



Luciano Vale*

Benjamin e o Expressionismo: Barroco, alegoria e perda da experiência

Resumo: Este artigo pretende apresentar pontos de contato entre Walter Benjamin e o Expressionismo. Para isso, buscar estabelecer um trajeto que se inicia pelas “afinidades eletivas” entre Expressionismo e Barroco apontadas em seu estudo do *Trauerspiel*, passando pelo uso da alegoria presente tanto nas obras barrocas quanto das vanguardas históricas, até chegar ao recurso de imagem do pensamento em Benjamin. Nessa linha, sua alegoria do autômato, – em sentido mais amplo – representa uma imagem da perda da experiência na sociedade industrial. À vista disso, propomos uma aproximação dessa concepção com a tipologia e caracterização de personagens do cinema expressionista.¹

Palavras-chave: Expressionismo; Barroco; alegoria; autômato; experiência.

Abstract: This article aims to present points of contact between Walter Benjamin and Expressionism. To this end, seek to establish a path that begins by "elective affinities" between Expressionism and Baroque pointed out in his study of *Trauerspiel*, through the use of this allegory in both Baroque works as the historical avant-gardes, until the image feature of thought in Benjamin. In this line, his allegory of the automaton, - in the broadest sense - is a loss of image experience in industrial society. In view of this, we propose an approach of this concept to the typology and characterization of characters Expressionist cinema.

Keywords: Expressionism; Baroque; allegory; automaton; experience.

* Mestre em Filosofia pelo Programa de Pós-graduação em Filosofia da UNIFESP. E-mail para contato: lucianonvale@hotmail.com

1 Este artigo é proveniente da Dissertação de Mestrado *O Autômato, o gesto e a alegoria: Expressionismo e cinema na cultura de Weimar. Leituras a partir de Walter Benjamin e Siegfried Kracauer*, apresentada junto ao Programa de Pós-graduação em Filosofia da UNIFESP em 2015, sob orientação da Profa. Dra. Lilian Santiago Ramos.

I

Em seu trabalho *Origem do Drama Trágico Alemão (Unsprung des deutschen Trauerspiels)*², Walter Benjamin mergulharia no estudo de tragédias alemãs do século XVII que jamais foram encenadas ou, como apontou Asja Lacis, num trabalho sobre “literatura morta”.³ Respondendo a esta afirmação, em face da perplexidade de militantes comunistas, professores e pesquisadores, Benjamin afirma que sua pesquisa sobre o Drama Trágico no Barroco alemão não se restringia à academia, já que, por ter sido redigida num turbulento tempo histórico marcado pela eclosão da Primeira Guerra Mundial e pela proclamação da República de Weimar (entre 1916 e 1925) punha em pauta problemas bem atuais, ligados à situação sociopolítica da Alemanha do século XX.⁴

Destarte, considerado hermético e obscuro, o trabalho de Benjamin toma uma atitude desafiadora ante o cânone neokantiano da Escola de Marburg, sendo ignorado pelos decanos da academia. Nele é apresentada uma outra leitura do drama alemão do século XVII, onde se distingue o drama trágico (*Trauerspiel*) da tragédia (*Tragödie*), entrando em conflito com os historiadores de sua época. Mas sua escolha pelo *Trauerspiel*⁵ tem como fator determinante estabelecer pontos de contato entre o Drama Trágico e a alegoria e, com isso, a intenção de uma atualização da literatura barroca pelo Expressionismo alemão.⁶ Benjamin reconhece: “Tenho a impressão de que, nos últimos dois séculos, nenhuma época revela, na sua sensibilidade artística, tantas afinidades com a busca de um estilo na literatura do Barroco com ao de nossos dias”.⁷ Essas afinidades poderiam ser encontradas tanto no plano externo – a violência belicista que marcara o século XVII e que estava marcando o século XX – quanto em um plano interno – marcada pelo desespero, pela angústia, pelo luto e pela melancolia

2 Optamos aqui pela tradução de João Barrento. BENJAMIN, W. *A origem do drama trágico alemão*. Edição e tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

3 LACIS, Asja apud BRETAS, Aléxia. *A constelação do sonho em Walter Benjamin*. São Paulo: Humanitas, 2008, p.149.

4 Ibidem, p.150.

5 *Trauerspiel*, no original alemão, ao combinar *Trauer* (luto) e *Spiel* (jogo), acaba se referindo tanto a drama luto quanto à dimensão lúdica da linguagem. Curiosamente, ator em alemão é *Schauspieler*, que combina *Schau* (exibição, apresentação) e *Spieler* (jogador) que remete tanto ao aspecto lúdico do fazer teatral quanto à noção de *Darstellung* (apresentação), usada por Benjamin para caracterizar a escrita filosófica e que, por sua vez, também remete à “representação teatral”. Cf. GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Do conceito de *Darstellung* em Walter Benjamin ou verdade de beleza” in *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014 (1ª Edição), pp. 63-64.

6 BRETAS, Aléxia. Ibidem, p. 151.

7 MANHEIMER, V. apud BENJAMIN, Walter. Op. Cit., 2011, p.44.

e que se assimilava na *Weltanschauung* presente na poesia de Johann Christian Hallman (poeta do século XVII) e na poesia de expressionistas como Gottfried Benn, Else Lasker Schüller e Georg Trakl.⁸ Dessa forma, o Expressionismo transporta em sua estética e expressão artística o interesse por tudo que carrega o sofrimento humano e pelo que havia de feio, doentio e repugnante na vida, em que “cenar de podridão, violência e morte são parte indissociável da realidade”.⁹

No campo formal, o uso incomum de modos de expressão que tendem para a fragmentação, o grotesco e a deformação dos corpos em contornos retorcidos e irregulares, impulsionados por uma intensa energia interna e que manifestavam uma firme insubordinação aos cânones e combinações clássicas, são elementos que fazem parte dessa irmandade formal e de visão de mundo entre Barroco e Expressionismo.¹⁰ Todas essas “afinidades eletivas” que envolvem o Expressionismo e o Barroco se expandem além dos períodos históricos e políticos turbulentos que convulsionaram a Alemanha em períodos históricos diferentes. Benjamin foi perspicaz nessas analogias, ao ponto de a própria forma e apresentação de seu estudo do Drama Trágico alemão do século XVII estar em consonância com o *pathos* expressionista de seu tempo.¹¹

Entendemos que o elemento chave para essa aproximação entre o Barroco e o Expressionismo seja o resgate e a reabilitação da alegoria. Dentro de seu estudo sobre o Drama Trágico do Barroco alemão no século XVII, Benjamin aponta a alegoria como contraponto ao até então predomínio do símbolo classicista. Ela é vista pelo filósofo como “reabilitação da história, da temporalidade e da morte na descrição da linguagem humana”¹² em oposição ao “ideal de eternidade que o símbolo encarna”.¹³

8 BRETAS, Alécia. Op. Cit., 2008, pp.151-152.

9 ZMEGAC, Victor apud BRETAS, Alécia. Op. Cit., 2008, p.152.

10 Segundo Furness, o Expressionismo envolve em suas tensões: “[...] um movimento à abstração e à metáfora, longe da plausibilidade e da imitação; um desejo ardente de exprimir e criar fora dos cânones formais; um interesse pelo típico e pelo essencial mais do que pelo puramente pessoal e individual; uma predileção pelo êxtase e pela desesperança e, por conseguinte, uma tendência ao inflado e ao grotesco; elementos místicos ou até religiosos, com frequentes sugestões apocalípticas; um senso urgente do aqui e agora, a cidade e as máquinas consideradas como elementos anti-humanizantes; um desejo de revolta contra a tradição e um anseio pelo novo e pelo estranho”. FURNESS, R. S. *Expressionismo*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1990, pp. 35-36.

11 Como salientado por Alécia Bretas: “O repúdio à estética clássica. O conflito com a autoridade institucional. A contradição entre o desejo de expansão criativa e a virtual impossibilidade de se romper totalmente os padrões. A valorização da expressão (e ao mesmo tempo, o impasse da incomunicabilidade). A experimentação formal. As “afinidades eletivas” com o Barroco. A larga utilização de imagens. A reabilitação da alegoria. Com base nos elementos acima, levanta-se a seguinte hipótese de trabalho: por seu *pathos*, o livro do Barroco é uma obra ‘expressionista’”. BRETAS, Alécia. Op. Cit., 2008, pp. 154-155.

12 GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2011. (Estudos; 142/ dirigida por J. Guinsburg), p. 35.

13 Ibidem, p. 31.

Benjamin observou o alegórico como “destinado a ser o fundo sombrio contra o qual se destacaria o mundo luminoso do símbolo”¹⁴, onde o observador tem diante de si “a *facies hippocratica* da história”¹⁵, onde essa, “com tudo aquilo que tem desde o início tem em si de extemporâneo, de sofrimento e de malogro, ganha expressão na imagem de um rosto – melhor, de uma caveira”.¹⁶ Benjamin afirma no seu trabalho sobre o Drama Trágico alemão o que entende como cerne da contemplação de tipo alegórico: “a exposição barroca e mundana da história como *via crucis* do mundo: significativa, ela o é apenas nas estações da sua decadência”.¹⁷ E prossegue:

A fisionomia alegórica da história natural, que o drama trágico coloca em cena, está realmente presente sob a forma de ruína [...] Assim configurada, a história não se revela como processo de uma vida eterna, mas antes como o progredir de um inevitável declínio. Com isso, a alegoria coloca-se declaradamente pra lá da beleza. As alegorias são, no reino do pensamento, o que são as ruínas no reino das coisas.¹⁸

Dentro dessa linha, ocorrem estas afinidades eletivas entre o Barroco e Expressionismo, das quais se coadunam o voluntarismo artístico e a predisposição para o grotesco, o exagero e o maneirismo violento.¹⁹ Observa Benjamin: “De fato, o Barroco, como o Expressionismo, é menos uma época do genuíno fazer artístico do que um obstinado voluntarismo artístico. É o que sempre acontece com as chamadas épocas de decadência”.²⁰ Assim sendo, esse voluntarismo acaba sobrepujando o próprio fazer artístico. “Uma coisa é encarnar uma forma, outra é dar-lhe uma expressão própria”.²¹ E acaba se tornando estado de prontidão estética de períodos históricos distintos no tempo (século XVII e XX), porém marcados por uma atmosfera bélica e conturbada.

Este voluntarismo consegue chegar apenas à forma como tal, mas não à obra singular e bem construída. É nesse voluntarismo que se funda a atualidade do Barroco, depois do colapso da cultura classicista alemã. A isso acrescenta-se a busca de um estilo vigoroso na linguagem, para a colocar à altura da violência

14 BENJAMIN, Walter. Op. Cit., 2011, p. 171.

15 Ibidem, p. 176.

16 Idem.

17 Ibidem, p. 177.

18 Ibidem, p. 189.

19 Ibidem, p. 45.

20 Idem.

21 Ibidem, p. 52.

dos acontecimentos do tempo.²²

Esse colapso a que se refere Benjamin foi o violento e atroz golpe sofrido por uma cultura ainda ciosa dos valores clássicos oriundos da velha Weimar de Goethe e Schiller; um ideal de educação dentro dos moldes humanistas e que se esfacelou após a colossal barbárie dos campos de batalha, onde milhares de jovens tiveram suas vidas ceifadas. E, em meio aos escombros, a Alemanha buscou restaurar esses valores na então recém-fundada República de Weimar, acreditando-se que a cultura, ao menos, tivesse permanecido intacta e imaculada. E este apego ao Classicismo atingia também os estudos literários e a pesquisa acadêmica de então, que rejeitavam reconsiderar os valores humanistas diante do flagelo da guerra e da crise de valores própria da Modernidade. Desta forma, todos os estilhaços da cultura clássica e de sua ilusão totalizante convergiam para uma estética fragmentária que respondia de forma muito mais veemente às inquietações contemporâneas e que era próxima do até então negligenciado Barroco, que agora “revela-se como soberana antítese do Classicismo”²³. Todos esses fatores apontam para o caráter alegórico do próprio trabalho de Benjamin sobre o *Trauerspiel*, onde subjaz ao deslocamento crítico historiográfico que é direcionado ao espaço-tempo do Século XVII, a fisionomia transtornada da turbulenta conjuntura contemporânea que então açoitava a Alemanha, alvejada por “guerra e pós-guerra, trauma da derrota e culpa, revolução fracassada, inflação galopante, pauperização, decadência moral”.²⁴

Neste âmbito, a proximidade entre a alegoria barroca e o Expressionismo se apresenta no campo estético e artístico como sentimento de luto e melancolia e do que há de latente nas ruínas de seus respectivos tempos-históricos.²⁵ Em ambos, apresentam-se contradições que não se completam; nessas oposições há “um convívio ao mesmo tempo duplo e paralelo”²⁶, onde no que uma característica predomina o seu oposto estará latente, pronto para vir à superfície. Como herança barroca no Expressionismo, esses opostos adquirem fisionomia e postura transtornada, cujos traços e movimentos de torção constituem uma convulsão integradora e que tem, no arfar e no grito, os gestos desesperados de fuga dos

22 Ibidem, p. 45.

23 Ibidem, p.187.

24 BOLLE, Willi. *Fisiognomia da Metrópole Moderna: Representação da Historia em Walter Benjamin* / Willi Bolle. 2ª ed. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000, p. 109.

25 Sobre a relação do Expressionismo com a Psicanálise cf. FRANÇA, Maria Inês. *A Inquietude e o ato Criativo: Sobre o Expressionismo e a Psicanálise*. In: GUINSBURG, Jacó (Org.). Op. cit., pp. 121-144.

26 SILVA, Soraia Maria. “O Expressionismo e a Dança” in GUINSBURG, Jacó (Org.). Op. cit., p. 315.

tormentos internos do sujeito fraturado. O “dizer o outro” intrínseco à alegoria (originária de *allo*, outro e *agorein*, dizer) expõe seu grito tanto na dialética imanente do *Trauerspiel* (Luto e Jogo) quanto nas contradições de nossa modernidade, “divididas entre a nostalgia de certezas desaparecidas e a leveza trágica do herói nietzschiano”²⁷, nas palavras de Jeanne Marie Gagnebin.

Na modernidade essa linguagem ressurgiu com “a morte do sujeito clássico” e a “desintegração dos objetos que não são mais os depositários da estabilidade, mas se decompõe em fragmentos”, e o consequente funeral do processo de significação, pois o “sentido surge da corrosão dos laços vivos e matérias entre as coisas, transformando os seres vivos em cadáveres ou em esqueletos, as coisas em escombros e os edifícios em ruínas”.²⁸ Nela, “se dissociam significante e significado, de tal forma que as ações podem ter qualquer sentido ou sentido algum”²⁹, de modo que se dirige “contra a hegemonia da história historicista e positivista e sua idolatria do símbolo e do fato consumado, de sua utopia do significado único dos acontecimentos”.³⁰ Desta maneira, não havendo mais sentido próprio, o alegorista concebe novos sentidos e “nas suas mãos, os objetos perdem sua densidade costumeira e se dispersam numa multiplicidade semântica infinita”.³¹ Portanto, exerce uma espécie de radical livre-arbítrio semântico:

Se um objeto, sob o olhar da melancolia, se torna alegórico, se ela lhe sorve a vida e ele continua a existir como objeto morto, mas seguro para toda a eternidade, ele fica à mercê do alegorista e dos seus caprichos. E isto quer dizer que, a partir de agora, ele será incapaz de irradiar a partir de si próprio qualquer significado ou sentido: o seu significado é aquele que o alegorista lhe atribuir. Ele investe-o desse significado, e vai ao fundo da coisa para se apropriar dele, não em sentido psicológico, mas ontológico. Nas suas mãos, a coisa transforma-se em algo de diverso, através dela ele fala de algo de diverso e ela torna-se para ele a chave que lhe dá acesso a um saber oculto que ele venera na coisa como seu emblema. É nisto que reside o caráter escritural da alegoria.³²

27 Segundo Jeanne Marie Gagnebin, em relação ao *Trauerspiel*: “A linguagem alegórica extrai sua profusão de duas fontes que se juntam no mesmo rio de imagens: da tristeza, do *luto* provocado pela ausência de um referente último; da liberdade lúdica do *jogo* que tal ausência acarreta para quem ousa inventar novas leis transitórias e novos sentidos efêmeros.” GAGNEBIN, J. M. Op. cit., 2011, p. 38.

28 Ibidem, p. 39.

29 MATOS, Olgária Chain Féres. *Benjaminianas: cultura capitalista e fetichismo contemporâneo*. São Paulo: Editora UNESP, 2010, p. 64.

30 Ibidem, p. 65.

31 GAGNEBIN, Jeanne Marie. Op. cit., 2011, p. 40.

32 BENJAMIN, Walter. Op. cit., 2011, p. 195-196.

Esse caráter escritural da alegoria – característica usada por seus detratores (entre eles, Goethe e Schopenhauer) para condená-la – é reforçada por Benjamin – para quem a alegoria não é mera retórica ilustrativa através da imagem, mas “expressão, como a linguagem e também a escrita”.³³ E como a escrita, a alegoria é também “convenção” e expressão”; mais especificamente não “convenção da expressão, mas expressão da convenção”.³⁴ Convenção que, segundo Benjamin, teria origem sagrada, pendendo para o caráter de hieróglifo, isto é, para uma escrita da imagem como forma de expressão artística e não a simples ilustração de um conceito visto pelos classicistas. Esse caráter hieroglífico é traço dessa intromissão do terreno do equilíbrio e da normatividade artística da sobriedade classicista: um potencial sinestésico onde as artes plásticas irrompem no terreno das artes discursivas, em que “o sentimento e a compreensão artísticos são desviados e violentados”³⁵ e que, na modernidade, pode ser equiparada com a vivência do choque provocada pelas vanguardas artísticas. Porém, escrita hieroglífica que já no Barroco é destituída de propósitos divinos, mas configuradas e dispostas enquanto signos dispersos, ruínas restantes de formas desaparecidas. Deste modo, ocorre uma contradição da interpretação alegórica: rejeição do mundo profano carente de sentido e exaltação de seu caráter de declínio, que possibilita a tudo ganhar significado. Diz Benjamin:

Esta circunstância conduz-nos às antinomias do alegórico [...]. Cada personagem, cada coisa, cada relação pode significar qualquer coisa. Esta possibilidade profere contra o mundo profano um veredicto devastador, mas justo: ele é caracterizado como um mundo em que o pormenor não é assim tão importante. Mas, ao mesmo tempo, torna-se evidente, sobretudo para quem tenha presente a exegese alegórica da Escrita, que aqueles suportes de significação, por aludirem a qualquer coisa de outro, ganham poder que os faz aparecer incomensuráveis com as coisas profanas e os eleva a um nível superior, ou mesmo os sacraliza. A esta luz, o mundo profano, visto da perspectiva alegórica, tanto pode ser exaltado como desvalorizado.³⁶

Georg Lukács – mesmo numa perspectiva contrária à de Benjamin – foi um dos primeiros a estabelecer analogias entre as antinomias da interpretação alegórica

33 Ibidem, p. 173.

34 Ibidem, p. 186.

35 COHEN, Hermann apud BENJAMIN, W. Ibidem, p. 188.

36 Ibidem, p. 186.

presentes no Barroco e a visão de mundo moderna, principalmente em relação com “a visão subjacente à vanguarda literária”³⁷, de quem seria crítico contundente com sua defesa do realismo crítico e da tradição clássica. De fato, a alegoria manifesta a perda do sentido de totalidade, uma sensação comum nas primeiras décadas do século XX, onde a “morte de Deus” constatada por Nietzsche e o “desencantamento do mundo” diagnosticado por Weber impulsionam o vazio dessa “mística negativa dos tempos sem Deus”³⁸ que distingue o tempo presente, em que o homem moderno se encontra na condição do que Lukács denominou “apátrida transcendental”, fragmentado e desabrigado do teto de uma visão totalizante do mundo que dava um sentido à vida³⁹ e sucumbido ao “nada da inessencialidade”.⁴⁰ Benjamin, por sua vez, ressalta essa sensação de perplexidade e de perda de rumo, marcada pela melancolia diante do desmoronamento do edifício que abarcava a totalidade e a experiência. Entretanto, a interpretação alegórica não é somente resultado do olhar melancólico marcado pelo sofrimento ante a impermanência do tempo e das coisas; também é procedimento crítico com traços redentores, ao apontar a falsa aparência de totalidade:

No campo da intuição alegórica a imagem é fragmento, ruína. A sua beleza simbólica dilui-se, porque é tocada pelo clarão do saber divino. Extingue-se a falsa aparência de totalidade, porque se apaga o *eidos*, dissolve-se o símile, seca o cosmos interior.⁴¹

Também a abordagem que Benjamin faz da história, de se retomar os cacos e as ruínas do que foi negligenciado, isto é, de recuperar uma história dos vencidos como uma contraposição e resistência à história dos vencedores das chamadas ideologias do progresso (que compreendia a socialdemocracia alemã e o materialismo vulgar influenciado pelo stalinismo) já aparece esboçada aqui – já em seu caráter crítico e

37 LUKÁCS apud GAGNEBIN, Jeanne Marie. 2011, p. 42.

38 LUKÁCS, Georg. *Teoria do Romance*. Tradução: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2009, p. 92.

39 Em seu livro *Teoria do Romance*, o jovem Lukács defende uma tese central: o romance é a grande forma da modernidade. “O romance é epopeia de uma era para qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência de sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade”. LUKÁCS, G. Op. cit., 2009, p. 55. Uma completa inversão da topografia transcendental do Espírito: da interação entre vida e essência que marcou o tempo-histórico da Grécia Antiga para a cisão que indivíduo moderno experimenta entre essas esferas, marcada por uma ausência de sentido que seria inerente à forma do romance. É a “epopeia do mundo abandonado por deus” e “a forma da época da pecaminosidade completa, nas palavras de Fichte”. Ibidem, 2009, p. 89 e p.160.

40 Ibidem, p. 90.

41 BENJAMIN, Walter. Op. cit., 2011, p. 187.

messiânico, mas ainda sem os elementos materialistas advindos de suas leituras de Marx –, na interpretação alegórica que denuncia a falsa aparência de totalidade. O “fragmento altamente significativo”⁴² onde “o que jaz em ruínas”⁴³ se constitui a mais nobre matéria da criação barroca e assume uma pluralidade de significações e que, ao mesmo tempo, representa a dor da ausência de um sentido absoluto. Se o símbolo constitui totalidade e plenitude, a alegoria é fragmento e incompletude. Em meio aos estilhaços dessa totalidade histórica enganosa, a esperança de totalidade só pode ser expressa nas metáforas messiânicas contra o discurso científico e a noção da organicidade natural. No procedimento alegórico, a descontextualização e a fragmentação são elementos intrínsecos, alegorias em si mesmas e com traços redentores, conforme indica Benjamin:

Querer separar o tesouro de imagens com os quais se dá a reviravolta no sentido do paraíso da redenção daquele outro, sombrio, que significa morte e inferno, seria desconhecer a essência do alegórico. Pois, precisamente nas visões da embriaguez da destruição, em que tudo o que é terreno se desmorona num campo de ruínas, o que se revela não é tanto o ideal da contemplação absorta da alegoria, mas seus limites. A desolada confusão dos ossuários que pode ser lida como esquema das figuras alegóricas em milhares de gravuras e descrições da época, não é apenas símbolo de desolação de toda a existência humana. Aí, a transitoriedade não é significada, alegoricamente representada; é antes, em si mesma significante, apresentada como alegoria. Como alegoria da ressurreição. Por fim, nos momentos fúnebres do Barroco, a contemplação alegórica opera uma reviravolta redentora, numa espécie de salto moral para trás. Os sete anos do seu mergulho na reflexão são apenas um dia, pois também esse tempo do inferno é secularizado no espaço, e aquele mundo que se entregou ao profundo espírito de Satanás e se traiu é o mundo de Deus. O alegorista *desperta* [grifo nosso] no mundo de Deus.⁴⁴

Deslocando as coisas de seu contexto, abstraindo seu significado original para transformá-lo em novos significantes com novos significados num mundo histórico, a alegoria adquire novas potencialidades de leitura e de significação na modernidade, particularmente nos procedimentos das vanguardas históricas. Não é por acaso que

42 Ibidem, p. 190.

43 Idem.

44 Ibidem, 2011, p. 250.

Peter Bürger, em seu livro *Teoria da Vanguarda*, aponta que o conceito benjaminiano de alegoria – embora partindo da literatura barroca – só irá encontrar seu objeto adequado nas vanguardas; ou, formulado de outra maneira, “a experiência de Benjamin no trato com os autores da vanguarda é que possibilita sua aplicação à literatura barroca, e não o inverso”⁴⁵. Delineando um traçado que abrange produção e efeitos estéticos da recepção, aponta a fragmentação e a descontextualização como primeiros procedimentos, já que o alegorista desloca um elemento de seu contexto inicial, isola-o e o priva de sua função. Descontextualizados, os fragmentos isolados juntam-se, e cria-se um novo sentido atribuído. Desta forma, a obra não é criada numa totalidade orgânica, mas montada a partir de fragmentos. Em suma, procedimentos assinalados pela constatação da perda da totalidade e marcados pelo comportamento melancólico do alegorista. Entretanto, ocorre uma mudança de função da alegoria nas vanguardas: à depreciação barroca em favor de outro mundo contrapõe-se uma entusiástica e frágil afirmação do mundo, mas que se coloca como expressão do medo diante da técnica e de uma organização social que reduz ao extremo as possibilidades do indivíduo. Bürger denomina esse processo das obras das vanguardas de obra de arte inorgânica – que se oferece e reconhece como artefato – em contraposição à obra de arte orgânica – que aparece como obra da natureza e que procura tornar irreconhecível seu caráter de objeto produzido –, mais próxima do classicismo e do realismo. Nesse sentido, reforça-se a percepção de Benjamin ao encarar o Barroco e o Expressionismo como fenômenos análogos em sua busca pela linguagem da forma; ambos – em que pese os períodos distintos na sua estrutura social – teriam vigência e energia perante os escombros do edifício da cultura classicista alemã.

O pressuposto de que o livro *Origem do Drama Trágico Alemão* é uma obra “expressionista” é alegado no sentido de observar o Barroco e o Expressionismo como manifestações de uma *Weltanschauung* tipicamente alemã, em que a escolha do *Trauerspiel* é uma forma de reavaliação da literatura barroca pelo Expressionismo alemão.⁴⁶ Esta reavaliação não se efetiva por uma filiação de Benjamin ao movimento propriamente dito, mas somente referida à *atitude*.⁴⁷ Como afirma Gershom Scholem: “A imoderação surrealista atraía-o mais profundamente do que a pretensão estudada do Expressionismo literário, no qual discernia os elementos de blefe e insinceridade”.⁴⁸

45 BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Tradução: José Pedro Antunes. 1ª edição Cosac Naify Portátil. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 126.

46 BENJAMIN, Walter. Op. cit., 2011, p. 151.

47 BRETAS, Alécia. Op. cit., p. 155.

48 SCHOLEM, Gershom. *Walter Benjamin: a história de uma amizade*. Tradução de Geraldo Gerson de

Mesmo tendo contato com o Cabaré Neopatético (*Neopatetisches Kabarett*) – uma das células iniciais do Expressionismo, fundada em Berlim em 1910⁴⁹ – sua identificação com o movimento é limitada. Prossegue Scholem:

Benjamin nunca desenvolveu uma relação positiva com o Expressionismo literário, um movimento que surgiu, nos anos pré-guerra, num círculo ao qual Benjamin estivera pessoalmente bastante ligado. No entanto nutria grande admiração por Kandinsky, Marc Chagall e Paul Klee. Ainda em Jena o *Über das Geistige in der Kunst* ["Do Espiritual da Arte"], de Kandinsky, o qual o atraía justamente pelos elementos místicos da teoria nele contida. (...) O nome de Kasimir Edschmid, então considerado por todos um dos gigantes da prosa expressionista, era para Benjamin um símbolo de trivialidade pretensiosa (...). Por certo, considerava Georg Heym um grande poeta e me citava de cor – algo muito incomum nele – versos do *Der ewige Tag* ["O Dia Eterno"] (...) ⁵⁰

Apesar dessas ressalvas e dessas divergências, sua aproximação com o movimento se daria no campo político, nas "afinidades de Benjamin com o clima de protesto predominante no grupo".⁵¹ Como aponta Bretas, "uma das características mais flagrantes do expressionismo é, exatamente, a ausência de uma linha única de atuação"⁵², sendo o movimento marcado pela diversidade de tendências e opções políticas.⁵³ Furness nota que o Expressionismo se vinculou aos movimentos políticos de esquerda, sobretudo, ao Comunismo. Contudo, adverte, "o anseio por uma nova sociedade, um novo objetivo, um novo homem também se imbrica com o programa do Nacional-Socialismo. A ênfase no capitalismo, no irracional e no visionário também é

Souza e Shizuka Kuchiki. São Paulo: Perspectiva, 2008, p.137.

49 Ibidem, p. 24.

50 Ibidem, p. 74.

51 BRETAS, Aléxia. Op. cit., p. 156.

52 Ibidem, 2008, p. 156.

53 Ver MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo da modernidade estética: debate sobre o expressionismo*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp 1998. Além o debate sobre o Expressionismo dos anos 30 e as polêmicas envolvendo posicionamento de Lukács, Bloch e Brecht, o autor faz uma digressão sobre o caso do poeta Gottfried Benn (1886-1956) que em 1933 aproximou-se do nacional-socialismo, publicando "O novo Estado e os intelectuais", manifestando seu entusiasmo por esta ideologia, fato que norteou a crítica posterior à sua obra e ao próprio movimento expressionista. Lukács foi um dos mais contundentes críticos do Expressionismo por essa época, acusando o movimento de apresentar uma *Weltanschauung* próxima da ideologia nacional-socialista. Outro artista a aderir a ideologia é o pintor Emil Nolde (1867-1956), que ironicamente teve suas obras expostas na famigerada exposição *Entartete Kunst* (Arte degenerada). Esta exposição foi montada pelos nazistas na Haus der Kunst em Munique, em 1937, consistindo de obras de arte modernistas acompanhadas de faixas e rótulos ridicularizando as peças expostas e associando-as a patologias mentais. Tinha o intuito de estimular a opinião pública contra o modernismo e as vanguardas, associando-as aos judeus e ao que denominavam bolchevismo cultural.

encontrada no fascismo”.⁵⁴ O termo *Aufbruch* (partida, surgimento, recomeço ou despertar)⁵⁵ expressa, nesse sentido, anseios de transição para uma nova sociedade tanto do lado da modernização quanto dos que estão contra ela (em outros termos, pode-se dizer, posições que visam um “além” e um “aquém” do capitalismo), caracterizando o que Benjamin chama, ainda no livro sobre o Drama Trágico alemão, de “período de decadência, por mais promissora e fecunda que a época possa ser”.⁵⁶

Como manifestações do *Zeitgeist* do período, tanto o Expressionismo quanto a filosofia de Benjamin representam os arautos de um novo despertar que ressuscita das ruínas da guerra. Entretanto, o *pathos* expressionista, com os anseios de solidariedade humana, manifestado de modo mais veemente por poetas ligados a partidos de esquerda ou que representavam anseios messiânicos, e cuja expressão se intensificou com a experiência da guerra, seriam alvos da crítica de Benjamin. Nos anos 30, já influenciado por Marx e mais próximo do surrealismo e do teatro épico brechtiano, Benjamin indica que esse *pathos* – que de certa forma diferenciava o Expressionismo das demais vanguardas – se viu estagnado ante um ativismo que gerava um esvaziamento da ação política efetiva:

Foi assim que o ativismo conseguiu dar à dialética revolucionária a face indefinida, numa perspectiva de classe, do senso comum. Num certo sentido, foi uma liquidação de estoques da grande loja da inteligência. O expressionismo expôs em *papier-mâché* o gesto revolucionário, braço em riste, o punho cerrado.⁵⁷

Benjamin se viu colocado em meio a uma encruzilhada, onde o filósofo teria de escolher entre o mito (*Mythos*) ou a história (*Geschichte*). Entre os escombros da

54 FURNESS, R.S. Op. cit., p. 101.

55 Siegfried Kracauer, no seu livro *De Caligari a Hitler*, também se detém no uso do termo e em seu sentido dentro da turbulência da época que expressava o estado de espírito e a atmosfera do período, marcada por esse clima de excitação intelectual que despontou através da Alemanha pós-Primeira Guerra. Clima de excitação que também contribuiu para o nascimento e desenvolvimento do cinema no país. “Todos os alemães estavam com um humor que pode ser definido pela palavra *Aufbruch*. No sentido pleno no qual foi usado na época, o termo significava “saída do mundo sombrio de ontem em direção a um amanhã construído com base em concepções revolucionárias”. Isto explica por que, como na Rússia, a arte expressionista se tornou popular na Alemanha durante o período. As pessoas de repente perceberam o significado da pintura de vanguarda e se viram refletidas em dramas visionários que anunciavam, para uma humanidade suicida, o evangelho de uma nova era de fraternidade.” KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*. Tradução: Tereza Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 1988, p. 53.

56 BENJAMIN, W. Op. cit., 2011, p. 46.

57 Cf. W. Benjamin, “Melancolia de Esquerda: A Propósito do Novo Livro de Poemas de Erich Käster” in *Obras escolhidas: magia, técnica, arte e política*. Tradução: Sergio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 7ª Ed. - São Paulo; Brasiliense, 1994 – Obras Escolhidas (v. 1), p. 75.

Primeira Guerra Mundial e a ascensão nacional-socialista, torna-se imperativo um gesto, uma tomada de posição ante as necessidades e turbulências do tempo-histórico e que daria um sentido ético e político a esse despertar.⁵⁸ Benjamin opta pela história, uma história que difere da oficial e se configura como arma de resistência. É o que se constrói em seu último texto, nas teses *Sobre o conceito de História*. Escritas em seu exílio e marcadas pelo choque causado pelo pacto de não-agressão entre Stalin e Hitler, elas representam um sumário de seu pensamento no que tange ao seu posicionamento frente à história; agora cabe a necessidade de “escovar a história a contrapelo”⁵⁹, como é afirmado em sua Tese VII. Para Benjamin, o historicismo se relaciona de forma estreita com a dominação, de maneira que “o inimigo não tem cessado de vencer”⁶⁰. Dessa forma, a historiografia tradicional se constitui uma história dos vencedores, pretensamente neutra, com uma suposta imagem eterna do passado, e onde os vencidos permanecem em silêncio na restrição das coisas e dos fatos que lhe dariam voz. Uma imagem construída de acumulação de conquistas, mas que, para os oprimidos, se constitui uma “série interminável de derrotas catastróficas”.⁶¹ Escovar a história a contrapelo, apresenta, contudo, duas negações: a primeira, acariciar em seu sentido o mundo luminoso do cortejo dos vencedores e ser “solidário aos que caíram sob as rodas das carruagens majestosas e magníficas denominadas Civilização, Progresso e Modernidade”⁶²; e, ao mesmo tempo, a segunda, uma recusa a deixar a história abandonada à própria sorte, numa condição que engendraria novas formas de barbárie e de opressão.

No enfrentamento dessa história oficial, desponta o que Benjamin define como um novo Materialismo Histórico. Nele, o historiador materialista teria a incumbência de preencher os vazios deixados pela historiografia tradicional aos lamentos esquecidos ou desconhecidos dos vencidos e a apontar as possibilidades de emancipação que se potencializaram no passado e que não se concretizaram. Cabe a ele (historiador ou revolucionário) atentar-se para o momento de perigo, quando a imagem verdadeira do

58 Como coloca Ernani Chaves, sobre o significado dessas alternativas: “Escolher o ‘mito’ significaria escolher a barbárie e correr, com o Zaratustra na mochila, para os campos de batalha. Escolher a ‘história’ significaria encontrar um instrumento de crítica, cortante o suficiente para contrapor-se às forças do mito.” CHAVES, Ernani. *Mito e história: um estudo sobre a recepção de Nietzsche por Walter Benjamin*. Tese (Doutorado em Filosofia). São Paulo: FFLCH-USP, 1991, p. 140 apud BRETAS, A. Op. Cit., p. 164.

59 LOWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio; uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant, [tradução das teses] Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005, p.70.

60 Ibidem, p. 65.

61 Ibidem, p. 66.

62 Ibidem, p. 73.

passado – que Benjamin denomina imagem dialética – lampeja, “dar prova de presença de espírito (*Geistesgegenwart*) para captar esse momento único, essa ocasião fugaz e precária de salvação (*Rettung*), antes que seja demasiado tarde”.⁶³

Assim sendo, a imagem dialética benjaminiana consistiria no encontro do que ficou recalcado e inconsciente no passado com o momento único do agora. Nesse ocorrido, a imagem resgatada do passado necessita ser paralisada (*stillstand*). Uma suspensão do tempo com o intuito de pôr em foco esses elementos esquecidos com o que eles nos dizem enquanto imagem. Através deles, o passado questiona o presente e exige das criaturas da atualidade uma ação, para que esses elementos do passado não voltem a ser esquecidos.

Benjamin se posiciona contra uma ideia de história caracterizada por um desenvolvimento linear, conduzida pelo avanço tecnológico atrelado à ideia de progresso do gênero humano. Como exprime na Tese XIII:

A teoria socialdemocrata e, mais ainda, a sua práxis estavam determinadas por um conceito de progresso que não se orientava pela realidade, mas que tinha uma pretensão dogmática. O progresso, tal como se desenhava na cabeça dos socialdemocratas, era, primeiro, um progresso da própria humanidade (e não somente de suas habilidades e conhecimentos). Ele era, em segundo lugar, um progresso interminável (correspondente a uma perfectibilidade infinita da humanidade). Em terceiro lugar, ele era tido como um processo essencialmente irresistível (como percorrendo, por moto próprio, uma trajetória reta ou em espiral). Cada um desses predicados é controverso, e cada um deles oferecia flanco à crítica. Mas essa, se ela for implacável, tem de remontar muito além de todos esses predicados e dirigir-se àquilo que é comum. A representação de um progresso do gênero humano na história é inseparável da representação do avanço dessa história percorrendo um tempo homogêneo e vazio. A crítica à representação do progresso em geral.⁶⁴

Esse processo “essencialmente irresistível” e fundamentalmente automático, significava uma crença contumaz na ideologia do progresso, independente do seu

63 Como destaca Löwy: “O perigo é duplo: transformar tanto a história do passado – a tradição dos oprimidos – quanto o sujeito histórico atual – as classes dominadas, “novos destinatários” dessa tradição – em instrumento nas mãos das classes dominantes. Extirpar a tradição ao conformismo que se quer dominar é restituir à história – por exemplo a da Revolução Francesa ou a de 1848 – sua dimensão de subversão da ordem estabelecida, edulcorada, obliterada ou negada pelos historiadores “oficiais”. Somente assim o adepto do materialismo histórico pode “atear ao passado a centelha de esperança” – uma centelha que pode incendiar a pólvora *no presente*.” Ibidem, p. 66.

64 Ibidem, p. 116.

emprego e a que uso fosse destinada. Dessa forma, glorificando apenas os ganhos e vantagens do progresso técnico, ocultavam-se os aspectos regressivos dessa sociedade tecnológica. Com isso, engessava-se a capacidade de inconformismo e mobilização da classe operária alemã, como afirma Benjamin em sua tese XI:

Não há nada que tenha corrompido tanto o operariado alemão quanto a crença de que ele nadava com a correnteza. O desenvolvimento técnico parecia-lhe o declive da correnteza. Daí era um só passo até a ilusão de que o trabalho fabril, que se inserisse no sulco do progresso técnico, representaria um feito político.⁶⁵

II

A aproximação de Benjamin em direção ao marxismo se dá influenciado pelos encantos de Asja Lacis, a “bolchevique de Riga”⁶⁶, que lhe sugeriu a leitura de *História e Consciência de Classe* de Lukács. Desde o seu primeiro contato com o marxismo, Benjamin se viu estimulado a adotar uma linha de interpretação do pensamento de Marx que se afastava das versões doutrinárias e engessadas que assumiram caráter oficial devido às posições tanto do partido socialdemocrata quanto do partido comunista, já a caminho da “stalinização”⁶⁷. Para Benjamin, o marxismo não deveria se submeter a uma concepção teórica marmórea e dogmática, eivada de afirmações

⁶⁵ Ibidem, p. 100.

⁶⁶ Asja Lacis (1891-1979) foi importantíssima figura nos círculos culturais de esquerda. Nascida na Letônia, tornou-se bolchevique na revolução de 1917. Já era então fascinada pelo teatro, tendo trabalhado com Vsevolod Meyerhold em São Petersburgo. Meyerhold seria influência decisiva em seu trabalho. Durante a revolução, fundou um teatro infantil proletário, onde desenvolveu um método para a imaginação e a improvisação das crianças. Em 1922, mudou-se para Berlim, onde conheceu o encenador austriaco Bernhard Reich, além de Piscator e Brecht, apresentando a eles a teoria de Meyerhold e Maiakóvski. Em 1924, conheceu Benjamin em Capri, sendo figura decisiva para a aproximação deste com o marxismo. Também por intermédio dela, Benjamin e Brecht se conheceram. Continuou trabalhando em teatro na Alemanha e posteriormente, no cinema, tendo se tornado Chefe do Departamento de Cinema da Embaixada Soviética em Berlim. Depois de presa pela KGB e condenada a trabalhos forçados pelo regime stalinista entre 1938 e 1948, voltou para a Letônia onde continuou a trabalhar como diretora e crítica teatral. Morreu em Riga, em 1979. A influência de Lacis em Benjamin vai muito além do campo afetivo e amoroso. Ainda que esse elemento não possa ser negado, ele parece estar intimamente ligado às suas concepções de história e revolução; enquanto *Jetztzeit*, o tempo do agora onde o amor seria um fragmento da utopia por vir plenamente realizada. Portanto, conectado a uma promessa de felicidade e vislumbre do ponto de chegada da esperança messiânica.

⁶⁷ “Essa maneira de entender o marxismo não se manifestou, na época, unicamente em Lukács e em Benjamin: com características e traços bastante variados, ela aparece também, um tanto tumultuadamente, em alguns momentos, no pensamento do italiano Antonio Gramsci, em determinados escritos de Theodor Wiesengrund Adorno, no ensaio “Teoria tradicional e teoria crítica” de Max Horkheimer, em diversos textos de Karl Korsch e de Ernst Bloch.” KONDER, Leandro. “Benjamin e o marxismo”. Alea. Volume 5, Número 2, Julho-Dezembro de 2003, p. 166.

peremptórias que não admitem dúvidas. Mas sim ser uma constelação de conceitos que, utilizados no plano teórico, orientavam e fortaleciam a prática visando o desnudar de várias esferas da realidade a ser transformada, radicalizando a luta de classes e a crítica à sociedade burguesa com o intuito de impulsionar a revolução contra o capitalismo.⁶⁸

Em sua série de aforismos *Rua de Mão Única* – escritos entre 1923-1926 e publicado em 1928 –, Benjamin se aproxima de Siegfried Kracauer e da abordagem metodológica deste – expressa no primeiro parágrafo do ensaio *O Ornamento da Massa* ⁶⁹– delimitando um espaço onde ambos são críticos de Lukács e do caráter idealista de seu conceito de totalidade, próximo de um idealismo herdado da filosofia clássica alemã. Esta aproximação pode ser confirmada pela entusiasta recepção por Kracauer de *Rua de Mão Única* [*Einbahnstrasse*]; em sua resenha publicado em julho de 1928 pelo *Frankfurter Zeitung* – intitulada “Sobre os escritos de Walter Benjamin” e que também expressa entusiasmo com *A Origem do Drama Trágico Alemão* –, evidencia a estrutura fragmentária do livro e seu *materialismo* particular – que parece atestar “a estrutura descontínua do mundo”⁷⁰ e que anuncia “o fim da era individualista, no seu estágio ingênuo-burguês”.⁷¹ Benjamin – assim como Kracauer – contradiz a ideia de totalidade do mundo, dando expressão à sua verdadeira feição fragmentária que está firmada na realidade do presente; o que, conseqüentemente, envolve uma ruptura com o idealismo e o deslocamento da visão do sujeito: outrora dotado de personalidade integral, agora apresenta-se como sujeito fragmentado. Em Benjamin, essa fragmentação também está vinculada à sua noção de perda da experiência dentro dos novos tempos.

A ideia de que a modernidade produz uma degradação ou perda da experiência

68 Já em 1929, Benjamin ainda se refere ao livro de Lukács com entusiasmo: “A obra mais acabada da literatura marxista. Sua singularidade está baseada na segurança a com a qual ele captou, por um lado, a situação crítica da luta de classes na situação crítica da filosofia e, por outro, a revolução, a partir de então concretamente madura, como a precondição absoluta, e até mesmo a realização e a conclusão do conhecimento teórico”. LÖWY, Michael. *Romantismo e messianismo: ensaios sobre Lukács e Benjamin*. Tradução: Myriam Vera Baptista e Magdalena Pizante. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008, p. 22.

69 “O lugar que uma época ocupa no processo histórico pode ser determinado de modo mais pertinente a partir da análise de suas discretas manifestações de superfície do que nos juízos que ela faz de si mesma. Estes, enquanto expressão de tendências do tempo, não representam um testemunho conclusivo para a constituição conjunta da época. Aquelas, em razão de sua natureza inconsciente, garantem um acesso imediato ao conteúdo fundamental do existente. Inversamente, ao seu conhecimento está ligada sua interpretação. O conteúdo fundamental de uma época e os impulsos desprezados se iluminam reciprocamente.” KRACAUER, Siegfried. *O ornamento da massa*. Tradução: Carlos Eduardo Jordão Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 94.

70 Ibidem, p. 284.

71 Idem.

aparece muito cedo nos textos de Benjamin.⁷² Mas é com o desenvolvimento da indústria moderna que essa perda ou empobrecimento se efetiva em configurações mais drásticas e decisivas. Concomitante ao avanço tecnológico das indústrias, ocorre a automatização dos trabalhadores; forçados a se adequarem às novas engrenagens, transformam-se em verdadeiros autômatos. Conforme aponta Michael Löwy:

Devido ao adestramento operado pela máquina, os trabalhadores são obrigados a adaptar seu movimento ao movimento contínuo e uniforme do autômato". O operário sofre uma profunda perda de dignidade, e "seu trabalho torna-se impermeável à experiência". A *perda da experiência* está, assim, estreitamente ligada em Benjamin à *transformação em autômato*: os gestos repetitivos, mecânicos e carentes de sentido dos trabalhadores às voltas com a máquina reaparecem nos gestos de autômatos dos transeuntes na multidão descritos por Poe e E.T.A. Hoffmann.⁷³

Benjamin tem por base as análises de Karl Marx em *O Capital*, de quem recebeu forte influência. Segundo Marx, no trabalho manual o operário perde a capacidade de controle e a noção do processo, tornando-se um fragmento, uma peça autônoma e coisificada ante o aparato industrial. Esta relação com o ato da produção no interior do trabalho, conduzido pelo ritmo da linha de montagem, faz do trabalhador uma espécie de autômato que repete os mesmos gestos para acompanhar o movimento da máquina que o comanda⁷⁴. Também é o que afirma Benjamin:

Não é sem razão que Marx demonstra como no trabalho profissional a sucessão dos momentos de trabalho é contínua. Essa sucessão, automatizada e objetivada, se concretiza para o operário da fábrica, na linha de montagem. A peça a ser trabalhada entra no raio de ação do operário independentemente de sua vontade; e da mesma forma lhe é subtraída à revelia. "É próprio da produção capitalista..., escreve Marx, o fato de não é o trabalhador que utiliza as condições de trabalho, mas as condições de trabalho que utilizam o

72 "A ideia de que a modernidade produz uma degradação ou perda da experiência aparece muito cedo nos escritos de Benjamin. No *Programa da Filosofia que vem*, de 1918, trata já do "caráter medíocre e vulgar da experiência", próprio da época das Luzes e, de um modo mais geral, ao conjunto dos tempos modernos. Esse tema será retomado e desenvolvido nos seus escritos dos anos 30 (com exceção do período 1933-1935), principalmente em *O Narrador* (1936), onde constata que na época contemporânea "a cota da experiência baixou e parece mesmo que tende a zero". LÖWY, Michael. Op. cit., 2008, p. 193.

73 LÖWY, Michael. Op. cit., 2008, p.194.

74 MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política: Livro I: o processo de produção do capital*/ [Karl Marx]; [tradução de Rubens Enderle]. – São Paulo: Boitempo, 2013, p. 492.

trabalhador: mas somente com a maquinaria tal inversão adquire uma realidade tecnicamente palpável". No trato com a máquina os operários aprendem a conformar "os seus próprios movimentos com o movimento uniformemente constante de um autômato".⁷⁵

Repetindo os mesmos gestos sob o comando da máquina, o humano é rebaixado à condição de um boneco ou de um robô, despojado de toda experiência e memória. Transmutação que foi uma das consequências do progresso e da industrialização em relação à experiência humana. Resultado do acelerado processo de mecanização iniciado com a Revolução Industrial, a troca de experiências estaria entrando igualmente em acelerado declínio. Dessa forma, os traços culturais presentes na Experiência (*Erfahrung*) vão sendo sobrepujados pelo nível psicológico imediato da vivência pragmática (*Erlebnis*), desfazendo-se, assim, o ideal de harmonia entre natureza e comunidade que marcava as sociedades pré-capitalistas. Como diz Benjamin, um homem destituído de "sabedoria" e, por isso, incapaz de "contar histórias", de "ouvir"⁷⁶ e de "dar conselhos".⁷⁷ Na sociedade industrial e tecnológica, vive-se a *Erlebnis* e, especialmente, a *Chockerlebnis*, a vivência do choque, que desencadeia neles – tanto no trabalhador fabril quanto na multidão das metrópoles – um "comportamento reativo" de autômatos que "tem suas memórias completamente liquidadas"⁷⁸.

Na primeira de suas teses sobre o Conceito de História, Benjamin também faz uso da figura do autômato:

Como se sabe, deve ter havido um autômato, construído de tal maneira que, a cada jogada de um enxadrista, ele respondia com uma contra jogada que lhe assegurava a vitória da partida. Diante do tabuleiro, que repousava sobre uma ampla mesa, sentava-se um boneco em trajes turcos, com um narguilé à boca. Um sistema de espelhos despertava a ilusão de que essa mesa de todos os lados era transparente. Na verdade, um anão corcunda, mestre do jogo de xadrez, estava sentado dentro dela e conduzia, por fios, a mão do boneco, Pode-se imaginar na filosofia uma contrapartida dessa aparelhagem. O boneco chamado "materialismo histórico" deve ganhar sempre. Ele pode medir-se. Sem mais, com qualquer adversário, desde que tome a seu serviço a teologia, que, hoje, sabidamente, é pequeno e feia e que, de toda maneira, não deve se

75 BENJAMIN, Walter. Op. cit., 1989, p. 125

76 BENJAMIN, Walter. Op. cit., 1994, p. 205.

77 Ibidem, p. 221.

78 LÖWY, Michael. Op. cit., 2008, p. 194.

deixar ver.⁷⁹

Para Michael Löwy, trata-se de uma alegoria irônica.⁸⁰ O autômato aqui apresentado não era o “verdadeiro” materialismo histórico, mas era o que assim era chamado pelos que se denominavam porta-vozes do marxismo de sua época: os ideólogos da II e da III Internacional. Para Benjamin, o materialismo histórico – nas mãos desses porta-vozes – torna-se um método que vê a história como uma máquina que conduz “automaticamente” ao triunfo do socialismo e do proletariado, na medida em que o progresso econômico e o desenvolvimento das forças produtivas conduziram à crise do capitalismo. Ressalta Löwy que “esse autômato, esse manequim, esse boneco mecânico, não é capaz de ganhar a partida”.⁸¹ Ganhar a partida compreenderia “interpretar corretamente a história, lutar contra a visão da história dos opressores”⁸² e “vencer o próprio inimigo histórico, as classes dominantes – em 1940, o fascismo”.⁸³ E para ganhar, “o materialismo histórico precisa da ajuda da teologia: é o pequeno anão escondido na máquina”.⁸⁴ E pergunta Löwy: “O que significaria ‘teologia’ para Benjamin?”. A resposta – que segue nas teses seguintes – não está na contemplação das verdades eternas e nem na reflexão sobre a natureza do ser divino; mas sim em estar a serviço da luta dos oprimidos restabelecendo a força explosiva, messiânica e revolucionária do materialismo histórico – reduzido por seus porta-vozes a um simples autômato.

79 LÖWY, Michael. Op. cit., 2005, p. 41.

80 Observa Löwy: “Em uma conferência de 1930, Benjamin já havia manifestado seu interesse pelo dualismo “decididamente religioso” entre a Vida e o Autômato que se encontra nos contos fantásticos de Hoffmann, Poe, Kubin e Panizza. É provável que essa observação se refira, entre outros, a um texto de Poe intitulado “O Jogador de Xadrez de Maelzel”, que trata de um autômato jogador de xadrez “vestido à moda turca”, cuja “mão esquerda segura um cachimbo” e que, se fosse verdadeiramente uma máquina, deveria “ganhar sempre”. Uma das hipóteses de explicação mencionadas por Poe é que “um anão fazia mover a máquina”, estando previamente escondido no aparelho. Parece-nos evidente que esse conto de Poe inspirou a Tese I sobre o conceito de história em que Benjamin coloca em cena um boneco autômato “fantasiado com uma roupa turca”, a “boca guarneçada com um narguilé” e que devia necessariamente ganhar cada partida”, com a condição de que um anão corcunda manejasse a mão do boneco. Em nossa opinião, a relação entre o texto de Poe não é apenas anedótica. A conclusão filosófica do “Jogador de Xadrez de Maelzel” é a seguinte: “É de fato certo que as operações do Autômato são reguladas pelo espírito e não por outra coisa”. O espírito de Poe torna-se, em Benjamin, a teologia, ou melhor, o espírito messiânico, sem o qual a revolução não pode triunfar nem o materialismo histórico “ganhar a partida” – em oposição às concepções materialistas vulgares (“mecanicistas”) da socialdemocracia e do comunismo stalinista, que concebem o desenvolvimento das forças produtivas, o progresso econômico, como capazes de conduzir “automaticamente” [grifo nosso] à crise final do capitalismo e à vitória do proletariado”. LÖWY, Michael. Op. cit., 2008, pp. 194-195.

81 LÖWY, Michael. Op. cit., 2005, p. 41.

82 Idem.

83 Ibidem, 2005, p. 42.

84 Idem.

Para Benjamin, a alegoria do autômato está presente em uma multiplicidade de significações: ora para configurar a máquina e seu domínio sobre o homem; ora para configurar o homem automatizado pela máquina e alijado de sua humanidade pelo progresso técnico; ora para configurar a História, marcada pelo oficialismo da versão dos “vencedores” ou pelo automatismo da ideologia do progresso que impregnava a socialdemocracia e o comunismo stalinista; e, por último e em um sentido mais amplo, configurando o homem que perdeu sua experiência com a modernidade.

Nesse sentido, também permeia a questão da crise do trabalho no ator proveniente da reprodutibilidade técnica. Em seu ensaio sobre a “Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, Benjamin utiliza mais uma vez a própria figura alegórica do autômato para caracterizar o estranhamento do papel do ator nessa passagem do teatro para o cinema: em como a perda da aura da representação do *hic et nunc* do fazer teatral transforma-se em auto-alienação do ator quando este representa para o aparelho, isto é, a relação com o público deixa de ser no aqui e agora e passa a ter a mediação mecânica. Afirmar Benjamin⁸⁵:

Como notou Pirandello, o intérprete do filme sente-se estranho frente à sua própria imagem que lhe apresenta a câmera. De início, tal sentimento se parece com o de todas as pessoas, quando se olham no espelho. Mas, daí em diante, a sua imagem no espelho separa-se do indivíduo e torna-se transportável. E aonde o levam? Para o público. Trata-se de um fato do qual o ator cinematográfico permanece sempre consciente. Diante do aparelho registrador, sabe que – em última instância – é com o público que tem de se comunicar. Nesse mercado dentro do qual não vende somente a sua força de trabalho, mas também a sua pele e seus cabelos, seu coração e seus rins, quando encerra um determinado trabalho ele fica nas mesmas condições de qualquer produto fabricado. Esta é, sem dúvida, uma das causas da opressão que o domina, diante do aparelho, dessa forma nova de angústia assinada por Pirandello. 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

85 Esse trecho se encontra na terceira versão de “A Obra de Arte”, alterado em relação à problematização do trabalho do ator no cinema presente na segunda versão. Aqui Benjamin se atenta mais a perda da aura do ator e sua analogia com a perda da imagem do espelho e sua transformação em mercadoria resultante do culto ao estrelato. Na segunda versão, apresenta uma visão mais positiva do ator no cinema. Cf. “A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução” in *Benjamin, Habermas, Horkheimer, Adorno*. Tradução: José Lino Grünewald. São Paulo: Abril, 1980. Col. Os Pensadores, pp. 23-24.

valor de mercadoria.⁸⁶

Ocorrendo esta cisão da relação do ator com o público, que passa a ser mediada pela máquina, o interprete não mais é sujeito autônomo de sua imagem; ela é vendida, torna-se produto do estúdio a que pertence e sua personalidade é a embalagem de venda. Acrescenta-se a isso a fragmentação do trabalho em processo; se no teatro, o ator tem a consciência do todo do espetáculo, no cinema ele se aliena na fragmentação das filmagens, isto é, fornece sua imagem às escuras, a qual será manipulada na sala de montagem, independente do que presumia ou intentava ao filmar o plano.⁸⁷

Já dentro de uma preocupação expressionista com o processo de automação do humano dentro do avanço tecnológico da sociedade, a figura do autômato adquire destaque, não só na interpretação dos atores, onde se fala do uso de movimentos mecânicos da marionete, mas também na dramaturgia, usada muitas vezes com traços alegóricos. O caso mais significativo é o de Georg Kaiser na criação de homens-autômatos. Em *Von morgens bis mitternachts (Da Aurora à Meia Noite)* o caixa de banco – protagonista de peça – é apenas um acessório dentro da engrenagem capitalista. A peça é composta por sete cenas ou “estações”, para usar uma nomenclatura de implicação strindbergiana. Nelas, desenvolve-se um só dia, no qual o caixa realiza um desfalque para exercer seu furor de vida dentro da lógica consumista capitalista, e percebendo que o dinheiro não compra tudo, se suicida. A imagem do autômato já está relacionada à personagem no início da peça, no gesto contínuo de contar o dinheiro, já sugerindo que sua ocupação o torna uma marionete. Em relação à personagem cujo charme o induz ao desfalque, e que depois descobre

86 Curioso notar que Benjamin emprega a imagem alegórica da venda da imagem no espelho, que marca as versões de *O Estudante de Praga (Der Student von Prag)*, tanto a de 1913 (dirigida por Stellan Rye, com Paul Wegener interpretando o protagonista, o estudante Baldwin) quanto a de 1926 (dirigida por Henrik Galeen, com Conrad Veidt como Baldwin). Os filmes, por sua vez, se apropriam dos temas do pacto do diabo de Fausto e do duplo dos contos de Edgar Allan Poe e E. T. A. Hoffmann. Em 1936, houve outra versão, mas já marcada pela produção nazista. Ver KRACAUER, Siegfried. Op. cit., 1988, pp. 43-45, 181.

87 Aqui a discussão é problematizada dentro da então emergente era da reprodutibilidade técnica e o efeito de choque que causou no trabalho do ator, com a perda da “aura” que circundava o intérprete na sua relação aqui e agora com o público. Ao longo do século XX, a problematização seria mais profunda, pois muitos atores e atrizes desenvolveram seu potencial dramático em várias esferas: atores que eram bons tanto no teatro como no cinema (Charles Laughton, Laurence Olivier, Alec Guinness, Gérard Philipe, Jeanne Moreau, Geraldine Page, Vanessa Redgrave); atores que, tendo ou não começado no teatro, somente no cinema adquiriram o patamar de excelência dramática (Greta Garbo, Jean Gabin, Humphrey Bogart, Bette Davis, Anna Magnani, Simone Signoret, Robert Mitchum, Toshiro Mifune); e atores que - mesmo que trabalhando em alguns filmes - se destacaram muito mais no teatro do que no cinema (O casal Alfred Lunt e Lynn Fontanne, Helene Weigel, Jean-Louis Barrault, Paul Scofield, Ryszard Cieslak).

ser uma respeitável senhora, o próprio caixa reflete sobre sua condição de pequeno burguês: “Devo-lhe a minha vida. Eu era um *autômato* [grifo nosso] e o roçar de seu vestido eletrizou-me, libertou-me. Saltei atrás de você e aterrei-me no foco de acontecimentos fantásticos”.⁸⁸ É muito fácil associar o personagem a dois enfoques nas reflexões de Siegfried Kracauer: a figura do *white-collar*⁸⁹ e o recurso ao suicídio, analisado por Kracauer no capítulo “Da rebelião à submissão”⁹⁰, no livro *De Caligari a Hitler*. Inexplicavelmente, nesse mesmo capítulo, Kracauer enfoca a adaptação cinematográfica – dirigida por Karl Heinz Martin com Ernst Deutsch no papel do bancário – de forma breve, em poucas linhas. Já outro trabalho de Kaiser, a trilogia composta pelas peças *Die Koralie (O Coral)*, *Gás I* e *Gás II*, que apresentava conflitos entre o mundo industrializado e seus operários, com consequências apocalípticas, lembrava o filme *Metropolis*, de Fritz Lang. Tanto num quanto noutro, o mundo do trabalho é representado como um coletivo de autômatos dentro de uma engrenagem mecanizada. Se, no filme de Lang, a solução é a aliança operariado-capital “mediada pelo amor” – tão criticada por Siegfried Kracauer, que relacionava este desfecho aos interesses nazistas, a ponto de fascinar Goebbels e Hitler⁹¹ –, a peça de Kaiser termina com o gás tóxico do título atingindo a humanidade, com direito ao amontoamento dos esqueletos das vítimas no final. Sobre a peça, diz Anatol Rosenfeld: “O fim da autodestruição apocalíptica, através de uma explosão universal que de certo modo antecipa a bomba de hidrogênio. A peça, típica “utopia negativa” (uma das primeiras de uma série enorme) é uma advertência enorme e *nega a fé no*

88 LIMA, Mariângela Alves de. “Dramaturgia Expressionista” in GUINSBURG, Jacó (Org.). Op. cit., p. 202.

89 O setor dos estratos médios mereceram intensa atenção de Kracauer. São os chamados “funcionários” ou “empregados”. Tratavam-se de assalariados que trabalhavam nos escritórios e não nas fábricas, em proximidade maior com a burocracia e a quantificação instrumental do que com o contato com a técnica, e cujo número quintuplicou durante os anos 1920 em relação com a classe operária, que apenas duplicou nesse período. São os chamados *white-collars*, uma classe-média proletarizada e desamparada que cultivava um ressentimento tanto para seus patrões quanto para seus subordinados. Insiste, para sobreviver, em se “diferenciar do proletariado”. Como aponta em seu trabalho sobre *Os Empregados (Die Angestellten)*, esses assalariados alemães próximos das camadas médias, não podendo mais aspirar à ascensão burguesa e se “proletarizando”, desprezaram uma consciência mais de acordo com sua condição socioeconômica, para se apegar a uma mentalidade sem base na realidade. Se distanciando de uma nova “consciência de classe” (remetendo a Georg Lukács), na verdade carregavam sinais de “não-contemporaneidade” (paralelo com Ernst Bloch) e “regressão” (paralelo com T.W. Adorno), o que abriu espaço para um vácuo que foi preenchido pelo discurso nazista e seus aspectos míticos, ao usar conceitos abstratos como povo (*Völk*), sangue (*Blut*) e terra (*Land*) visando uma integridade alemã que gostariam de ver recuperada e fortalecida. Em suma, o que Kracauer salienta é que, além das condições materiais, o que e se segmento carregava era o desamparo existencial que encontrou abrigo na cultura da distração que o cinema oferecia. Para ele, o cinema alemão do período estava enraizado na mentalidade dos estratos médios, cuja ideologia se alastra por toda a sociedade alemã.

90 KRACAUER, Siegfried. Op. cit., 1988, p. 139-151.

91 Ibidem, pp. 191-192.

novo-homem [grifo nosso]”.⁹²

Figura alegórica das mais presentes na modernidade, o autômato também seria figura alegórica dentro da tipologia dos filmes de estética expressionista e que, embora carregue a herança da literatura romântica alemã, corresponderia a uma alegoria da alienação na sociedade industrial dentro do cinema da República de Weimar e que, na interpretação expressionista dos atores, também evocaria sua “fisionomia latente”⁹³. Via de regra, são construções mecânicas que tem por objetivo mimetizar movimentos humanos, porém impossibilitados do uso da razão; estabelecido isto, podem ser alegorizadas para criaturas que agem sem vontade própria e de modo irracional, podendo ser controlado ou por um tirano perverso ou pelos espectros da própria mente. A personificação do tirano e dos autômatos já estava presente em *Homúnculos* (1916), de Otto Rippert e a do autômato nas primeiras versões de *O Estudante de Praga* (1913), de Stellan Rye e *O Golem* (1915), de Paul Wegener e Henrik Galeen. Mas, dentro da introdução da estética expressionista no cinema, tem seu paradigma na figura de Cesare (Conrad Veidt), o sonâmbulo que comete vários assassinatos sob o comando de Caligari (Werner Krauss) em *O Gabinete do Dr. Caligari*. E essa relação entre tirania e submissão aparece em vários filmes: em *Nosferatu*, o vampiro Orlok enfeitiça suas vítimas que também agem como sonâmbulas (como o corretor Knock); em *Dr. Mabuse, o Jogador*, o golpista Mabuse faz uso da hipnose e da telepatia para manipular psiquicamente outros personagens, exercendo controle sobre jogadores, milionários e mulheres (somente o inspetor Wencke consegue resistir a manipulação); em *As Mãos de Orlac*, o pianista Orlac – que após perder as mãos em um acidente de trem, recebe o implante de mãos de um assassino que acabara de ser executado – é facilmente dominado pelas artimanhas do vilão Nera; em *Metrópolis*, o robô sócia da evangelizadora Maria obedece de forma automática ao comando do cientista Rotwang.

Dessa forma, a alegoria do autômato se torna emblemática em suas variantes. Primeiro, por ser tipo presente no cinema de estética expressionista – quase sempre como contraponto aos tipos tiranos⁹⁴ – está intrinsecamente ligada aos temas da submissão e da obediência. Segundo, porque na concepção de Benjamin, o autômato é o homem que perdeu a experiência e representa os seres que vagueiam na

92 ROSENFELD, Anatol. *História da literatura e do teatro alemães*. Campinas: Ed. da Unicamp 1993, p. 292.

93 EISNER, L. H. *A tela demoníaca: as influências de Max Reinhardt e do expressionismo*. Tradução: Lucia Nagib. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p. 28.

94 Ver o capítulo “Procissão de déspotas” em KRACAUER, Siegfried. Op. cit., 1988, pp. 96-107.

sociedade industrial, movimentando-se de forma mecânica e fantasmagórica numa completa ausência de sentido. Assim, a própria concepção de Benjamin sobre o autômato se assemelha a sua representação no cinema da República de Weimar, tanto na tipologia – muito próxima de personagens e situações presentes na literatura romântica alemã – quanto nas caracterizações fantasmagóricas – oriundas do teatro expressionista – que deram forma a essas figuras.⁹⁵

Porém, em toda essa constelação de possibilidades de sentido, é interessante pensar que o Cinema da República de Weimar – principalmente o expressionista – apresenta em seu vigor alegórico, visões em que o seu “dizer o outro” está relacionado a seu futuro – a visão clássica de Kracauer como premonição de Hitler e da submissão do povo alemão nas suas configurações de tiranos e autômatos –, mas também em relação a seu passado. Utilizando a visão de Walter Benjamin da alegoria e da perda da experiência⁹⁶ – também podemos pensar esse cinema como a alegoria da perda da experiência que foi resultante da traumática participação da Alemanha na Primeira

95 Dentro das escolas de montagem cinematográfica estabelecidas por Deleuze, a questão do autômato está presente nas duas que rompem com a composição orgânica (escola americana e soviética): as escolas francesas e a escola alemã, marcada pelo expressionismo. Na francesa, se trata da composição mecânica das imagens em movimento, sendo o autômato – enquanto primeiro tipo de máquina – lei máxima de homogeneização para o conjunto de imagens que reúne as coisas e os seres vivos, o animado e o inanimado, no tange à suas relações, reflexos e reações em cadeia que estabelecem o conjunto filmico. Indicando exemplos em filmes de Vigo, Renoir e René Clair, aponta o indivíduo como mola ou motor no desenvolvimento desse mecanismo, definido como balé automático, onde o próprio motor circula através do movimento. De certa forma, o autômato aqui é alegoria da própria linguagem cinematográfica e de seu funcionamento mecânico. Já em relação ao Expressionismo, não se trata desse mecanismo que explora ou acrescenta uma quantidade determinada de movimentos, como a francesa. Estão ligadas a uma ideia de cinético puro, que se contrapõe às determinações dos contornos horizontal e vertical, que segundo Deleuze, num percurso demarcado pela “linha perpetuamente quebrada”, qualquer mudança de direção assinala “a força de um obstáculo” ou “a potência de uma nova impulsão”. Worringer – que foi um dos primeiros teóricos a utilizar o termo “Expressionismo” e é citado por Deleuze – declara que o estilo é resultado da oposição entre o impulso vital e a representação orgânica, que provoca a linha “gótica ou setentrional”, que em seus contornos oblíquos se debate como “convulsão desordenada”. Diante disso, os autômatos nos filmes expressionistas não são mecanismos que usam uma variedade de recursos e formas de movimento, mas “sonâmbulos, zumbis, ou golems que exprimem a intensidade dessa vida não-orgânica: não apenas *O Golem* de Wegener, mas o filme gótico de terror por volta de 1930, com o *Frankenstein* e *A Noiva de Frankenstein*, de Whale, e *White Zombie*, de Halperin”. Conferir o capítulo “Montagem” em DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: a imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985, pp. 44-73.

96 Benjamin parece antecipar e ser uma espécie de ponto de partida da hipótese de Anton Kaes, de que os filmes alemães da década de 1920 resgataram – em uma variedade de formas - o choque da guerra e a derrota sem mostrar os campos de batalha. Kaes intitula esses filmes como “cinema pós-traumático”, fazendo um contraponto aos elementos “pré-fascistas” apontados na interpretação de Kracauer. A hipótese de Anton Kaes aponta que os filmes alemães da década de 1920 resgataram – em uma variedade de formas - o choque da guerra e a derrota sem mostrar os campos de batalha. Kaes intitula esses filmes como “cinema pós-traumático”, fazendo um contraponto aos elementos “pré-fascistas” apontados na interpretação de Kracauer. Ao mesmo tempo, se aproxima da constatação do trauma dos que retornaram da batalha feita por Benjamin em *Experiência e Pobreza* e *O Narrador*. KAES, Anton. *Shell Shock Cinema: Weimar Culture and the Wounds of War*. Princeton: Princeton UP, 2009. KAES, Anton. *Shell Shock Cinema: Weimar Culture and the Wounds of War*. Princeton: Princeton UP, 2009.

Guerra, em termos históricos concretos.

No período de desenvolvimento do Expressionismo no campo da criação artística, esse se pretendia radical e revolucionário, numa revolta contra uma realidade que tolhia a sensibilidade humana, combinando “a negação das tradições burguesas com a confiança no poder do homem de moldar livremente a sociedade e a natureza”⁹⁷; porém, ao ser assimilado pela produção cinematográfica, abandonou as elegias ao “Novo Homem” libertado da autoridade “na qual muitas peças incorriam”⁹⁸ e acabou tendo seus atributos estéticos moldados para o que Kracauer denominou culto da evasão⁹⁹ e da irrealidade, mas que, por trás de suas alegorias e significados latentes, representavam os escombros de uma era e o embrião de outra. Muito dessa assimilação decorre das consequências da Primeira Guerra Mundial, que intensificou o *memento mori* do Expressionismo durante a catástrofe. Após o conflito, sua estilização formal e seu sentimento de luto e melancolia foi de encontro à ansiedade e ao desalento de quem já não suportava o enfrentamento com a morte em chaves realistas. Ao mesmo tempo, a carnificina da guerra era uma experiência traumática que não poderia ser dissolvida no âmbito interno; no externo, seus sobreviventes, se não carregavam mutilações, eram acometidos por um silêncio que impedia a *narração* de quem teve eventos distantes. Realidade tão intensamente retratada por Benjamin, em seus textos “Experiência e Pobreza” e “O Narrador”.

Com a guerra mundial tornou-se manifesto um processo que continua até hoje. No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável. E o que se difundiu dez anos depois, na enxurrada de livros sobre a guerra, nada tinha em comum com uma experiência transmitida de boca em boca. Não havia nada de anormal nisso. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadoras que a experiência

97 KRACAUER, Siegfried. Op. Cit., 1988, p. 85.

98 Ibidem, p. 82.

99 Em seu texto *Cinema 1928*, Kracauer analisa toda uma produção – ainda que marcada por diferentes gêneros, que vai da ficção ao histórico, do documental ao experimental – cujas qualidades técnicas tinham por finalidade o culto da evasão e da irrealidade, em que proletários (ou de camadas médias proletarizadas) tornam-se bem-aventurados. Esse culto da evasão – que impedia uma confrontação mais sóbria e mediatizada com a realidade – demarcava interesses capitalistas da indústria cinematográfica alemã em conformidade com os anseios de um público imantado em sua “falsa consciência”. Posteriormente, em seu artigo “O cinema expressionista” [*Der expressionistische Film*], publicado em maio de 1939, analisa os filmes com inequívoca estética expressionista (marcantes no período até 1924), mas já dentro de um enfoque voltado para a perspectiva do culto da evasão - que caracteriza os ensaios citados a partir de 1926 – aproximando-o das formas, temáticas e tipologia do cinema expressionista. Para Kracauer, diretores como Fritz Lang, Murnau e Paul Leni, entre outros, dirigiram filmes seguindo a mesma orientação. KRACAUER, Siegfried. Op. Cit., 2009, p. pp. 330-331.

estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela guerra de material e a experiência ética pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos se encontrou ao ar livre numa paisagem em que nada permanecera inalterado, exceto as nuvens; e debaixo delas, num campo de forças de torrentes e explosões, o frágil e minúsculo corpo humano.¹⁰⁰

A experiência se viu amordaçada. Dessa forma, o silêncio traumático foi ao encontro da forma cinematográfica, tendo o Expressionismo contribuído de forma decisiva com todo seu potencial narrativo e pictórico que alegorizava experiências de desespero, morte e violência em tempos e espaços distantes e fictícios. Assim, esse *memento mori* se objetivou pictoricamente não somente na decoração cênica com suas linhas e formas oblíquas e sinuosas, mas se corporificou no próprio trabalho estilizado dos intérpretes, que – ante as limitações sonoras do veículo – concentrava o *pathos* expressionista na tensão dos gestos que assimilavam aquelas formas numa escrita corpórea que ultrapassava a realidade visível para expressar as convulsões da alma exaltada. Em outras palavras, a interpretação dos atores teve, na interioridade fraturada, seu eixo, por onde gravitava um fluxo tensional nos gestos e contornos corporais. Um grito estagnado parecia querer escapar dali, dando a impressão de que os tormentos internos eram incapazes de escoar e provocar alívio. Mas o que se via era o corpo contorcido, flagelado e, por vezes, mutilado, que tinha seu gesto mais significado nas mãos crispadas de forma quase espasmódica. As mãos que expressam um símbolo da vontade e da ação do sujeito, e que dentro da tipologia do cinema expressionista, se direcionava aos dois tipos principais. No caso do tirano¹⁰¹, a tensão das mãos contorcidas era um gesto alegórico de ações malévolas; no caso do autômato, as mãos contraídas exprimiam a ação desprovida de vontade. Nos dois casos, tipos cravados no inconsciente da mente alemã, alegorias dos que mandavam matar e dos que obedeciam. E, no desenrolar dos enredos dos filmes, encontravam forma para esse voltar-se para dentro de si como válvula de escape ante o caos e o desespero da realidade.

100 BENJAMIN, Walter. Op. cit., 1994, p. 198.

101 Necessário ressaltar que os próprios tiranos agem como autômatos, como se submetessem a uma força irracional mais forte e vigorosa que os levam à violência ou à própria destruição: Caligari hesita antes de fazer do sonâmbulo Cesare o fantoche que leva a cabo seus impulsos assassinos, como na sequência em que a frase *Du musst Caligari werden* (você deve se tornar Caligari) aparece na tela como se estivesse martelando em sua mente; Nosferatu sabe do risco de sucumbir aos encantos de uma mulher pura e perecer junto ao “esquecimento do canto do galo”, e mesmo assim adentra o quarto de Ellen e encontra o amor na madrugada e a morte ao amanhecer.

Dessa maneira, ambas as hipóteses parecem confluir em alguns pontos: o trauma não poderia ser narrado (como Benjamin coloca), portanto, deveria ser “alegorizado”, ficando de tal forma reprimido e escondido em sua estrutura latente, o que converge para um voltar-se pra dentro que caracterizava o “culto da evasão” indicado por Kracauer em relação à produção cinematográfica da República de Weimar. Transpondo a dor e ruína para a estética expressionista, para *leitmotifs* da literatura fantástica e romântica ou enfim, para lugares e períodos históricos distantes, o grito de dor permaneceu abafado (intensificado pelo caráter mudo do cinema de então), impossibilitando um defrontar-se mais direto com a realidade, sublimando-se em traços metafóricos que auxiliou-se dos procedimentos artísticos do Expressionismo para criar poderosas imagens que compuseram a identidade estética do cinema alemão, – que incluem tanto a tipologia quanto o gestual convulsivo como expressão do “frágil e minúsculo corpo humano”, de que fala Benjamin – cujo legado aticaria sobremaneira a imaginação do público, da crítica, dos artistas e da teoria estética dos anos vindouros.

Referências bibliográficas:

BENJAMIN, Walter. *A origem do drama trágico alemão*. Edição e tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

_____. *Obras escolhidas: magia, técnica, arte e política*. Tradução: Sergio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 7ª Ed. - São Paulo; Brasiliense, 1994 – Obras

Escolhidas (v. 1).

BOLLE, Willi. *Fisiognomia da Metrópole Moderna: Representação da História em Walter Benjamin* / Willi Bolle. 2ª ed. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

BRETAS, Aléxia. *A constelação do sonho em Walter Benjamin*. São Paulo: Humanitas, 2008.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Tradução: José Pedro Antunes. 1ª edição Cosac Naify Portátil. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: a imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

EISNER, Lotte H. *A tela demoníaca: as influências de Max Reinhardt e do expressionismo*. Tradução: Lucia Nagib. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

FURNESS, R. S. *Expressionismo*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1990.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014 (1ª Edição).

_____. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2011. (Estudos; 142/ dirigida por J. Guinsburg).

GUINSBURG, Jacó (Org.). *O Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva. (Coleção Stylus 11), 2002.

KAES, Anton. *Shell Shock Cinema: Weimar Culture and the Wounds of War*. Princeton: Princeton UP, 2009.

KRACAUER, Siegfried. *O ornamento da massa*. Tradução: Carlos Eduardo Jordão Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

_____. *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*. Tradução: Tereza Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

LÖWY, Michael. *Romantismo e messianismo: ensaios sobre Lukács e Benjamin*. Tradução: Myriam Vera Baptista e Magdalena Pizante. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

_____. *Walter Benjamin: aviso de incêndio; uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant, [tradução das teses] Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.

LUKÁCS, Georg. *Teoria do Romance*. Tradução: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2009.

MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo sobre a Modernidade Estética: Debate Sobre o Expressionismo*. São Paulo: Ed. da Unesp, 1998.

MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política: Livro I: o processo de produção do*

capital [Karl Marx]; [tradução de Rubens Enderle]. – São Paulo: Boitempo, 2013.

MATOS, Olgária Chain Féres. *Benjaminianas: cultura capitalista e fetichismo contemporâneo*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

ROSENFELD, Anatol. *História da literatura e do teatro alemães*. Campinas: Ed. da Unicamp 1993.

SCHOLEM, Gershom. *Walter Benjamin: a história de uma amizade*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza e Shizuka Kuchiki. São Paulo: Perspectiva, 1989.