumentalizam o passado oficial para destruir a possibilidade dessa construção do verdadeiramente novo.

Referências

ARGAN, G. C. **Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. Tradução Denise Bottman e Federico Carotti, São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BENJAMIN, W. **A obra de arte na época de sua reproducibilidade técnica**. Tradução Francisco De Ambrosis Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2012

BENJAMIN, W. Eduard Fuchs, colecionador e historiador. In: BENJAMIN, W. **O anjo da história**. Tradução João Barreto. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

⁷⁸ RICHTER, H., GRAEFF, W. [Sem título]. *G. Zeitschrift zur elementare Gestaltung*, Juli 1923, p. 1, tradução nossa.

BENJAMIN, W. Experiência e pobreza. In: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura (Obras escolhidas vol. 1). Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BENJAMIN, W. **Gesammelte Schriften** Bd. II. Teil 3. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991.

BENJAMIN, W. O caráter destrutivo. In: BENJAMIN, W. **Rua de mão única** (obras escolhidas vol. 2). Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BENJAMIN, W. Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire. In: BENJAMIN, W. **Baudelaire e a modernidade**. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

BENJAMIN, W. Sobre o conceito da história. In: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura (Obras escolhidas vol. 1). Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

DOESBURG, T. Zur elementaren Gestaltung. **G. Zeitschrift zur elementare Gestaltung**, Juli 1923.

FREUD, S. Além do princípio do prazer. In: FREUD, S. **História de uma neurose infantil**: (“O homem dos lobos”) : além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GAGNEBIN, J. M. Memória, história, testemunho. In: GAGNEBIN, J. M. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

GRAEFF, W. Concerning the So-Called G Group. **Art Journal**, v. 23, n. 4, tradução Howard Dearstyne, Summer, 1964.

JENNINGS, M. Walter Benjamin and the European avant-garde. In: FERRIS, D. (org.). **The Cambridge Companion to Walter Benjamin**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

LINDNER, B. Zu Traditionskrise, Technik, Medien. In: LINDNER, B. (org.) **Benjamin-Handbuch**: Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler, 2011.

MCCLENATHAN, E. Hans Richter's Rhythmus Films in G: the Collective Cinematographic. **InVisible Culture: An Electronic Journal for Visual Culture** (24), May, 2016.

NIETZSCHE, F. II Consideração intempestiva: sobre a utilidade e os inconvenientes da história para a vida. In: NIETZSCHE, F. **Escritos sobre história**. Tradução Noéli Correia de Melo Sobrinho. Rio de Janeiro; São Paulo: Ed. PUC-Rio/Loyola, 2005.

RAMPIM, J. L. **Colecionador, arte e materialismo histórico em Walter Benjamin**. São Paulo: Editora Unifesp, 2018.

RAULET, G. Einbahnstraße. In: LINDNER, B. (org.). **Benjamin-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung**. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 2011

RICHTER, H. [Sem título]. **G. Zeitschrift zur elementare Gestaltung**, Juli 1923.

RICHTER, H. (hrsg.) **G. Zeitschrift zur elementare Gestaltung**, Juli 1923.

RICHTER, H., GRAEFF, W. [Sem título]. **G. Zeitschrift zur elementare Gestaltung**, Juli 1923.

STEINER, U. **Walter Benjamin: An Introduction to his Work and Thought**. Tradução Michael Winkler. Chicago; Londres: The University of Chicago Press, 2010.

Recebido em 04.02.2022.

Aceito para publicação em 05.03.2022.

© 2022 João Lopes Rampim. Esse documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional (http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR).