

## WALTER BENJAMIN: UM CONTEMPORÂNEO DE SEU PRÓPRIO TEMPO

Johanna Gondar Hildenbrand<sup>1</sup>  
Francisco Ramos de Farias<sup>2</sup>

### Resumo:

Neste artigo pretendemos discutir a contemporaneidade de Benjamin em relação ao seu próprio tempo e ao nosso. Primeiro vamos definir o que Agamben está chamando de contemporâneo para, em seguida, entender por que Walter Benjamin pode assim ser caracterizado a partir de seus escritos sobre a Modernidade e, principalmente, sobre a imagem cinematográfica na Modernidade. Finalmente iremos contrapor as ideias de Benjamin às de Theodor W. Adorno para pensarmos a possibilidade de aproveitar os efeitos do choque – considerando que choque e trauma são noções chave para entendermos o funcionamento das sociedades atuais – em nosso benefício. Queremos aqui destacar a sensibilidade do exercício crítico de Benjamin e sua notável capacidade de compreender transformações subjetivas durante diferentes épocas, de prognosticar dilemas e de propor abordagens consistentes e atuais, como se constata em análises contemporâneas sobre mídia, o corpo, a arte, a política cultural e, principalmente, o cinema.

**Palavras-chave:** Subjetividade. Modernidade. Memória. Trauma. Cinema.

## WALTER BENJAMIN: A CONTEMPORARY OF HIS OWN TIME

### Abstract:

In this article, we intend to discuss the contemporaneity of Walter Benjamin in relation to his own time and ours. First, we define what Agamben is calling contemporary. Then, we understand why Benjamin can thus be characterized as such by his writings on Modernity and especially on the cinematographic image in Modernity. Finally, we will contrast Benjamin's ideas with those of Theodor W. Adorno in order to think about the possibility of taking advantage of the effects of shock to our benefit - considering that shock and trauma are key notions for understanding the functioning of today's societies. Here we want to highlight the sensitivity of Benjamin's critical exercise and his remarkable ability to understand subjective transformations during different times, to predict dilemmas, and to propose consistent and current approaches, as seen in contemporary analyses of media, body, art, cultural politics and, above all, as already mentioned, the cinema.

**Keywords:** Subjectivity. Modernity. Memory. Trauma. Cinema.

<sup>1</sup> Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Memória Social pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Mestre em Memória Social pela mesma Universidade. E-mail: [johanna.gondar@hotmail.com](mailto:johanna.gondar@hotmail.com)

<sup>2</sup> Doutor em Psicologia pela Fundação Getúlio Vargas. Professor adjunto da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro do Departamento de Fundamentos da Educação e do Programa de Pós-Graduação em Memória Social. E-mail: [frfarias@uol.com.br](mailto:frfarias@uol.com.br)



## WALTER BENJAMIN: UN CONTEMPORÁNEO DE SU PROPIO TIEMPO

### Resumen:

En este artículo pretendemos discutir la contemporaneidad de Benjamin en relación a su propio tiempo y al nuestro. En primer lugar, definir lo que Agamben está llamando contemporáneo para luego entender por qué Walter Benjamin puede así ser caracterizado a partir de sus escritos sobre la Modernidad y, sobre todo, sobre la imagen cinematográfica en la Modernidad. Finalmente vamos a contraponer las ideas de Benjamin a las de Theodor W. Adorno para pensar en la posibilidad de aprovechar los efectos del choque - considerando que choque y trauma son nociones clave para entender el funcionamiento de las sociedades actuales - en nuestro beneficio. Queremos destacar aquí la sensibilidad del ejercicio crítico de Benjamin y su notable capacidad de comprender transformaciones subjetivas durante diferentes épocas, de pronosticar dilemas y de plantear enfoques consistentes y actuales, como se constata en análisis contemporáneos sobre medios, el cuerpo, el arte, la política cultural y, principalmente, el cine.

**Palabras clave:** Subjetividad. Modernidad. Memoria. Trauma. Cine.

### 1 APRESENTAÇÃO

Walter Benjamin (1892-1940), filósofo, ensaísta, crítico literário, tradutor alemão, foi um dos mais importantes pensadores do século XX. É um dos autores mais lidos da atualidade, sendo mais estudado hoje, no século XXI, do que na época em que viveu. Sua produção intelectual é importante para diversas áreas do pensamento contemporâneo, principalmente seus estudos sobre arte, sociedade, mito, linguagem, filosofia e suas reflexões sobre literatura. Benjamin abordou seus temas a partir de diversos ângulos, muitas vezes, indagando o caminho trilhado pela linguagem filosófica tradicional, introduzindo, então, aquilo que antes não cabia no conceito. Sendo assim, seu estilo ensaístico se vale de procedimentos que o aproxima tanto da literatura quanto da poesia.

Filho de pais judeus, Benjamin concebeu grande parte de seus escritos na República de Weimar, em um período marcado pelo caos do pós-guerra (1919–1933). Nesta época a República de Weimar era marcada por suas relações entre a literatura e a política. Durante essa crise, caracterizada economicamente pelo crescimento desenfreado da inflação e politicamente pela expansão da ideologia fascista, a associação entre o entusiasmo vanguardista e um forte espírito partidário, alimenta uma produção intelectual que reúne engajamento político e a experimentação estética por parte de escritores e críticos.

Nesse quadro de crise desenvolveu-se um forte movimento de politização da intelectualidade, tornando-se o papel e a responsabilidade do escritor objetos de constante debate. A reflexão incidia, principalmente, sobre as condições de produção e recepção literárias diante da sociedade Moderna - sociedade essa caracterizada pela massificação midiática - que coloca em dúvida a eficácia nas condições de recepção das formas tradicionais de escrita.

Desse modo, o contexto da República de Weimar delinea uma questão importante: a responsabilidade do escritor na denúncia e combate a alienação massificada da população. Mas, como o próprio Benjamin identifica em alguns de seus escritos, a forma tradicional de escrita parece estar em descompasso com a forma moderna de leitura.

Walter Benjamin realiza uma profunda e elaborada reflexão a respeito das condições de produção e de atuação do escritor-crítico e a respeito da recepção do público no ambiente da metrópole moderna. Destacou, entre essas condições de produção e atuação, as mudanças na forma de sensibilidade, percepção e memória que tiveram lugar na Modernidade. Sem deixar de estar imerso nas condições políticas e sociais de sua época, Benjamin se mostra um autor, como veremos no decorrer deste artigo, verdadeiramente contemporâneo – na concepção de Giorgio Agamben – e, atual até os dias de hoje. Não é apenas no mundo das palavras que Benjamin identifica uma transformação subjetiva. Como veremos adiante, no mundo das imagens, ou melhor, da imagem cinematográfica, o autor percebe novos modos de construção subjetiva a partir dos choques imagéticos que o cinema provoca no espectador. É principalmente no campo da imagem cinematográfica que Benjamin poderá apresentar o paradoxo que caracteriza seu modo de pensar a Modernidade como um todo: o choque não apenas aliena ou paralisa, mas produz modos criativos de subjetivação.

Neste artigo pretendemos discutir a contemporaneidade de Benjamin em relação ao seu próprio tempo e ao nosso. Vamos primeiramente definir o que Agamben está chamando de contemporâneo para, em seguida, entender por que Walter Benjamin pode assim ser caracterizado a partir de seus escritos sobre a Modernidade e, principalmente, sobre a imagem cinematográfica na Modernidade. Finalmente vamos contrapor as ideias de Benjamin às de Theodor W. Adorno para pensarmos a possibilidade de aproveitar os efeitos do choque – considerando que choque e trauma são noções chave para entendermos o funcionamento das

sociedades atuais – em nosso benefício. Benjamin não os vê apenas como destrutivos – diferentemente de Adorno, ele irá destacar diferentes possibilidades nos choques, principalmente em relação ao cinema. Assim como podem entorpecer, os choques também podem despertar para um novo tipo de experiência.

Queremos aqui destacar a sensibilidade do exercício crítico de Benjamin e sua notável capacidade de compreender transformações subjetivas durante diferentes épocas, de prognosticar dilemas e de propor abordagens consistentes e atuais, como se constata em análises contemporâneas sobre mídia, o corpo, a arte, a política cultural e, principalmente, como já foi mencionado, o cinema.

## 2 O QUE É O CONTEMPORÂNEO?

Giorgio Agamben<sup>3</sup> é um filósofo italiano responsável por obras que percorrem temas como estética, memória, artes e política. Em um dos textos de seu livro *O que é contemporâneo e outros ensaios* (2009), o autor nos apresenta, entre outras coisas, o significado do que ele chama de verdadeiro contemporâneo. Para começarmos a entender o assunto, segundo ele, uma primeira e provisória indicação vem de Nietzsche e de sua noção de *intempestivo*. É daí que Agamben extrai a primeira característica do que pretende definir: “O contemporâneo é o intempestivo”<sup>4</sup>.

O intempestivo recusa tanto a eternidade como o tempo, repelindo qualquer domesticação temporal. Ele “inaugura um tempo que desfaz tanto uma concepção eterna, já dada; como uma concepção histórica do tempo, onde este seria distribuído entre os fatos que ocorrem à determinada vida” (AMARANTE, 2010, p.12). O intempestivo refusa o tempo cronológico ao mesmo tempo em que nele reside.

De acordo com Nietzsche, agir de maneira intempestiva significa ir “contra o tempo, e com isso, no tempo e, esperemos, em favor de um tempo vindouro” (NIETZSCHE, 2003, p.07). A intempestividade está em uma relação de desconexão e dissociação com o tempo presente.

---

<sup>3</sup> Agamben foi responsável pela edição italiana da obra de Walter Benjamin. Foi ele também que encontrou nos anos 1990, os manuscritos benjaminianos que haviam sido escondidos na Biblioteca Nacional durante a guerra por George Bataille. Uma parte desses manuscritos foi publicada no ensaio sobre Baudelaire e no livro das Passagens.

<sup>4</sup> Esta frase, citada por Agamben, foi escrita por Roland Barthes em uma anotação de seus cursos no Collège de France.

Nas palavras de Agamben (2009, p. 58-59):

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem este adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e aprender o seu tempo.

Para o autor é verdadeiramente contemporâneo aquele que não se adequa perfeitamente ao seu tempo, é aquele que pelo desconforto, gerado por uma inadequação, compreende melhor o seu tempo do que os outros.

Agamben chama atenção para o fato de essa discronia não significar que o contemporâneo viva em um outro tempo ou que seja um nostálgico “que se sente em casa mais na Atena de Péricles, ou na Paris de Robespierre e do marquês de Sade do que na cidade e no tempo em que lhe foi dado viver” (AGAMBEN, 2009, p. 59). Um sujeito inteligente sabe, inevitavelmente, a qual tempo pertence. Por mais que o odeie, sabe que não pode fugir dele.

De acordo com Agamben a contemporaneidade estabelece uma relação diferenciada com o próprio tempo: ao mesmo tempo em que a este adere, dele toma distância. Em outros termos, trata-se de uma relação paradoxal com o tempo, aliando-se a este por intermédio de uma dissociação e de um anacronismo. Os sujeitos muito adaptados em sua época, que em todos os sentidos a ela aderem perfeitamente, não podem ser considerados contemporâneos. Devido a essa conformidade, a essa adaptação, não conseguem vê-la como realmente é, e sobre ela não conseguem manter o olhar fixo, um olhar devido.

A segunda definição da contemporaneidade sugerida por Agamben é uma relação metafórica com o escuro: “contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (AGAMBEN, 2009, p. 62). Sendo assim, conseguir enxergar na obscuridade (metaforicamente) é uma outra condição de ser contemporâneo em seu próprio tempo.

Mas o que o autor está querendo dizer com enxergar na obscuridade, ou como ele mesmo coloca: “ver as trevas”? Seguindo o pensamento de Agamben, a obscuridade do tempo não é, simplesmente, uma ausência de luz e sim uma construção histórica. Podemos entender que a percepção do escuro de uma época não provém de uma atitude passiva, mas, de fato, de uma atividade e de uma habilidade que equivalem justamente a “neutralizar as luzes que provém da época para descobrir as suas trevas, o seu escuro especial, que não é, no entanto,

separável daquelas luzes” (AGAMBEN, 2009, p. 63). Contemporâneo é não se deixar cegar pelas luzes do século e conseguir distinguir nelas as sombras, a obscuridade. O contemporâneo entende a escuridão de seu próprio tempo como algo que lhe diz respeito e não cansa de se questionar sobre essa existência.

Giorgio Agamben finaliza sua apresentação sobre o contemporâneo dizendo:

Isso significa que o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de “citá-la” segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder.  
(AGAMBEN, 2009, p. 72)

Não basta apenas constatar a obscuridade do presente, o contemporâneo tem a habilidade de transformar a relação com o seu e com outros tempos. “É como se aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse fecho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora” (AGAMBEN, 2009, p. 72).

Como já destacamos anteriormente, os escritos de Benjamin são, sem dúvida, atuais até os dias de hoje: “o assustador e maravilhoso é que, quanto mais o tempo passa, mais a obra desse autor mostra-se atual e mais aspectos dela, antes desprezados, se tornam evidentes e são revelados como fundamentais. Podemos dizer o mesmo de pouquíssimos autores” afirma o estudioso e tradutor de Benjamin no Brasil Márcio Seligmann-Silva (2010). Tendo em vista o que foi explicado até então, podemos começar a entender o porquê de, além de atual, estarmos considerando Walter Benjamin um verdadeiro contemporâneo.

### **3 BENJAMIN E AS TRANSFORMAÇÕES SUBJETIVAS NA MODERNIDADE**

Em seus escritos Walter Benjamin pensa, principalmente, as transformações subjetivas na Modernidade. Passando por temas como estética, política, arquitetura e artes em geral, seu interesse centrava-se nas novas formas de experiência da Modernidade. De acordo com ele, nossa sensibilidade e percepção são históricas. Não dependem apenas de nossa natureza humana, mas também da cultura e da história: nossa visão, por exemplo, numa cultura do hipertexto, não é a mesma de nossos avós, e nem das culturas não-informatizadas. Os modos de falar, de escrever, cantar e até mesmo as formas gestuais de expressar emoção ou afeto

sofrem transformações na história. Estamos aqui no plano da produção de subjetividade, histórica por excelência, e admitindo que as formas da sensibilidade são o alicerce dessa produção, sendo capazes de sofrer variações em diferentes épocas:

*No interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência. O modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente. A época das invasões dos bárbaros, durante a qual surgiram a indústria artística do Baixo Império Romano e a Gênese de Viena, não tinha apenas uma arte diferente da que caracterizava o período clássico, mas também uma outra forma de percepção. (BENJAMIN, 1936/1985, p.169).*

Nossa capacidade de sentir e de perceber se transforma de acordo com o período histórico em que nos encontramos, ou seja, pessoas de diferentes épocas sentem e percebem as coisas ao seu redor de diferentes formas. Mas, nenhum período transformou tanto a subjetividade humana, por inovações no estilo de vida, como a Modernidade.

Enquanto um período de transformações sociais, econômicas e culturais, a Modernidade costuma ser compreendida dentro do contexto da cidade que proporciona um cenário apto para a livre circulação de corpos e mercadorias. Porém, ela também pode ser entendida como uma expressão de mudanças naquilo que se considera como experiência subjetiva dos sujeitos modernos.

Benjamin confirma o que acabamos de dizer em seu texto *Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire* (1939/2015). Logo nas primeiras páginas, indica a deterioração das condições de recepção da poesia lírica, a partir do poema introdutório de *As flores do mal*, de Charles Baudelaire. De acordo com ele, ocorre um desnível entre a experiência poética e a experiência do leitor ao qual se dirige a obra de Baudelaire. Isso se dá, porque a transformação da percepção na Modernidade teria ocasionado uma profunda modificação na estrutura da experiência (Erfahrung). Não teríamos mais a capacidade de integrar as percepções às nossas memórias individuais e coletivas, ou seja, à sabedoria acumulada historicamente.

Com isso, Benjamin não está querendo simplesmente chamar a atenção para a duração do sucesso de determinado gênero literário, no caso a poesia lírica; o que ele quer é investigar as condições subjetivas que, na Modernidade, provocam essa sensação de desarmonia entre obra e receptor na própria estrutura da experiência.

Ele afirma que na Modernidade é a experiência dos choques o que se converte em lugar comum. Os choques físicos e perceptivos sobressaltam a todo tempo os habitantes do mundo urbano moderno.

A modernidade implicou um mundo fenomenal – especificamente urbano – que era marcadamente mais rápido, caótico, fragmentado e desorientador do que as fases anteriores da cultura humana. Em meio à turbulência sem precedentes do tráfego, barulho, painéis, sinais de trânsito, multidões que se acotovelam, vitrines e anúncios da cidade grande, o indivíduo defrontou-se com uma nova intensidade de estimulação sensorial. A metrópole sujeitou o indivíduo a um bombardeio de impressões, choques e sobressaltos. O ritmo de vida também se tornou mais frenético, acelerado pelas novas formas de transporte rápido, pelos horários prementes do capitalismo moderno e pela velocidade sempre acelerada da linha de montagem. (SINGER, 2004, p. 96)

Sob uma perspectiva subjetiva, a Modernidade é concebida como um bombardeio de estímulos, os quais, muitas vezes, nosso aparelho psíquico não consegue elaborar como experiência. As tentativas de apropriação da “verdadeira” experiência contrastam “com uma experiência que se manifesta na vida normalizada, desnaturada, das massas civilizadas” (BENJAMIN, 1939/2015, p.106). Benjamin se refere a essa nova forma como *vivência* (Erlebnis).

Podemos entender a vivência como algo que acontece na Modernidade no lugar da experiência. Nosso aparato perceptivo é atingido por estímulos em excesso, os quais não conseguimos elaborar, resultando em trauma. Freud define o trauma como “uma experiência que traz à mente, num período curto de tempo, um aumento de estímulo grande demais para ser absorvido” (FREUD, 1917/1976, p. 335) Em outros termos, sofreremos um trauma quando recebemos uma quantidade de estímulos maior do que a nossa capacidade de elaborá-los, de assimilá-los. Se os estímulos são excessivos, não conseguimos dar um sentido ou produzir uma representação acerca do que vivenciamos, não conseguimos integrar esses estímulos ao conjunto de nossas experiências passadas. Na esfera da vivência, saturada de choques e estímulos, resta a nós a capacidade de reagir a esses estímulos, nos mantendo sempre em nível consciente a fim de nos protegemos.

Na introdução de seu livro *O cinema e a invenção da vida moderna*, Leo Charney e Vanessa R. Schwartz (2004) afirmam que a Modernidade, tanto como expressão de mudanças na experiência subjetiva quanto como fórmula abreviada para grandes transformações sociais, econômicas e culturais, costuma ser compreendida historicamente pelas inovações trazidas por emblemas modernos – telégrafo e o telefone, a estrada de ferro e o automóvel, a fotografia e o cinema.

Contudo, eles chamam a atenção para o fato de que, entre esses emblemas, “nenhum personificou e ao mesmo tempo transcendeu esse período inicial com mais sucesso do que o cinema” (CHARNEY & SCHWARTZ, 2004, p.17). Eles ainda identificam alguns elementos centrais para a história cultural da modernidade e sua relação com o cinema:

O surgimento de uma cultura urbana metropolitana que levou a novas formas de entretenimento e atividade de lazer; a centralidade correspondente do corpo como o local de visão, atenção e estimulação; o reconhecimento de um público, multidão ou audiência de massa que subordinou a resposta individual à coletividade; o impulso para definir, fixar e representar instantes isolados em face das distrações e sensações da modernidade, um anseio que perpassou o impressionismo e a fotografia e chegou até o cinema; a indistinção cada vez maior da linha entre realidade e suas representações; e o salto havido na cultura comercial e nos desejos do consumidor que estimulou e produziu novas formas de diversão. (CHARNEY & SCHWARTZ, 2004, p.19).

Benjamin diz que, na Modernidade, sofrer uma privação da experiência tornou-se o normal, na medida em que nosso aparelho perceptivo busca se proteger do efeito traumático oriundo dos efeitos de choque aos quais os sujeitos modernos são expostos diariamente. Por outro lado, o choque da imagem cinematográfica não precisa ser idêntico aos choques sofridos na vida urbana – como no tráfego ou do trabalho nas fábricas. Aqui reside nosso ponto principal: o choque tanto pode paralisar quanto despertar, sendo que esta última possibilidade pode ser vista mais claramente no cinema. Neste o choque pode tirar o espectador do torpor, despertando os sentidos adormecidos pelos estímulos excessivos das grandes cidades.

A arte cinematográfica abraça como forma artística própria, os efeitos de choque que caracterizam a Modernidade. Diferentemente das obras de arte tradicionais, que convocavam o olhar a uma lenta contemplação, uma imagem cinematográfica não oferece este tempo nem convoca este modo de percepção da parte do espectador, já que rapidamente será substituída por uma outra imagem. Em sucessão brusca, essas mudanças provocam choques que atingem não apenas o olhar, mas todo o corpo do espectador, como se os olhos se tornassem também órgãos tácteis (BENJAMIN, 1935/1985). É desse modo que, de acordo com o filósofo, o cinema tem como uma de suas principais funções despertar o espectador: as mudanças bruscas nas imagens funcionam como projéteis que devem ser interceptadas por uma atenção aguda. Essa seria, para Benjamin, a melhor forma de despertar o sujeito moderno distraído pelos choques sofridos no ambiente urbano.

Ele acredita no potencial emancipador das novas tecnologias. Segundo ele “o filme serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana” (BENJAMIN, 1935/1985, p.174). Em outros termos, a montagem cinematográfica convoca os espectadores a um trabalho de elaboração psíquica; a despeito dos choques que nos provoca, o cinema também é um espaço de elaboração de choques, já que nos faz “vislumbrar os mil condicionamentos que determinam nossa existência” (BENJAMIN, 1985, p. 189).

Se Benjamin é um dos autores mais lidos hoje em campos variados e em diversas partes do mundo, é porque ele nos faz pensar e repensar as questões, as formas de vida e de arte contemporâneas. Nesse sentido, Benjamin seria um pensador de grande atualidade. Contudo, ele foi também um pensador contemporâneo, na visão de Agamben. Pois, não se deixou cegar pelo clarão que veio junto com os avanços tecnológicos; ao contrário, ele percebeu o que antes não tinha sido percebido, ou seja, as novas possibilidades que esses avanços trouxeram. É desse modo que podemos identificar sua relação própria com seu próprio tempo e o nosso. Trata-se de um autor que não seguiu nenhum modismo ou lugar comum, e que, como veremos a seguir, toma caminhos diferentes dos de pensadores de sua própria época, ligados à Escola de Frankfurt, como Theodor W. Adorno.

#### **4 BENJAMIN, UM VERDADEIRO CONTEMPORÂNEO**

Os nomes de Walter Benjamin e de Theodor W. Adorno são de imediato associados à Escola de Frankfurt — nome pelo qual se tornou conhecido o grupo de pensadores vinculados ao Instituto de Pesquisa Social da cidade alemã, que, nas primeiras décadas do século XX, promoveu uma revolução nas áreas de filosofia, artes, literatura e ciências sociais. O que mais projetou os frankfurtianos foi a reflexão sobre a indústria cultural e a cultura de massa, porém sua contribuição é bem mais ampla.

Benjamin e Adorno desfrutaram de independência na condução de suas teorias e tinham uma relação de amizade desde que se conheceram em 1923. Ambos trouxeram importantes propostas para entender a engrenagem da

modernidade, fugindo à visão positivista e à relação simplista de causa e efeito entre fatos.

Theodor Adorno (1903-1969), como já foi dito, foi amigo de Walter Benjamin e com ele dividiu muitos pensamentos através de correspondências sobre seus trabalhos. Além de manterem certos pontos de pensamento similares, também discordavam de certos aspectos, e é interessante chamarmos atenção para os confrontos nas ideias dos dois autores: Adorno não compartilhava do mesmo otimismo que Benjamin sobre os avanços tecnológicos e seu impacto mundial, principalmente nas artes, mas sempre apreciou seu pensamento e suas contribuições teóricas, até mesmo ao não concordar com elas.

Sendo um crítico da cultura, Adorno ficou conhecido, também, por sua dura crítica à cultura de massa, ou como ele<sup>5</sup> a nomeia: indústria cultural. Adorno (1996) chama a atenção para o fato de que os defensores da expressão “cultura de massa” querem dar a entender que se trata de uma cultura vinda espontaneamente das massas, o que não é verdade, e não podemos nos enganar. Para ele, ela representa a etapa mais acabada da autodestruição do Esclarecimento, ou em outras palavras, a indústria cultural seria a outra face do Iluminismo. Seu argumento padrão é o de que ela “impede a formação de indivíduos autônomos, independentes, capazes de julgar e de decidir conscientemente” (ADORNO, 1996, p. 10). A indústria cultural visa apenas o lucro e não apenas adapta seus produtos ao consumo das massas, mas, em larga medida, determina esse próprio consumo, ou seja, cria necessidades inexistentes para o consumidor – que por sua vez deve contentar-se com o que lhe é ofertado – e o coloca como mero objeto da indústria. “Desse modo, instaura-se a dominação natural e ideológica” (ADORNO, 1996, p.10).

Interessada no sujeito apenas como consumidor, ou empregado, a indústria cultural “reduz a humanidade, em seu conjunto, assim como cada um de seus elementos, às condições que representam seus interesses” (ADORNO, 1996, p.08). O cinema e o rádio, por exemplo, de acordo com Adorno, não têm mais necessidade de serem tratados como arte; eles são transformados em produtos com o único intuito de serem consumidos. “Esta [a indústria cultural] deverá legitimar o lixo que produzem de propósito. O cinema e o rádio se auto definem como indústrias, e as

---

<sup>5</sup> O termo “indústria cultural” foi criado por Adorno e Max Horkheimer.

cifras publicadas dos rendimentos de seus diretores-gerais tiram qualquer dúvida sobre a necessidade social de seus produtos”. (ADORNO, 2002, p. 06).

Adorno desenvolve a tese da arte afirmativa, de Horkheimer, até uma teoria da manipulação. Nesta teoria, a cultura produzida para as massas “conduziria à passividade, ao conformismo e à abolição da individualidade”, diz o professor Detlev Schöttker (2015, p.88). De acordo com Schöttker, ao citar Adorno, o crescimento do capital das editoras, a popularização do rádio e, principalmente, a evolução do cinema mudo para o cinema falado

[...] conduzem a uma centralização que limita a liberdade de escolha e torna inviável a verdadeira concorrência: a irresistível máquina propagandista martela as massas com aquelas canções populares que ela considera boas e que na maioria das vezes são as piores, até que a memória das massas se renda a elas. (SCHÖTTKER, 2015, p.88).

Em muitos de seus trabalhos Adorno enfatiza os pontos negativos dos avanços tecnológicos em relação a cultura das massas. Por exemplo, ele equiva essa mercadorização da cultura ao esquecimento e argumenta que a comercialização cultural gera, apenas, alienação e amnésia. Ainda, de acordo com ele, os interesses capitalistas em relação a essa mercadorização da cultura só podem conduzir a uma massificação e à abolição da individualidade.

Benjamin, por outro lado, acredita no potencial emancipador das novas tecnologias: o cinema também tem como função social criar um equilíbrio entre homem e aparato. E essa função se realiza, principalmente na forma pela qual o homem representa o mundo para si com a ajuda desse aparato. Ele diz que “o cinema faz-nos vislumbrar, por um lado, os mil condicionamentos que determinam nossa existência, e por outro assegura-nos um grande e insuspeitado espaço de liberdade” (BENJAMIN, 1035/1985, p. 189). Para ele, a arte cinematográfica é um novo mundo ainda por ser descoberto, um mundo que pode abrir nossos horizontes:

Nossos cafés e nossas ruas, nossos escritórios e nossos quartos alugados, nossas estações e nossas fábricas pareciam aprisionar-nos inapelavelmente. Veio então o cinema, que fez explodir esse universo carcerário com a dinamite dos seus décimos de segundo, permitindo-nos empreender viagens aventurosas entre as ruínas arremessadas à distância. O espaço se amplia com o grande plano, o movimento se torna mais vagaroso com a câmera lenta. É evidente, pois, que a natureza que se dirige à câmera não é a mesma que a que se dirige ao olhar. (BENJAMIN, 1035/1985, p.189)

O mundo, como o conhecemos, não é igual a esse mundo que o cinema nos apresenta. O mundo através da câmera pode ser registrado através de múltiplas nuances da realidade que se situam, em grande parte, fora de nossa percepção

normal. O cinema fez possível um mundo que antes só era visto em imaginações e sonhos, e isso possibilitou uma certa “imunização” às tensões criadas pelos avanços tecnológicos. De acordo com Benjamin “se levarmos em conta as perigosas tensões que a tecnização, com todas as suas consequências, engendrou nas massas – tensões que em estágios críticos assumem um caráter psicótico –, perceberemos que essa mesma tecnização abriu a possibilidade de uma imunização contra tais psicoses de massa através de certos filmes” (BENJAMIN, 1935/1985, p.190). O cinema pode despertar outras realidades que nos ajudam a lidar com as nossas próprias.

Mais uma vez, Benjamin tenta enxergar aquilo em que, no interior de uma época, não se consegue ver tão facilmente: a transformação positiva das grandes mudanças que produzem efeitos de choque. “Benjamin destacou as possibilidades abertas pela tecnologia e as consequências positivas desta percepção modificada (especialmente a dessacralização), enquanto que Adorno (...), apontou as consequências negativas e as deficiências ali presentes. Para o primeiro, um salto qualitativo para frente; para o segundo, para trás” (KOTHE, 1978, p. 37).

Mas, na verdade, quem consegue realmente esclarecer, em uma só frase, o que podemos extrair desse confronto é Andreas Huyssen, teórico contemporâneo da memória social, ao dizer: “em vez de colocar-nos ao lado de Benjamin contra Adorno ou vice-versa, como ocorre comumente, o interessante seria utilizarmos produtivamente a tensão entre estes dois argumentos para uma análise do presente” (HYUSSEN, 2000, p.26).

Walter Benjamin nos mostrou como as inovações técnicas produzem uma profunda transformação nas maneiras de olhar, sentir e perceber as coisas. Para ele, o cinema poderia nos fazer sair do estado de alienação e de dormência, despertar da anestesia, voltar a sentir.

De fato, essa seria a função terapêutica do cinema, proposta por ele desde a década de 1930. Um cinema feito para retirar do torpor:

Através dos seus grandes planos, de sua ênfase nos pormenores ocultos dos objetos que nos são familiares, e de sua investigação dos ambientes mais vulgares sob a direção genial da objetiva, o cinema faz-nos vislumbrar, por um lado, os mil condicionamentos que determinam nossa existência, e por outro assegura-nos um grande e insuspeitado espaço de liberdade. (BENJAMIN, 1936/1985, p.189).

A ideia não é recuperar uma experiência que, em sentido forte, está perdida para a modernidade, mas *produzir* uma experiência em que seja possível ao homem a apropriação da atualidade.

Benjamin não teve o reconhecimento que merecia em vida, tendo poucos livros publicados até sua morte, em 1940, como, por exemplo, *A origem do drama barroco alemão* (1928), tese de doutorado do autor, e *Rua de mão única* (1928). Uma de suas obras mais importantes *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1936), não causou a reação esperada ao público dirigido, embora tenha sido, entre todos os seus trabalhos, o mais intensamente debatido em seu círculo, e ao comentar a obra o professor alemão Detlev Schöttker (2015, p.84) atribui isso a dois motivos: “a sua argumentação pouco comum e o fato de Adorno não mencionar o ensaio, ainda que a ele recorresse”.

Como todo contemporâneo, o filósofo não pertencia a seu próprio tempo, mas renunciava algo mais além. Ele não se adaptou, e, talvez por isso, não recebeu a admiração que merecia em sua época. Agamben provavelmente tinha isso em mente ao escrever que “o índice histórico contido nas imagens do passado mostra que estas alcançarão sua legibilidade somente num determinado momento de sua história” (AGAMBEN, 2009, p. 72).

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. Vida e obra in **Textos escolhidos (Os pensadores)**. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

\_\_\_\_\_. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

AMARANTE, Ana Helena. 2009. Notas para uma filosofia contra o tempo. **Revista Sul-Americana de Filosofia da Educação**, Brasília, n.13, p. 11-18, nov.2009/abr.2010.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos. 2009.

BENJAMIN, Walter. (1935) A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica In **Obras escolhidas, v. 1. Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense. 1985 p. 165-196.

\_\_\_\_\_. Sobre alguns temas em Baudelaire In **Obras escolhidas, v. III. Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense. 1989. p. 103-149.

\_\_\_\_\_. Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire In **Baudelaire e a modernidade**. Belo Horizonte, Autêntica. 2015. p.103-149.

CHARNEY, Leo & SCHWARTZ, Vanessa R. Introdução in **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naiy. 2004. p. 17-29.

FREUD, Sigmund. (1914) Recordar, repetir, elaborar in **Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud V. XVI**. Rio de Janeiro: Imago. 1976.

\_\_\_\_\_. (1917) Fixação em traumas – O inconsciente in **Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud V. XVI**. Rio de Janeiro: Imago. 1976.

HUYSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória: Arquitetura, Monumentos, Mídia**. Rio de Janeiro: Aeroplano. 2000.

KOTHE, Flávio R. **Benjamin & Adorno: confrontos**. Belo Horizonte: Editora Ática. 1978.

NIETZSCHE, Friedrich. **Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida**. Rio de Janeiro: Relume Dumará. 2003.

SELLIGMANN-SILVA, Márcio. **Benjamin Contemporâneo**. Revista Filosofia. Edição 79. 2010.

SCHÖTTKER, Detlev. Comentários sobre Benjamin e a obra de arte in: CAPISTRANO T. (Org). **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção**. Rio de Janeiro: Contraponto. 2012. p. 41-119.