



João Felipe Lopes Rampim*

O colecionador entre a arte e a história: sobre a materialidade no materialismo histórico de Walter Benjamin

Resumo: O artigo aborda o papel do colecionador no pensamento de Walter Benjamin, especialmente no que diz respeito às suas reflexões sobre arte e cultura no escopo do materialismo histórico. Como ponto de partida, apresento alguns traços característicos do colecionador segundo Benjamin. Em seguida, destaco o colecionador e historiador Eduard Fuchs, bem como algumas das obras de arte de sua coleção e alguns conhecimentos que ele chega a partir de sua paixão de colecionador. Concluo o texto com uma tentativa de significar a ruptura histórica do colecionador Fuchs a partir da teoria estética de Benjamin.

Palavras-chave: colecionador; arte; materialismo histórico.

Abstract: The article approaches the role of the collector in Walter Benjamin's thought, especially concerning his reflections on art and culture in scope of historical materialism. At first, I present some characteristic features of the collector according to Benjamin. Then I highlight the collector and historian Eduard Fuchs, as well as some works of art from his collection and some of the insights stemming from his collector's passion. I then conclude with an attempt for valuing Fuchs' historical break from the point of view of Benjamin's aesthetic theory.

Keywords: collector; arts; historical materialism.

* Mestre em Filosofia pela Unifesp-Guarulhos. E-mail para contato: lopesrampim@gmail.com.

1. O colecionador: paixão e redenção das coisas

Walter Benjamin foi, dentre outras coisas, um colecionador, notadamente de livros. Posteriormente, no exílio, passou a colecionar citações, como atesta a grande massa de citações que compõem seu inacabado trabalho das *Passagens*, a qual, segundo Burkhardt Lindner, não seria possível reunir sem o impulso de colecionador (*Sammlertrieb*).¹ Como colecionador de livros, Benjamin registra sua relação com sua coleção, ao mesmo tempo em que reflete sobre o ato do colecionar, no texto “Desempacotando minha biblioteca: um discurso sobre o colecionar”.² Nele, afirma que o colecionador é uma figura passional, ou melhor, que o ato de colecionar é alimentado pela paixão. E mais: é verdade que “toda paixão faz fronteira com o caos, mas a de colecionar a faz com o caos das recordações”.³

Uma relação passional com as coisas marca a peculiaridade do tipo de proprietário que é o colecionador. O valor das coisas, para ele, é um valor de amador, referente à sua particularidade material específica, única. Essa paixão, por ser caótica, pode, a princípio, direcionar-se para qualquer categoria de objetos, mesmo aqueles desprovidos de valor de mercado ou sem nenhuma utilidade, ou ainda os mais antiquados, desprezados, proscritos ou degradados, mas que portam, aos olhos do colecionador, um caráter único – como no caso de “Pachinger, o grande colecionador”, sobre o qual Benjamin fala que, certa vez, ao caminhar por uma praça de Munique, ao lado da estação central, finalmente conseguiu adquirir algo que vinha procurando há semanas: “uma passagem de bonde com erros de impressão, que circulara apenas por algumas horas”⁴, que ele encontrou jogada no chão. A paixão do colecionador figura um caminho possível para uma resignificação das coisas e objetos desvalorizados, desajustados em sua existência social.

Benjamin por vezes fala do “grande colecionador”, ou do “colecionador autêntico”, que, em sua visão, seria aquele que dirige sua paixão para o mundo das coisas velhas. Essa característica, que, para ele, configura o elemento senil do

1 LINDNER, B. (org.), *Benjamin-Handbuch*. Stuttgart: Metzler Verlag, 2006, p. 455. Além de Lindner, Hannah Arendt também ressalta a transposição, em Benjamin, do impulso do colecionador para o âmbito literário (Cf. a introdução de Arendt em: BENJAMIN, W. *Illuminations*. New York: Schocken Books, 1969).

2 Publicado em BENJAMIN, W. *Rua de mão única (obras escolhidas v. 2)*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

3 BENJAMIN, W. *Rua de mão única (obras escolhidas v. 2)*. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 233.

4 BENJAMIN, W. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa oficial do estado de São Paulo, 2007, p. 242.

coleccionador, entrelaça-se ao polo oposto, ao elemento pueril, a saber, a um impulso de renovação. Esse ponto remete à manifestação mais pura do colecionar, àquela que se verifica nas crianças, que aqui aparece com relação ao próprio testemunho do colecionador de livros Benjamin:

Crianças dispõem da renovação da existência através de uma centena de práticas diferentes, nenhuma complicada. Para elas colecionar é apenas *um* processo de renovação (...) Renovar o mundo velho – eis o impulso mais enraizado no desejo do colecionador ao adquirir algo novo, e por isso o colecionador de livros velhos está mais próximo da fonte do colecionar que o interessado em novas edições luxuosas.⁵

Em um fragmento de *Rua de mão única*, intitulado “Ampliações”, Benjamin apresenta uma série de imagens da experiência infantil e, dentre elas, encontramos a “criança desordeira”: “Cada pedra que ela encontra, cada flor colhida e cada borboleta capturada já é para ela princípio de uma coleção, e tudo o que ela possui, em geral, constitui para ela uma única coleção”.⁶ A criança desconhece os imperativos do mercado e da economia, de modo que sua face de colecionador revela, segundo Benjamin, a verdadeira expressão dessa paixão, relativa a um tipo de olhar que “nos antiquários, pesquisadores, bibliômanos, só continua ainda a arder turvado e maníaco”.⁷ A esse olhar apaixonado corresponde, por um lado, uma disposição subjetiva/psíquica que se assemelha ao sonho e concebe o entorno como um lugar encantando, e, por outro, um modo de agir que mescla o transeunte com o caçador.⁸

Para a criança desordeira, o mundo aparece como uma “floresta dos sonhos”, a qual ela atravessa como um caçador nômade em busca de suas presas. Todos os objetos, para ela, são encantados, moradas de “espíritos cujo rastro ela fareja nas coisas”⁹; nessa floresta encantada de sonhos, sua percepção “não conhece nada de permanente; tudo lhe acontece, pensa ela, vai-lhe de encontro, atropela-a”¹⁰; seu

5 BENJAMIN, W. *Rua de mão única (obras escolhidas v. 2)*. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 234-235.

6 Idem, p. 39.

7 Idem, ibidem.

8 “Minhas compras mais memoráveis”, diz Benjamin, “ocorreram durante viagens, como transeunte (...) Quantas cidades não se revelaram para mim nas caminhadas que fiz à conquista de livros! (BENJAMIN, W. *Rua de mão única (obras escolhidas v. 2)*. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 236)”

9 BENJAMIN, W. *Rua de mão única (obras escolhidas v. 2)*. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 39.

10 Idem, ibidem. Cf. essa reflexão nas *Passagens*, onde Benjamin a apresenta a partir de Bergson: BENJAMIN, W. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa oficial do estado de São Paulo, 2007, p. 240.

“trabalho” é caçar suas presas, “desencantá-las”, reuni-las e, nisso, ressignificá-las – objetos simples (castanhas espinhosas, papéis de estanho, cubos de madeira, cactos, tostões de cobre), em sua posse, transmutam-se nos mais variados achados (manguais, tesouro de prata, ataúdes, totens, escudos). O espaço de sua coleção, desordenado ao olhar do adulto, surge a ela como uma ordem surpreendente: na desordem de seus tesouros, ela organiza um mundo particular, que só a seu olhar apaixonado se revela.¹¹

No colecionador adulto, que resguarda o impulso infantil, mas conhece a realidade social desencantada, a magia se encontra na prática da recordação:

O mais profundo encantamento do colecionador consiste em inscrever a coisa particular em um círculo mágico no qual ela se imobiliza, enquanto a percorre um último estremecimento (o estremecimento de ser adquirida). Tudo o que é lembrado, pensado, consciente torna-se suporte, pedestal, moldura, fecho de sua posse (...). Colecionar é uma forma de recordação prática e de todas as manifestações profanas da “proximidade”, a mais resumida.¹²

O colecionador enquadra sua posse em uma espécie de “aura” produzida com tudo o que ele tem de consciente a respeito dela. Tal “material de recordação” não segue uma ordenação hierárquica, pois para o colecionador a importância do passado do seu objeto não se refere apenas à gênese deste, seus dados “objetivos”, mas também aos “detalhes de sua história aparentemente exterior: proprietários anteriores, preço de aquisição, valor etc”.¹³ Segundo Benjamin, essa profusão de recordações arraigadas na coisa, no objeto de posse, aparece ao colecionador como “uma completa enciclopédia mágica, uma ordem do mundo, cujo esboço é o *destino* de seu objeto”¹⁴, isto é, seu caminho em direção à coleção. O caráter “aurático” da recordação prática do colecionador revela-se quando ele manuseia seus objetos: “Mal segura-os nas mãos, parece estar inspirado por eles, parece olhar através deles para longe, como um mago”.¹⁵

Para Hannah Arendt, o gesto do colecionador deve ter surgido a Benjamin

11 A “existência do colecionador é uma tensão dialética entre os polos da ordem e da desordem” (BENJAMIN, W. *Rua de mão única (obras escolhidas v. 2)*. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 233).

12 BENJAMIN, W. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa oficial do estado de São Paulo, 2007, p. 239.

13 Idem, p. 241.

14 Idem, *ibidem*.

15 Idem, *ibidem*. Com base no dom mágico do colecionador, Olgária Matos o denomina personagem de limiar (denominação que ela também direciona ao *flâneur* e ao poeta), personagem de uma

como aparentado à ação do revolucionário com relação às pessoas – “coleccionar é a redenção das coisas que deve complementar a redenção do homem”.¹⁶ O caráter redentor do colecionador se realiza em seu dom de transfigurar as coisas, ou seja, libertá-las de seu enquadramento originário, que no caso de objetos de uso significa a libertação de sua existência como meios para a realização de fins, como algo cuja existência se submete à utilidade. Trata-se aqui, portanto, de redimir as coisas em sua particularidade material própria, de torná-la completa em si mesma.

É decisivo na arte de colecionar que o objeto seja desligado de todas as suas funções primitivas, a fim de travar a relação mais íntima que se pode imaginar com aquilo que lhe é semelhante. Esta relação é diametralmente oposta à utilidade e situa-se sob a categoria singular da completude. O que é esta “completude” <?> É uma grandiosa tentativa de superar o caráter totalmente irracional de sua mera existência através da integração em um sistema histórico novo, criado especialmente para este fim: a coleção.¹⁷

Assim, a coleção pode ser significada como espaço de abrigo dos objetos “completados”, liberados de sua subsunção à utilidade. Essa característica pode ser lida no colecionador que é o típico habitante do *intérieur* burguês à época do reinado de Luís Filipe, na França. Ele manifesta o “homem privado”, que surge na história junto ao *intérieur*. Nele, Benjamin vê operando um sonho, o sonho de um mundo melhor, “um mundo em que o homem, na realidade, é tão pouco provido daquilo de que necessita como no mundo real, mas em que as coisas estão liberadas da servidão de serem úteis”.¹⁸ Nesse contexto, o sonho do homem privado é sustentado pelo espaço privado de sua habitação, este estando “em oposição aos locais de trabalho”.¹⁹ Na habitação, ele recalca seus interesses de negócios e sua função social:

O homem privado que, em seu escritório, presta contas à realidade, deseja ser sustentado em suas ilusões pelo seu *intérieur*. Essa necessidade é tão

experiência com o tempo que redime “o tempo espacializado e imposto pelo mundo das mercadorias” (MATOS, O. *Discretas esperanças*. São Paulo: Ed. Nova Alexandria, 2006, p. 69).

16 ARENDT, H. “Introduction”, in: BENJAMIN, W. *Illuminations*. New York: Schocken Books, 1969, p. 42, tradução nossa. Cf.: “Collecting is the redemption of things which is to complement the redemption of man”.

17 BENJAMIN, W. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa oficial do estado de São Paulo, 2007, p. 239.

18 Idem, p. 59.

19 Idem, ibidem.

imperativa que ele não pensa em inserir em seus interesses de negócios uma clara consciência de sua função social. Na organização de seu círculo privado, ele recalca essas duas preocupações (...) [O] *intérieur* (...) representa para o homem privado o universo. Aí ele reúne as regiões longínquas e as lembranças do passado. Seu salão é um camarote no teatro do mundo.²⁰

O *intérieur*, portanto, funciona como uma espécie de auto-alienação do burguês que, fora dali, tem que prestar contas à realidade, quer dizer, deixar-se guiar pelos seus interesses de negócios. A necessidade de ser sustentado por ilusões revela, portanto, uma necessidade de respirar uma atmosfera intocada pela realidade dos negócios da burguesia então ascendente, uma necessidade nostálgica de vivenciar, mesmo que de maneira ilusória, um mundo intocado pelas novas condições de produção, cuja expansão transforma tudo em mercadoria. Nesse sentido, a arte, enquanto arte desinteressada, encontra seu último refúgio no *intérieur*. E é aqui que o colecionador surge como principal figura do homem privado: no *intérieur*, ele constrói para a arte um último refúgio, onde ela pode existir distante dos tentáculos da produção capitalista, da racionalidade com respeito a fins que molda a práxis vital da sociedade burguesa.²¹ No *intérieur*, as obras de arte, e não somente elas, são idealizadas, quer dizer, despidas de sua roupagem de mercadoria para compor a ilusão de mundo livre do mercado e da utilidade.

Hannah Arendt destaca ainda o caráter destrutivo que no colecionador surge na esteira de seu desejo de preservação do passado. Ela aborda essa ambiguidade com referência às reflexões de Benjamin sobre a tradição, ou melhor, sobre o rompimento na tradição ocorrido no começo do século XX – o qual, segundo ela, Benjamin teria tomado consciência apenas na década de 1930²², quando passou a buscar novas maneiras de lidar com o passado. O rompimento na tradição, segundo Arendt, implica a perda de autoridade do passado transmitido como tradição, a perda da autoridade da verdade transmitida como sabedoria, isto é, a destruição das condições de seu reconhecimento universal.²³ Em consonância com isso, Kafka

20 Idem, *ibidem*.

21 Cf.: BÜRGER, P. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

22 Essa visão é corroborada pelo diagnóstico do declínio da experiência tradicional, que se verifica após a Primeira Guerra Mundial, diagnóstico apresentado por Benjamin em dois textos da década de 1930: “Experiência e pobreza” e “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, ambos presentes em BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura (obras escolhidas v. 1)*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

23 ARENDT, H. “Introduction”, in: BENJAMIN, W. *Illuminations*. New York: Schocken Books, 1969, p. 41.

representa a Benjamin o gesto de sacrificar a verdade em prol da transmissibilidade, um gesto em relação ao passado ao mesmo tempo marcado pelo preservar e pelo destruir, o qual Benjamin tangencia a paixão do colecionador. Pois este, embora almeje a preservação e renovação do mundo velho, se torna um destruidor na medida em que, no caos de sua paixão, o caráter organizado, classificatório e sistematizado da tradição – que estabelece e separa o positivo do negativo, o ortodoxo do herético, o obrigatório e relevante do casual e irrelevante, o canônico do apócrifo – é substituído pelo valor da genuinidade e originalidade do objeto em sua particularidade material. Seu olhar não é domado pelo estabelecido de antemão, e por isso pode reencontrar a transmissibilidade exatamente no passado esquecido pela tradição, não transmitido ao presente, e que, por isso, no entanto, deve ser descoberto no terreno deste, onde encontra-se soterrado em algum canto.

A coleção pode agora ser concebida como a brecha no terreno do presente onde o passado esquecido, libertado tanto das amarras do presente quanto do estabelecido pela tradição, renasce com uma nova face, a face da recordação. No caos da paixão do colecionador, seu olhar descobre novas fontes materiais, até então relegadas pela tradição e desvalorizadas no espetáculo do fetiche da novidade que regula a produção de mercadorias.

No colecionador, Benjamin vê um modelo de relação com as coisas que, embora seja ele próprio aparentado a certo fetichismo – na medida em que nega o valor de uso das coisas e as idealiza –, realiza seu encantamento e reencontra o tempo da recordação. Seu olhar onírico sobre os objetos não conhece predeterminações de valor, e sua paixão funciona como uma sensibilidade capaz de reencontrar o passado esquecido; ao redimi-lo e fazê-lo renascer, dota-o de nova luz, uma luz que pode mesmo iluminar o presente. Está em jogo aqui a possibilidade de uma experiência com o passado, e nesse sentido o colecionador é o modelo de um modo de relação com as coisas que Benjamin atrela ao historiador materialista. Para tratar disso, abordaremos a seguir o ensaio *Eduard Fuchs, colecionador e historiador*²⁴, notadamente porque é o “fator colecionador” da obra de Fuchs que a torna exemplar aos olhos de Benjamin.

24 Utilizo aqui o manuscrito de tradução realizada por Francisco Pinheiro Machado, a quem agradeço pela disponibilização do texto.

2. Eduard Fuchs: o colecionador de obras de arte esquecidas pela tradição

Eduard Fuchs foi um colecionador e historiador revolucionário²⁵, além de editor de uma revista de sátira política – a *Süddeutscher Postillon* – publicada pelo órgão socialdemocrata de Munique. Tornou-se notável pelas suas coleções de caricatura, quadros de costume, arte erótica e esculturas tumulares da China antiga. A partir de sua paixão de colecionador, tornou-se historiador: suas obras mais famosas dissertam sobre a história da caricatura, história da arte erótica e história dos costumes. Teve problemas com as autoridades, sendo acusado algumas vezes de propagar escritos obscenos, devido a seu trabalho com arte erótica (suas obras gozaram de bastante popularidade). Num desses processos, contou com o apoio de Max Horkheimer, que depôs a seu favor como especialista. Fuchs introduziu em seu *Die großen Meister der Erotik* (*Os grandes mestres do erotismo*), de 1931, parte do depoimento de Horkheimer como um “parecer de especialista” (*Gutachten*), segundo o qual as obras de Fuchs:

configuram (...) realizações estritamente científicas e ao mesmo tempo de elevado e permanente valor para a pesquisa histórico-cultural, como também para a psicologia (...) [T]al obra figura o mais moderno conhecimento de ordem psicológica e sociológica. Aí, encontra-se uma quantidade completa de inferências e concepções, as quais nunca haviam sido expressas em tamanha profundidade e clareza, e cuja fertilidade nos respectivos assuntos se renova diariamente (...) [Os trabalhos de Fuchs] só poderiam ser escritos por um especialista e conhecedor da arte de todos os povos e épocas, como esse pesquisador continua demonstrando ser (...)²⁶

25 Adjetivo empregado para abranger a multiplicidade de orientações políticas que compõe a trajetória de Fuchs. Pois, em seus inícios, ele esteve próximo ao anarquismo, passando depois para a socialdemocracia, e depois para a oposição à socialdemocracia, que culminaria em sua participação na criação do Partido Comunista Alemão. Cf.: HUONKER, T. *Revolution, Moral & Kunst – Eduard Fuchs: Leben und Werk*. Zürich: Limmat Verlag Genossenschaft, 1985.

26 HORKHEIMER, M., apud HUONKER, T., *op. cit.* p. 421-422.



Figura 1: Capa da edição de 1895 da Süddeutscher Postillon

Foi exatamente Horkheimer que encomendou a Benjamin um ensaio sobre Fuchs. Ele seria publicado em 1937, na Revista de Pesquisa Social do Instituto de Pesquisa Social, então dirigido pelo próprio Horkheimer. Na visão deste, o instrumentário teórico de Fuchs, embora menos elaborado que o de Freud, confere-lhe um alcance muito maior na psicologia social, e isso porque Fuchs, desde o início, dispõe de uma “orientação histórica correta”.²⁷ A Benjamin não escaparia esse fator; ele vem na esteira daquilo que é o central no ensaio: a paixão do colecionador Fuchs.

Segundo Benjamin, Fuchs é levado a se tornar colecionador devido a uma

²⁷ In: BENJAMIN, W. *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012, p. 227.

percepção mais ou menos consciente da situação problemática do materialismo histórico de seu tempo. Era o “materialismo histórico” imperante na socialdemocracia, influenciado por pressupostos historicistas, positivistas e darwinistas. Nesse escopo, a concepção de cultura que orientou o trabalho de formação histórica das massas de trabalhadores que aderiam ao partido foi tomada da “história da cultura”, uma concepção que Benjamin chama de coisificada, dotada de traços fetichistas, na medida em que se apresenta como uma concepção fechada da obra do passado, obedecendo a uma lógica de inventário e direcionada ao presente como objeto de posse – uma relação desprovida de experiência política.²⁸

A cultura entendida como inventário, a saber, o inventário do que a humanidade até então assegurou, assenta-se, segundo Benjamin, em uma falsa consciência ao apresentar seus conteúdos como alheios ao modo de produção social, e assim falha em compreender que sua produção muitas vezes não é digna de celebração, que a norma da cultura é que seus conteúdos e obras não são apenas emanações de espíritos geniais e grandes personalidades, mas também são tributários do trabalho escravo e anônimo dos seus contemporâneos. Lê-se no ensaio sobre Fuchs a fórmula retomada nas “Teses”: “Nunca há um documento de cultura sem, ao mesmo tempo, ser um documento da barbárie”.²⁹

Essa crítica à história da cultura não se restringe, no entanto, ao índice da produção dos conteúdos culturais. Benjamin se volta àquilo que é o decisivo nessa problemática, a saber, a concepção dos conteúdos da cultura como que dissociados dos processos de produção em que eles sobrevivem. Sem a compreensão da ligação com esse terreno mais elementar, a obra do passado aparece fechada, convertida em “bens”, ou seja, objetos de posse, coisas de um proprietário. Exatamente aqui, Benjamin identifica o caráter fetichista da cultura. “Fetichismo”, por ele equiparado à “coisificação”. Na sequência, Benjamin parece ter em mente o conceito de fantasmagoria quando diz que essa representação da cultura carece de experiência política, a experiência, em sua visão, autêntica: “Sua história não seria mais que o

28 Sobre isso, confira o artigo de Jeanne-Marie Gagnebin intitulado “Walter Benjamin: estética e experiência histórica”, in: ALMEIDA, J. & BADER, W. (orgs.) *O pensamento alemão no século XX: grandes protagonistas e recepção das obras no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

29 Idem, p. 13. As teses *Sobre o conceito da história* (In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012) surgem a partir de uma retomada de algumas ideias do ensaio sobre Fuchs. Em fevereiro de 1940, Benjamin escreve a Horkheimer, anunciando a escrita das “teses”: “Acabo de redigir algumas teses sobre o conceito da História. Por um lado, ligam-se às ideias esboçadas na parte I do ensaio sobre Fuchs, por outro, servir-me-ão de armadura teórica para o segundo ensaio sobre Baudelaire” (BENJAMIN, W. *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012, p. 171-172).

precipitado formado na consciência do homem pelos feitos memoráveis, desanichados por uma experiência em nada autêntica, isto é, não política”.³⁰

Contra a história da cultura, Benjamin entrevê essa experiência na relação do colecionador Fuchs com obras de arte. Fuchs foi um colecionador de arte cuja paixão o levou ao descobrimento de obras desprezadas pela tradição e, conseqüentemente, pelas investigações tradicionais em história da arte. As obras de arte por ele colecionadas haviam sido descartadas como não dignas de serem conservadas no inventário do tesouro do passado, e, portanto, não haviam sido transmitidas ao presente como patrimônio a ser celebrado. Justamente esse caráter resguarda o potencial de uma experiência. Para Benjamin, o encontro da intenção interrompida do passado com seu conteúdo material revela a novidade em sua retomada ao ser regida pela atualidade do presente crítico. Essa novidade, Benjamin identifica na obra de Fuchs nos momentos em que o colecionador se sobrepõe ao teórico, e revelam, de maneira intuitiva, conhecimentos inovadores para uma teoria estética que rompe com os modelos tradicionais, que se faziam valer ainda nas investigações histórico-culturais. Esse momento destrutivo remete, a meu ver, à “reinvenção do próprio conceito de cultura”, que, segundo Ernani Chaves, figura como condição para a possibilidade de uma abordagem materialista dialética da história da cultura, que implica “um trabalho de ‘destruição’ dos pressupostos historicistas e ‘darwinistas’ presentes nas análises que se dizem ‘materialistas’”³¹ É, em suma, o “momento destrutivo que assegura o pensamento dialético e a experiência do dialético como autênticos”.³²

A experiência destrutiva do colecionador Fuchs com obras de arte pode ser concebida a partir do efeito disruptivo de sua paixão com relação à tradição estética do classicismo. Pois não desempenha nenhuma influência em Fuchs a tradição que remonta a Winckelmann e passa por Goethe, isto é, a concepção de arte desenvolvida, segundo Benjamin, pela burguesia através de conceitos como bela aparência, harmonia, unidade do múltiplo. Enquanto Winckelmann visava para os artistas modernos um programa de imitação da “nobre simplicidade e grandeza serena” que ele interpretava na arte clássica dos gregos³³, fundando a visão apolínea

30 BENJAMIN, W. *Eduard Fuchs, colecionador e historiador*. Manuscrito, p. 14.

31 CHAVES, E. *No limiar do moderno: estudos sobre Friedrich Nietzsche e Walter Benjamin*. Belém: Paka-Tatu, 2003, p. 48.

32 BENJAMIN, W. *Eduard Fuchs, colecionador e historiador*. Manuscrito, p. 14.

33 Cf. WINCKELMANN, J. J. *Reflexões sobre a arte antiga*. Porto Alegre: Ed. Movimento; Ed. UFRG, 1975, p. 53.

sobre a arte que seria bastante influente na Alemanha³⁴ (como se evidencia na obra *O nascimento da tragédia*, do jovem Nietzsche), o colecionador Fuchs, por sua vez, se volta a “domínios fronteiriços – as caricaturas, as representações pornográficas – nos quais uma série de modelos da história da arte tradicional mais cedo ou mais tarde serão arruinados”.³⁵

A transfiguração redentora das coisas, que marca a paixão do colecionador, atua em Fuchs como libertação das obras de arte desprezadas de sua significação histórica tradicional como arte apócrifa, difamadora, de gosto questionável, que elas adquirem em face da influência de cânones artísticos como os do classicismo. Tomemos como ilustração a caricatura, que foi a manifestação artística que primeiramente ocupou o colecionador Fuchs.³⁶ Na visão de Fuchs, a caricatura, em suas múltiplas manifestações, expressa loucura e extravagância, risada e estranheza. Nelas, a lógica que dispõe os fenômenos frequentemente se converte num reflexo de absurdo e loucura. De saída, pode-se dizer que uma das principais e mais poderosas características da caricatura é a comicidade, seu poder de provocar o riso através de figurações exageradas ou de escárnio. Em face de suas figurações, o observador não se entrega à contemplação imersiva, mas antes é impactado pelo representado, que geralmente enseja nele o riso, ou eventualmente a ira, quando o escarnecido lhe diz respeito.

34 Cf.: MATTOS, C. “Winckelmann, a bela alegoria e a superação do paragone entre as artes”; Rio de Janeiro: Matraca, v.18 n.29, 2011, p. 78.

35 BENJAMIN, W. *Eduard Fuchs, colecionador e historiador*. Manuscrito, p. 15.

36 Grande parte da produção de Fuchs é sobre caricatura. Destaco o trabalho *Die Karikatur der europäischen Völker* (“A caricatura dos povos europeus”), um dos primeiros e principais trabalhos de Fuchs. Fuchs também publicou estudos de caricatura sobre a mulher (*Die Frau in der Karikatur*), os judeus (*Die Juden in der Karikatur*), a guerra mundial (*Der Weltkrieg in der Karikatur*), bem como sobre o entrecruzamento entre a caricatura e o elemento erótico (*Das erotische Element in der Karikatur*).



Figura 2: ISAAC CRUIKSHANK: Oh che boccone! (caricatura do impotente Georg IV)



Figura 3: O "corno" (caricatura dos maridos enganados)

Outro fator deve ser aqui ressaltado: o poder comunicativo da caricatura, um fator que, no entanto, não se opõe à comicidade das figuras. A caricatura tem a capacidade de traduzir, em forma cômica ou não, os mais variados assuntos e situações. Nesse sentido, Benjamin nota que a caricatura é para Fuchs uma fonte de

verdade, ou seja, é dotada de um valor documental. Em *A caricatura dos povos europeus*, diz Fuchs:

Através da caricatura, pode-se fazer com que pensamentos e situações muito complicados sejam compreendidos, da maneira mais clara, por um círculo mais amplo do povo. Seus desenhos possuem um efeito mais penetrante, mais convincente e sobretudo mais simples do que a mais completa e detalhada explicação escrita (...) A caricatura fornece sempre o extrato, a mais concisa e concentrada forma de um conhecimento (...) Com isso, a caricatura se torna uma importante fonte de verdade.³⁷

Para Fuchs, a caricatura é uma linguagem dotada de símbolos muito próprios, forjados em um processo gráfico que busca, por um lado, exagerar (*übertreiben*) e salientar o que é característico, o que é essencial daquilo que se busca figurar, e, por outro lado, reduzir e escamotear as características secundárias. Enquanto um poderoso poder de comunicação, a caricatura pode exercer, em sua visão, uma função educativa alternativa aos museus (na medida em que a maioria do povo não se encontra em condições de desfrutar dos museus), tomando o lugar da educação pela “grande arte”. A caricatura é a “arte levada ao beco”, a “arte do beco” (*Kunst der Gasse*).³⁸

37 FUCHS, E. *Die Karikatur der europäischen Völker vom Altertum bis zur Neuzeit*. Berlin: A. Holmann & Comp., 1904, p. 10-11, tradução nossa. “Durch die Karikatur vermag man (...) sehr komplizierte Gedanken und Situationen zum klarsten Verständnis weitester Volkskreise zu bringen. Ihre Zeichen wirken eindringlicher, überzeugender und vor allem einfacher als die eingehendsten und ausführlichsten schriftlichen Darlegungen (...) Die Karikatur gibt stets den Extrakt, die knappste und konzentrierteste Form einer Erkenntnis (...) Die Karikatur wird dadurch zur wichtigen Wahrheitsquelle.”

38 Idem, p. 18.

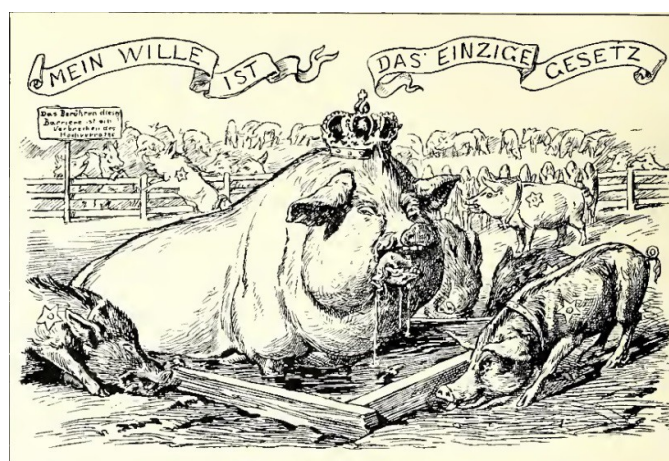


Figura 4: Caricatura da monarquia absoluta



Figura 5: Caricatura da monarquia constitucional

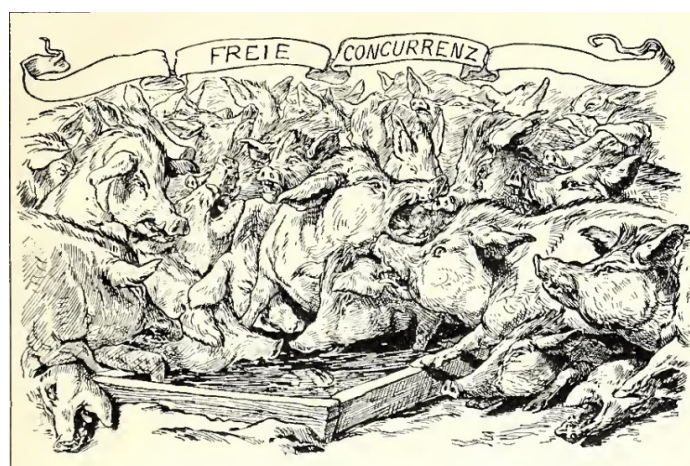


Figura 6: Caricatura da república burguesa

Fuchs capta um fator crucial na caracterização da caricatura moderna como

forma de arte não clássica, a saber, a velocidade que marca o surgimento de suas criações. Com isso, é levado à compreensão do papel fundamental desempenhado pelas técnicas de reprodução: “o significado cultural da caricatura também está ligado a questões puramente técnicas”.³⁹ A visada sobre o padrão técnico das artes é, para Benjamin, um dos objetos de estudo mais importantes desveladas por Fuchs, um caminho por ele aberto que serve de instrução para o materialismo histórico. Nesse sentido, Benjamin destaca a explicação de Fuchs para a inexistência da caricatura na Antiguidade grega, a saber, a ausência de um meio barato de reprodução técnica; na verdade, havia um, a moeda (*Münze*), mas sua superfície era muito pequena para portar uma caricatura, e por isso, em sua visão, os gregos não conheciam nenhuma caricatura. Uma explicação, portanto, contrária a uma possível explicação tradicional, que poderia conceber a inexistência da caricatura na Antiguidade grega como um reforço do ideal classicista de “nobre simplicidade e grandeza serena”.

Com o desenvolvimento da xilogravura e o surgimento da tipografia, segue Fuchs, a caricatura se populariza, no crepúsculo da Idade Média, lançando-se às ruas em folhetos. Nesse escopo, Fuchs antecipa uma caracterização que Benjamin utilizaria no ensaio sobre *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, a saber, a relação entre reprodutibilidade técnica e proximidade entre arte e massa. Diz Fuchs:

Antes, as pessoas tinham que ir até ela [caricatura], agora ela mesma vai ao encontro das pessoas [...] Ninguém escapa dela, nenhum caminho lhe permanece desconhecido, nenhuma porta fechada. Ela sempre encontra uma fresta por onde deslizar. Ela se encontra na sala de estar do burguês, na sala de estudo do erudito, como também no escritório do comércio. Mas também viaja para o campo. Ela faz uma parada nas pousadas das principais estradas e bate à porta das cabanas dos camponeses. Pela aldeia e pela cidade ela trilha seu caminho, e em toda parte faz ressoar a risada – e em toda parte as mãos se estendem a ela.⁴⁰

39 Idem, p. 19: “Wir lernen also erkennen, dass die kulturelle Bedeutung der Karikatur auch an rein technische Fragen gebunden ist”.

40 Idem, p. 21, tradução nossa. Cf.: “Früher mußten die Leute zu ihr kommen, jetzt geht sie selbst zu den Leuten. [...] Keiner entrinnt ihr, kein Weg bleibt ihr unbekannt, keine Thüre verschlossen. Immer findet sie einen Spalt zum Hineinschlüpfen. Sie tritt in die Wohnstuben der Bürger, in die Studierstuben der Gelehrten wie in die Zunftstuben der Gewerke. Sie wandert aber auch aufs Land. Sie macht Halt in den Herbergen der großen Landstraßen und klopft selbst an den Häuten der Bauern an. Durch Dorf und Stadt geht ihr Weg, überall ertönt ihr Lachen – und überall strecken sich ihr die Hände entgegen”.

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

Daumier foi, segundo Benjamin, o objeto mais feliz tanto do colecionador Fuchs quanto do teórico Fuchs. Na obra de Daumier, o teórico Fuchs, regido pela paixão, se encontra com a psicanálise através da interpretação iconográfica, através do “olhar mais profundo na região do símbolo”.⁴¹ Benjamin destaca a interpretação de Fuchs sobre as árvores de Daumier; para Fuchs, elas simbolizam “o sentimento de responsabilidade social de Daumier (...), bem como sua convicção de que é dever da sociedade proteger o indivíduo”.⁴² Pois essas figuras apresentam “galhos amplamente abarcentes”, que indicam a ideia de proteção para aquele que ali buscar abrigo, e nisso conotam a característica maternal na obra de Daumier.

41 BENJAMIN, W. *Eduard Fuchs, colecionador e historiador*. Manuscrito, p. 34.

42 FUCHS, E., apud BENJAMIN, W.. *Eduard Fuchs, colecionador e historiador*. Manuscrito, p. 34.



Figura 7: HONORÉ DAUMIER: Dom Quixote e Sancho Pança repousam sob uma árvore



Figura 8: HONORÉ DAUMIER: Uma avó

Por outro lado, não escapa a Fuchs aquilo que Benjamin denomina de elemento combativo das figuras representadas por Daumier. Fuchs teria sido

arrebatado pelo “momento agonal” na obra de Daumier, o qual Benjamin resume em uma questão que lhe parece orientar o artista francês: “Que aspecto, assim Daumier parece se indagar, teriam os homens burgueses de minha época caso se queira conceber sua luta pela existência dentro de uma palestra?”.⁴³ Assim, Daumier, na visão de Benjamin, “traduziu a vida privada e pública dos parisienses para a linguagem do agone”⁴⁴, captando os tipos sociais que lhes eram contemporâneos e colocando-os em exposição num pedestal, como estátuas de “campeões olímpicos deformados”. Nas representações de juízes e advogados, Benjamin vê a ilustração desse fator.



Figura 9: HONORÉ DAUMIER: Três juízes em sessão

43 BENJAMIN, W. *Eduard Fuchs, colecionador e historiador*. Manuscrito, p. 35. Palestra, no caso, remete ao espaço de exercício de combate, que havia na Grécia e Roma antigas.

44 Idem, *ibidem*.



Figura 10: HONORÉ DAUMIER: Uma causa célebre

Daumier também retratou as personalidades políticas de sua época. Na série “Portraits charges”, encomendada por Charles Philipon para a revista *La caricature*⁴⁵, Fuchs identifica “as primeiras caricaturas políticas de significado realmente grandioso”.⁴⁶ Nessas figuras, Fuchs enxerga a caracterização de toda uma fisionomia:

Daumier não se limitava ao rosto, ao caricaturar uma pessoa: ele caracterizava a totalidade da fisionomia de suas “vítimas”. Em cada linha, em cada movimento, ele sabia aprofundar a figura da alma e caráter da pessoa caricaturada.⁴⁷

Nessa esteira, Fuchs se refere ainda à composição figurativa do “hipócrita Marechal Soul”, militar e político, que ocupou o cargo de Primeiro Ministro durante o reinado de Luís Filipe. Sua figura ganha, nas mãos de Daumier, traços diabólicos. Ele, militar uma vez comandado por Napoleão Bonaparte, que sonhou em conquistar o trono do reino

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

46 FUCHS, E. *Die Karikatur der europäischen Völker vom Altertum bis zur Neuzeit*. Berlin: A. Holmann & Comp., 1904, p. 343.

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

de Portugal, na sátira de Daumier torna-se um coroinha obediente ao rei; nas palavras de Fuchs, “torna-se um dedicado membro da congregação, que, de maneira submissa, carrega com devoção, como ministro do *juste-milieu* e em sobrepeliz branco, a vela consagrada”.⁴⁸



Figura 11: HONORÉ DAUMIER: Soul como coroinha

Para Fuchs, Daumier não foi somente um caricaturista: ele foi um grande historiador (*Geschichtsschreiber*) do século XIX.⁴⁹ Sua obra documenta toda a vida

48 Idem, p. 344, tradução nossa. “Er, über dem einst die napoleonischen Siegesadler so majestätisch gerauscht hatten, daß er einige Zeit davon träumen durfte, die portugiesische Königskrone zu tragen, er ist ein ergebenes Mitglied der Kongregationen geworden und devot trägt er als Juste-Milieu-Minister im weißen Chorchemde die geweihte Kerze”.

49 Nisso, Fuchs está de acordo com Baudelaire, que, ao falar sobre uma das caricaturas mais impactantes de Daumier, sobre o massacre na rua Transnonain (que retrata uma cena de uma família pobre massacrada pela guarda de Luís Filipe na esteira de um motim ocorrido em abril de 1834, afirma que esta obra “Não é exatamente uma caricatura, é história, trivial e terrível realidade” (BAUDELAIRE, C., apud CAVALCANTI, J. D. “Honoré Daumier: arte e política na temática das obras *Emigrantes* e

pública e privada da época de Luís Filipe. Nela, os temas que então ocupavam Paris vestem-se de uma monumentalidade ora satírica, ora terrível. Fuchs caracteriza a obra de Daumier como “uma história contemporânea em epigramas” (*eine Zeitgeschichte in Epigrammen*).⁵⁰ Ela é, para ele, um comentário conciso da história cultural da França à época da Monarquia de Julho. Cada novo trabalho de Daumier se torna “mais um traço, desvelado à força, da face do tempo”.⁵¹ Fuchs ressalta a grande capacidade de Daumier em tornar visível mesmo uma questão complicada; aos olhos de Fuchs, Daumier exerce, de maneira primorosa, a comunicabilidade visual da caricatura, marca central de sua orientação para uma recepção em massa.

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

Fugitivos”, in *Revista-Valise*, v. 2, n. 3, ano 2, 2012, p. 136-137).

50 FUCHS, E. *Die Karikatur der europäischen Völker vom Altertum bis zur Neuzeit*. Berlin: A. Holmann & Comp., 1904, p. 339.

51 Idem, *ibidem*, tradução nossa. Cf.: “Jedes neue Blatt wurde ein verschärfender Zug mehr des Antlitzes der Zeit”.



Figura 12: HONORÉ DAUMIER: O fantasma

Em suma, Daumier representa a Fuchs uma via poderosa de acesso a uma leitura crítica do século XIX francês, sobretudo no período da Monarquia de Julho. Enquanto o reconhecimento da “verdadeira” arte, naquela época, girava em torno da contenda entre romantismo e classicismo, configurada na aversão burguesa e no culto da arte pela arte dos românticos, por um lado, e na busca pela auto-representação e auto-compreensão da burguesia através dos elementos divinatórios do arsenal classicista⁵², por outro, Daumier fornece uma imagem contundente e realista da restauração orleanista, revelando a dinâmica social encenada pela hipocrisia da classe burguesa sob a égide de Luís Filipe. E o fez através de crônicas diárias, publicadas em revistas como *La caricature* ou o *Charivari*, o que foi possível, principalmente, pela litografia, que, como Benjamin e Fuchs destacam, permite que a arte gráfica acompanhe o ritmo dos acontecimentos cotidianos.

52 Cf.: OEHLER, D. *Quadros parisienses (1830-1848): estética anti-burguesa em Baudelaire, Daumier e Heine*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

3. Colecionador, arte e história

Na reflexão de Benjamin sobre o colecionador, destaca-se a prática da recordação realizada através do encontro com os objetos esquecidos ou relegados pela tradição. Desvalorizados no presente, eles podem renascer nas mãos do colecionador, que destrói seu contexto difamatório para resgatar sua peculiaridade material. Delineia-se aqui uma postura capaz de encontrar no presente os resquícios do passado esquecido, não celebrado na transmissão que configura a tradição. Uma postura capaz de revelar novas fontes, de experienciar, no encontro com o velho esquecido, uma nova iluminação do presente, lançada pelo passado ressurgido nesse encontro.

Boa parte da produção de Fuchs, notadamente suas primeiras obras, se deu na Alemanha guilhermina. Importante destacar esse fator porque ele entra nas contas da configuração do presente ao qual o colecionador Fuchs se opõe. Benjamin destaca o caráter de grandiosidade que se apoiava no “espírito guilhermino”, o qual estendeu sua influência sobre as historiografias materialistas, inclusive a de Fuchs, e que teria ensejado ali o afrouxamento da dialética marxista em prol de analogias históricas (Fuchs, por exemplo, aproxima Holanda do século XVII e China do século VIII e IX com base na ideia de que Estados mercantis produzem uma arte realista). O “espírito guilhermino” atingia também os museus da época, que, segundo Benjamin, visavam apenas as “peças esplendorosas”. Benjamin cita uma passagem da obra de Fuchs onde ele conscientemente se opõe a tais museus, pois através deles tinha-se “uma ideia (...) muito incompleta da cultura do passado”, preponderantemente em suas “pomposas vestimentas de dias festivos e apenas muito raramente em sua, na maioria das vezes pobre, roupa de dia de trabalho”.⁵³

53 FUCHS, E. apud BENJAMIN, W. *Eduard Fuchs, colecionador e historiador*. Manuscrito, p. 37.



Figura 13 : HONORÉ DAUMIER: O carrinho de mão

A correlação das coleções públicas dos museus com a história da arte é notável. Para Hans Belting, aquilo que ele chama de era da história da arte – quando surge a consciência de que a produção artística do passado realiza uma história específica – se estabelece no século XIX com base na ideia de uma história universal, buscando enquadrar a produção artística do passado naquilo que se entendia então por “arte”. Nessa época, como um aporte material desse enquadramento, surge o museu, onde, segundo Belting, “era reunida e exposta apenas essa arte que já se inserira na história da arte”.⁵⁴ Em sua contraposição aos museus guilherminos, o colecionador Fuchs busca enriquecer a imagem do passado com a investigação de uma arte que escapa ao enquadramento de tais museus, e, conseqüentemente, da história da arte tradicional. Pode-se dizer que Benjamin, ao tomar o colecionador Fuchs como critério, persegue um caminho que parte desse encontro com uma nova fonte material deslocada de tal enquadramento, e extrai daí, da peculiaridade de tal

⁵⁴ BELTING, H. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 25.

material, conhecimentos que remetem a um novo modo de consideração da arte, um modo que abala e destrói os modelos tradicionais.

No começo do ensaio sobre Fuchs, após apresentar o objeto a ser ali investigado, isto é, a teoria marxista da arte – uma teoria então sem história, ao contrário, por exemplo, da ciência econômica marxista –, Benjamin afirma: “A tradição que vai de Marx, passando por Wilhelm Liebknecht, a Bebel favoreceu muito mais o lado político do marxismo que o científico”.⁵⁵ Marx e Engels, como ele diz, apenas indicaram o extenso campo que se colocava à dialética materialista no escopo da teoria da arte, pois, podemos acrescentar, não estavam dadas as condições históricas que lhes permitiriam avançar nesse campo. Como diz Benjamin no ensaio *A obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica*, o revolvimento, na superestrutura, da modificação no modo de produção se dá mais lentamente que na base. Somente a partir da viragem do século XIX ao XX pôde-se investigar como isso se deu. Assim, Plekhanov, Mehring e Fuchs surgem como os primeiros que tomaram a si essa tarefa. Mas expressam o quadro teórico problemático da época da 2ª Internacional. O diferencial de Fuchs é o fato de ele ser colecionador. É isso que permite a Benjamin denominá-lo “pioneiro” no esboço de uma “tradição nas pesquisas em história das ideias do materialismo histórico”.⁵⁶ Diferentemente do erudito Mehring, Fuchs, na esteira do colecionador, foi além da teoria problemática da época e revelou, aos olhos de Benjamin, novos e mais sólidos fundamentos para sustentar o materialismo histórico e resgatar o lado científico do marxismo.

Não deixa de ser curioso o fato de Benjamin tomar o colecionador, esta figura definida no caos das paixões, como um modelo para a ciência. Com isso já fica indicado que ele não persegue um modelo sistemático de ciência. O decisivo, aqui, é o encontro, que no colecionador se realiza pela paixão, com novas fontes materiais, isto é, no caso de Fuchs, uma recusa em reafirmar os cânones e obras celebrados nos museus e nas investigações tradicionais em história da arte e uma busca pelo encontro com aquilo que foi deixado de lado. Assim, a paixão de Fuchs surge como uma força que o faz romper, enquanto colecionador, com a influência de pretensões de grandiosidade – a “nobre simplicidade e grandeza serena” do classicismo e a mania de grandiosidade do espírito guilhermino. Essa força de ruptura o permite encontrar uma arte não considerada “grandiosa”, no sentido tradicional; mas uma vez que o colecionador transfigura seus objetos, destrói seu contexto original para

⁵⁵ BENJAMIN, W. *Eduard Fuchs, colecionador e historiador*. Manuscrito, p. 1.

⁵⁶ Idem, p. 2.

resguardar sua particularidade material, aquela valorização tradicional difamatória já não desempenha qualquer influência em Fuchs.

Assim, no encontro com esse material “transvalorado”, novos motivos e conhecimentos, referentes à própria “natureza” desse material, podem se revelar. Benjamin destaca na obra de Fuchs três motivos inovadores: interpretação do elemento iconográfico, reflexão sobre a arte de massas e estudo das técnicas de reprodução, motivos “constituintes de toda futura reflexão materialista sobre obras de arte”.⁵⁷ Em seguida, remete esses motivos a conhecimentos dotados de um caráter destrutivo:

Aos três motivos nomeados, uma coisa é comum: contêm uma referência a conhecimentos que na concepção tradicional de arte não se comprovam senão de modo destrutivo. A ocupação com a técnica de reprodução abre, como quase nenhuma outra orientação de pesquisa, o significado decisivo da recepção; permite com isso corrigir, dentro de certos limites, o processo de coisificação que se estabelece na obra de arte. A reflexão sobre a arte de massas conduz à revisão do conceito de gênio; evidencia que, para além da inspiração que participa no vir a ser da obra de arte, não se deve deixar de ver a fatura da obra, a única coisa que permite a ela se tornar frutífera. Finalmente, a interpretação iconográfica mostra-se imprescindível não só para o estudo da recepção e da arte de massas, ela impede as usurpações, às quais todo formalismo logo seduz.⁵⁸

Sobre os abusos do formalismo, Benjamin cita um princípio que circunscreve a análise de Heinrich Wölfflin em *A arte clássica*, o qual, ao analisar os estilos artísticos do *quattrocento* e o *cinquecento*, conclui que tais conceitos “não podem ser esgotados em uma caracterização material”, mas remetem a um “desenvolvimento do olhar artístico que, em essência, independe de um modo de pensar particular e de um ideal particular de beleza”.⁵⁹ Wölfflin foi influente na época de Fuchs, de modo que este teve que se reportar a ele; Fuchs contrapõe-se ao princípio supracitado, afirmando que justamente os momentos formais só podem ser explicadas a partir da “atmosfera transformada do tempo” – o que para Benjamin, no entanto, sinaliza uma categoria da

57 Idem, p. 16.

58 Idem, ibidem.

59 WÖLFFLIN, H. apud. BENJAMIN, W. *Eduard Fuchs, colecionador e historiador*. Manuscrito, p. 16-17. Cf. a edição brasileira da obra de Wölfflin: WÖLFFLIN, H. *A arte clássica*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

história da cultura.

Dentre os motivos da obra de Fuchs, destacam-se a reflexão sobre a arte de massas e o estudo das técnicas de reprodução. Pois eles são também motivos centrais para Benjamin em outro contexto, no ensaio *A obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica*, onde Benjamin delineia uma teoria estética e artística crítica, através de um conjunto de teses inutilizáveis para fins fascistas, teses que dizem respeito às “tendências do desenvolvimento da arte sob as condições atuais de produção, cuja dialética não é menos perceptível na superestrutura do que na economia”.⁶⁰

Benjamin visa uma “época da reprodutibilidade técnica” justamente na viragem do século XIX ao XX. Ela remonta a um desenrolar histórico intermitente marcado por saltos que, de maneira cada vez mais intensa, manifestam o surgimento de novas técnicas de reprodução – falando das artes gráficas, Benjamin destaca a antiga técnica da xilogravura; durante a Idade Média, surgem a estampa em cobre e água-forte; no início do século XIX, a litografia; ainda no século XIX, surgiria a fotografia, que configura um primeiro grande anúncio da crise da arte tradicional; no final do século XIX, por fim, surgiria o cinema, a primeira manifestação artística na qual a reprodutibilidade técnica não é um fator externo, mas constitutivo.

A reprodutibilidade técnica faz a arte ser recebida em massa, e nesse sentido alinha-se ao fenômeno moderno de crescimento das massas e de seus movimentos. “‘Trazer para mais próximo’ de si as coisas é igualmente um desejo apaixonado das massas de hoje, como o é a tendência desta de suplantar o caráter único de cada fato por meio da recepção de sua reprodução”.⁶¹ O desejo de proximidade que se verifica nas massas atrela-se a transformações no modo de percepção coletivo ensejadas por mudanças históricas no modo de vida social, especialmente pela aceleração do ritmo da experiência vivida provocada pela ocupação cada vez maior do aparato técnico nas cidades. O que nos importa aqui, no entanto, é que, com base na reprodutibilidade técnica, ocorre uma transformação no caráter da produção artística: de um valor de culto, pautado na unicidade e autenticidade da obra e fundado na práxis do ritual – quadro que define o caráter tradicional da arte, sua inserção na tradição –, a arte passa a ser cada vez mais determinada por um valor de exposição, pautado na

60 BENJAMIN, W. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. (Trad. Francisco Pinheiro Machado) Porto Alegre: Zouk, 2012, p. 11.

61 Idem, p. 29. Também o colecionador, diga-se de passagem, possui esse “desejo apaixonado” de trazer as coisas para próximo de si, de possuí-las: mas nisso, como já destacamos, encontra a prática – de caráter mágico – da recordação.

reprodução e fundada na práxis da política, e, nesse sentido, a reprodutibilidade técnica representa a destruição do caráter tradicional da obra de arte.

Delineia-se o caráter específico de uma arte de massas, cuja maior expressão Benjamin encontra no cinema; nele, em contraposição ao fetiche do nome do mestre que imperava, àquela época, na referência à história da arte (embora tal fetiche tenha posteriormente recaído também sobre o cinema), a produção se realiza através de um grupo de técnicos, cada um decisivo para o sucesso da composição do filme; ademais, em contraposição à exposição reduzida de uma arte fundada no ritual (Benjamin cita, por exemplo, certas estátuas em igrejas que, antigamente, permaneciam a maior parte do tempo cobertas ou localizavam-se fora do alcance da vista), a sobrevivência do cinema, por assim dizer, depende de sua exposição em massa, e isso pelo simples fato da produção de um filme ser algo muito caro, que não pode ser pago por um indivíduo que encomenda a obra, como ocorria com a pintura ou escultura, por exemplo.

As reflexões de Benjamin no ensaio sobre *A obra de arte...* vão muito além dessas breves indicações. Apresentamos essa visão panorâmica para entender o pioneirismo que ele identifica em Fuchs no tocante à reflexão materialista sobre a arte. Pois, muito antes de Benjamin, Fuchs emprega seu olhar passional para abrir caminho por entre as representações grandiosas da história da arte e dos museus de sua época para encontrar uma arte do passado que, muito antes do cinema, já era regulada pela sua recepção em massa. Com isso, desvela a seu tempo traços de uma arte capaz de figurar temas e acontecimentos históricos cotidianos e revelar leituras alternativas dos “grandes homens e acontecimentos”, bem como imagens dos anônimos do outrora. As caricaturas e representações pornográficas, embora muito bem sucedidas em sua recepção pelas massas, ou melhor, justamente por isso, não puderam lograr o mesmo sucesso na tradição artística fundada no ritual, no valor de culto e unicidade/autenticidade da obra. A oposição de Fuchs ao conservadorismo artístico de sua época é por Benjamin tomada no sentido de uma destruição da tradição, por meio da qual, a meu ver, pode-se entrever o despertar da época da reprodutibilidade técnica.

Certamente o ensaio *A obra de arte...* foi um viés da aproximação de Benjamin ao trabalho sobre Fuchs.⁶² Pelo menos no tocante às reflexões sobre arte de massas e

62 Em setembro de 1935, Benjamin escreve a Gretel Adorno: “De momento tenho de me voltar (...) para outra constelação. A coisa com o Fuchs agora é a sério, e penso atacar o assunto de uma forma que vai mais comigo, partindo dos seus estudos sobre a caricatura, sobre Daumier e Gavarni, que me

técnicas de reprodução, ambos os trabalhos estão tematicamente ligados. E se consideramos que as teses *Sobre o conceito da história* germinam, por assim dizer, no ensaio sobre Fuchs, este pode ser tomado como um elo de ligação entre aqueles que talvez sejam os ensaios mais famosos de Benjamin. O conceito de história em Benjamin, bem como a experiência do historiador materialista podem ser aqui tangenciados ao colecionador Fuchs. Através de uma postura crítica com relação a seu presente, mais conscientemente com relação à época guilhermina, menos conscientemente com relação ao “materialismo histórico” socialdemocrata, Fuchs resgata um material não transmitido, descontínuo com relação a tal presente, mas que no entanto tornara-se atual na aurora da época da reprodutibilidade técnica. Nesse encontro com os restos da história, à contrapelo do estabelecido no presente, Fuchs faz com que a arte por ele descoberta, que outrora não frutificou na história da arte, traduza-se em conhecimentos críticos que delineiam um novo modelo de consideração da arte, atual para as pretensões críticas do materialismo histórico no escopo da época da reprodutibilidade técnica, e ao mesmo tempo erigido na ruptura com os modelos tradicionais.

oferecem pelo menos algumas ligações temáticas com o que agora me ocupa” (BENJAMIN, W. *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, p. 231).

Bibliografia

ALMEIDA, J. & BADER, W. (orgs.) *O pensamento alemão no século XX: grandes protagonistas e recepção das obras no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

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

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

_____. *Eduard Fuchs: colecionador e historiador*. Tradução de Francisco Pinheiro Machado. Manuscrito.

_____. *Gesammelte Schriften II.2*. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser; Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.

_____. *Illuminations*. Translated by Harry Zohn; edited and with an introduction by Hannah Arendt. New York: Schocken Books, 1969.

_____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura (obras escolhidas v. 1)*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne-Marie Gagnebin; revisão técnica de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Brasiliense, 2012

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

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

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

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

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

CHAVES, E. *No limiar do moderno: estudos sobre Friedrich Nietzsche e Walter*

Benjamin. Belém: Paka-Tatu, 2003.

FUCHS, E. *Die Karikatur der europäischen Völker vom Altertum bis zur Neuzeit*. Berlin: A. Holmann & Comp., 1904.

FUCHS, E. *Geschichte der erotische Kunst*. Berlin: Verlag Klaus Huhl, 1977.

HUONKER, T. *Revolution, Moral & Kunst – Eduard Fuchs: Leben und Werk*. Zürich: Limmat Verlag Genossenschaft, 1985.

LINDNER, B. (org.), *Benjamin-Handbuch*. Stuttgart: Metzler Verlag, 2006.

MATOS, O. *Discretas esperanças*. São Paulo: Ed. Nova Alexandria, 2006.

MATTOS, C. “Winckelmann, a bela alegoria e a superação do paragone entre as artes”; Rio de Janeiro: Matraca, v.18 n.29, 2011.

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

WINCKELMANN, J. J. *Reflexões sobre a arte antiga*. Tradução Herbert Caro e Leonardo Tochtrop. Porto Alegre: Ed. Movimento; Ed. UFRG, 1975.

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