

Teoria Estética ou Teoria Social? Revisitando o debate entre Theodor Adorno e Walter Benjamin

Avanço de investigação de doutorado em curso

GT31- Teoria Social Contemporânea

Bruna Della Torre de Carvalho Lima

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Resumo:

Esse artigo tem como objetivo revisar o debate que Theodor Adorno e Walter Benjamin travaram nos anos de 1930, com o objetivo de problematizar a relação entre teoria social e teoria estética que o atravessa. A ideia é associar o texto sobre “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1936) a outros momentos da obra de Benjamin, principalmente àqueles em que se esboça uma teoria da experiência, mas também compreendê-lo no interior de um debate sobre estética com Adorno que se deu na forma da correspondência entre os autores.

Palavras Chave: Benjamin. Adorno. Reprodutibilidade Técnica.

O debate entre Adorno e Benjamin ficou conhecido pelas questões que levantou a respeito da reprodutibilidade técnica das obras de arte e de suas implicações, dentre elas, a possibilidade de dominação social dela decorrente. O desenvolvimento da técnica, da litografia à fotografia e, posteriormente, ao surgimento do cinema, permitiram a reprodução e distribuição em massa da obra de arte. Esta, para utilizarmos os termos de Benjamin, perdia sua “aura” e, conseqüentemente, a experiência individual de contemplação a ela ligada cedia terreno a uma experiência coletiva da mesma. Além da reprodutibilidade técnica, as inovações técnicas e as vanguardas artísticas do início do século XX – o expressionismo alemão, o surrealismo, a Escola de Arnold Schönberg, Franz Kafka, Bertolt Brecht – traziam mudanças que exigiam a reflexão e reconceituação do que havia se tornado a arte no século XX e, por essa razão, eram temas recorrentes do debate entre Adorno e Benjamin. Tanto um como outro refletiram sobre a relação entre a arte e o processo de reificação inerente à sociedade capitalista, ora encontrando um refúgio na *promesse de bonheur* fornecida pelas obras de arte, ora atentando para as contradições presentes na cultura de massa. Essa fusão de crítica cultural e crítica social é um dos aspectos mais distintivos de sua colaboração intelectual, bem como sua aposta na arte como configuração verdadeira da realidade e gesto de resistência. No âmbito da teoria social, este debate vem à tona com frequência quando o assunto é cultura, a despeito do fato de que, para Benjamin e Adorno, o diagnóstico referente aos fenômenos ligados à reprodutibilidade técnica não se restringisse ao campo da arte, pois dizia respeito às transformações na esfera estética advindas, por um lado, do próprio movimento imanente dessa esfera e, por outro, das transformações sociais, políticas e econômicas pelas quais passava o capitalismo desde o início do século XX. - como buscarei mostrar, o diagnóstico de Benjamin encontra-se situado num contexto mais amplo de perda da experiência acarretado pelo surgimento da sociedade industrial.

Normalmente, quando alguém quer entender qual é o diagnóstico sobre a cultura sustentado por Adorno e por Benjamin, principalmente se este alguém é um sociólogo, os primeiros textos aos quais recorre são “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” e “A indústria cultural como mistificação das massas”. Já os textos que versam sobre Kafka, Brecht, Proust, Schönberg, Wagner,

Baudelaire, entre outros, são muitas vezes tomados como textos de “crítica cultural” e raramente aparecem como momentos sociológicos da obra de ambos os autores. No entanto, o debate sobre a reprodutibilidade técnica pode ser situado em relação à discussão na qual está inserido, por meio da correspondência com Adorno e no âmbito de uma teoria da experiência que está presente em alguns textos das fases medianas e tardias do próprio Benjamin. Se é comum, portanto, recorrermos a este debate entre Adorno e Benjamin quando o assunto é cultura, porque não revisitá-lo tendo em vista aquilo que ele propõe como Teoria Social ou, mais precisamente, Teoria Crítica?

Além disso, quando se alude a este debate, pensamos imediatamente na querela a respeito da valorização do cinema empreendida por Benjamin e no diagnóstico, para muitos, extremamente pessimista, fornecido por Adorno, principalmente, em “Sobre jazz” (1936) e “Fetichismo na música e regressão da audição” (1938), bem como na formulação posterior do conceito de “indústria cultural” (1947). Aqui no Brasil, quando nos deparamos com uma oposição desse tipo, costumamos dizer que assistimos a um “fla X flu” (flamengo versus fluminense), dois times de futebol cuja rivalidade de longa data implica que o espectador se situe impreterivelmente de um dos lados quando os times se enfrentam. Frequentemente o debate entre Adorno e Benjamin é encarado dessa maneira e nem sempre isso é sinônimo de uma fortuna crítica desavisada. Muitas vezes se acusou Adorno de valorizar a arte autônoma e erudita (aliás, termo que ele sempre recusou como critério de avaliação) cujo acesso é bastante limitado e sofre um corte de classe social e Benjamin de valorizar um tipo de arte – o cinema em particular – por seu alcance coletivo, quando, na verdade, sua apreciação deste fenômeno é bastante ambígua, como veremos a seguir. Neste artigo, abordarei esse debate a partir dos principais textos de Benjamin sobre o tema e de algumas pistas deixadas pelos autores em sua correspondência e que permitem, salvo engano, considerá-lo a partir de um prisma diverso que o da oposição e da dicotomia e, ao mesmo tempo, permitem problematizar a relação entre teoria estética e teoria social em suas obras.

Entre fins de 1935 e início de 1936, Benjamin escreve o famoso ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”¹. Neste ensaio, Benjamin divide a história da arte em dois períodos. O primeiro seria definido pela noção de “aura”, de unicidade da obra de arte, em suas palavras, “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante” (Benjamin, 1994, p. 170). A obra de arte aurática pertence, segundo seu argumento, a uma forma ritual, ainda que esse seja não um ritual religioso, mas sim secularizado nas formas de culto ao Belo ou na doutrina da “arte pela arte”. Suas exigências de autenticidade e de originalidade exprimem o caráter sagrado da arte e da experiência estética e seu enraizamento na tradição.

O segundo momento, da reprodutibilidade técnica – compreendida por Benjamin não só como reprodução técnica e industrial, mas como um novo procedimento artístico – libertaria a obra de arte de seu caráter ritual e da exigência de autenticidade, que caem por terra com a constante atualização dos objetos reproduzidos. Além disso, a experiência coletiva da obra de arte, proporcionada pela reprodutibilidade, desencadearia, segundo Benjamin (1994), uma crise nas formas tradicionais de recepção²: “A massa é a matriz da qual emana, no momento atual, toda uma atitude nova com relação à obra de arte” (p. 192).

O cinema foi eleito por Benjamin, neste âmbito, como a forma artística mais característica do período, uma vez que o seu público era a massa, ao contrário do público da literatura e da pintura: o indivíduo. Benjamin julgava positivos os efeitos das tecnologias mecânicas de reprodução, pois essa reprodutibilidade das obras de arte as emanciparia do seu caráter ritual, permitindo sua fruição através da política. A fruição coletiva de uma obra de arte – de um filme, por exemplo – poderia ter uma função mobilizadora para a política por meio dos procedimentos de choque e distanciamento permitidos pela constante movimentação da câmera. A função social do cinema, de acordo com seu argumento, “não é concebível, mesmo em seus traços mais positivos, e precisamente neles, sem seu lado destrutivo e catártico: a liquidação do valor tradicional do patrimônio da cultura” (Benjamin, 1994, p. 169). O narrador do filme (o *cameraman*), por exemplo, poderia, assim, dissecar a realidade

como um cirurgião, produzindo um efeito de estranhamento. O cinema seria, portanto, uma arte desmistificadora:

O intérprete de um filme não representa diante de um público, mas de um aparelho. [...] O interesse desse desempenho é imenso. Porque é diante de um aparelho que a esmagadora maioria dos cidadãos precisa alienar-se de sua humanidade, nos balcões e nas fábricas, durante o dia de trabalho. À noite, as mesmas massas enchem os cinemas para assistirem à vingança que o intérprete executa em nome delas, na medida em que o ator não somente afirma diante do aparelho *sua humanidade* (ou o que aparece como tal aos olhos dos espectadores), como coloca esse aparelho a serviço do seu próprio triunfo. (Benjamin, 1994, p. 179)

A montagem, elogiada por Benjamin não só como procedimento próprio do cinema, mas das vanguardas – em especial o dadaísmo e o surrealismo – e do teatro épico de Brecht, trazia consigo um novo ritmo e uma nova forma de percepção, coletiva e fundada no prazer de ver e sentir em contraposição à fruição individual e à atitude do especialista frente à obra de arte aurática. Em suas palavras,

Com o princípio da interrupção, o teatro épico adota um procedimento que se tornou familiar para nós, nos últimos anos, com o desenvolvimento do cinema e do rádio, da imprensa e da fotografia. Refiro-me ao procedimento da montagem: pois o material montado interrompe o contexto no qual é montado. (Benjamin, 1994, p. 133)

Tanto a fotografia, quanto o cinema, colaborariam para a constituição de uma nova forma de percepção ao aprofundar nossa apreensão dos objetos através da sua imagem; ao colocar o foco em objetos ocultos; ao ampliar espaços com os primeiros planos da câmera e os movimentos por meio da câmera lenta; ao investigar a fundo os ambientes e, ao revelar o inconsciente óptico (através da câmera), assim como a psicanálise revela o inconsciente pulsional.

Além disso, pode-se afirmar que o entusiasmo de Benjamin com as vanguardas e com o cinema viria do fato de que estes recorrem a procedimentos de choque para romper a relação contemplativa do público com a obra de arte. Benjamin tinha em mente o fato de que o cinema exigia uma nova forma de percepção distraída e leve, mas rápida o suficiente para acompanhar a sequência de cenas. Sendo assim, não lhe escapa que o cinema produzia na plateia reações instintivas e emocionais, que, em sua concepção, não poderiam ser consideradas menores que as ações reflexivas. Deste modo, procurou dar conta do novo fenômeno que surgia e que, de certa maneira, se manifestava tanto nas vanguardas como no cinema e sua aposta foi na capacidade dialética da reprodutibilidade técnica servir às massas:

Vale para o capital cinematográfico o que vale para o fascismo no geral: ele explora secretamente, no interesse de uma minoria de proprietários, a inquebrantável aspiração por novas condições sociais. Já por essa razão a expropriação do capital cinematográfico é uma exigência prioritária do proletariado. (Benjamin, 1994, p. 185)

Adorno, para quem esta discussão permaneceria central ao longo de toda sua vida, escreve em seguida ao ensaio de Benjamin, os textos “Sobre Jazz” (1936) e “O fetichismo na música e a regressão da audição” (1938), que acabaram sendo tecidos como uma contrapartida ao texto de Benjamin, buscando indicar os problemas da cultura de massa, que teriam sido negligenciados, segundo ele, no texto do amigo. Numa carta a Max Horkheimer, Adorno chega a afirmar que seu texto sobre o Jazz poderia servir como correção ao texto de Benjamin³. Mas o que vale ressaltar aqui é o debate sobre o assunto que permeia sua correspondência, e não esses textos de Adorno, embora estes sejam essenciais para a compreensão do debate.

Numa carta de 18 de março de 1936, Adorno dá seu parecer sobre “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. Ele afirma que não deseja tomar a autonomia da obra de arte como uma prerrogativa e que está de acordo com a teoria do declínio da aura, mas ressalta – e isso é devesas importante para o argumento aqui defendido – que esse declínio não se dá apenas a partir do advento da

reprodutibilidade técnica, na medida em que é também produto das próprias leis formais autônomas da arte e do desenvolvimento da técnica em seu interior. A crítica que Adorno faz a Benjamin está centrada no fato de que há, de acordo com o primeiro, um antagonismo inerente ao conceito de técnica. Esta é ao mesmo tempo determinada intra-esteticamente e um desenvolvimento exterior às obras de arte⁴.

Adorno aponta a necessidade de diferenciação entre a autonomia da obra de arte e o elemento mágico por ela encerrado; isto é, autonomia não significaria imediatamente aura. Se, para Benjamin, a reificação no cinema não se restringe apenas à perda da aura, pois essa perda é vista dialeticamente como algo positivo, dado que a aura seria um véu necessário da bela aparência (*schöner Schein*) e aspiraria uma reconciliação com o mundo decaído, além de ter valor de culto e privilégio social, a mesma dialética teria de valer para a obra de arte autônoma. Apesar de longa, vale a pena destacar a citação de Adorno (2012):

“Les extrêmes se touchent, tanto quanto a você: mas somente se a dialética do mais baixo for equivalente à do mais alto, e não se esse último for abandonado à própria ruína. Ambos carregam os estigmas do capitalismo, ambos contêm elementos de mudança (jamais, claro, como meio-termo entre Schönberg e o filme norte-americano); ambos são as metades dilaceradas da liberdade integral, que no entanto, não é igual à soma das duas: seria romântico sacrificar uma à outra, seja com aquele romantismo burguês que procura conservar a personalidade e mistificações que tais, seja com aquele romantismo anárquico que deposita fé cega no poder espontâneo do proletariado no curso do processo histórico – do proletariado, que é ele próprio um produto da burguesia. Em certa medida, sou obrigado a acusar seu trabalho desse segundo romantismo. [...] Afinal, não é só por acaso se a arte moderna, que você contrapõe como aurática à arte técnica, é de qualidade imanente tão duvidosa quanto a de Vlaminc e Rilke. Contra arte desse tipo é fácil a esfera inferior marcar um tento; mas se mencionássemos em vez disso os nomes, digamos, de Kafka e Schönberg, o problema já mudaria de figura. A música de Schönberg com certeza não é aurática. [...] Você subestima a tecnicidade da arte autônoma e superestima a da dependente; em suma, essa seria talvez minha principal objeção”. (pp. 211-212)

Dentre as críticas que Adorno dirige a Benjamin nesta carta, a principal é a do exagero que Benjamin atribuiria ao papel do desenvolvimento da técnica no declínio da aura da obra de arte. Em primeiro lugar, pelo fato de que apenas o desenvolvimento da técnica – inerente à história da arte – não seria uma mudança suficiente para explicar o declínio da aura, de sua inacessibilidade, originalidade e autenticidade, ainda que ela permitisse a constituição de uma arte de massas, mesmo porque Adorno o acusa de negligenciar justamente o modo como esse processo é também um processo de racionalização da própria arte – e que viria de longe. Além disso, podemos observar que, ao contrário do que normalmente é defendido, haveria uma clivagem, para Adorno, entre arte autônoma aurática e arte autônoma não-aurática, tal como sugere o trecho de sua carta.

Para Adorno, a característica coletiva do cinema não pode ser considerada um valor em si e a deturpação do cinema da qual Benjamin acusa o capital cinematográfico é, em sua visão, ingênua e reacionária, porque fecharia os olhos para aquilo que o próprio Benjamin parece já indicar no texto: o proletariado se desintegra como massa no cinema, uma vez que sua individualidade não é dissolvida em nome de uma nova subjetividade, mas de uma coletividade totalitária. Adorno recusa também a valorização de Benjamin da fruição distraída da arte, na medida em que a distração só seria necessária numa sociedade cuja alienação dolorosa produzida do ambiente de trabalho exigiria esse tipo de descanso. Em segundo lugar, porque Benjamin estaria desconsiderando as próprias inovações técnicas do âmbito da arte de vanguarda, tal como Schönberg e Kafka em nome de uma valorização brechtiana e, por isso, problemática, do proletariado. Ainda nesta carta, Adorno (2012) afirma:

Não se trata de idealismo burguês se, com conhecimento de causa e sem inibições intelectuais, mantemos nossa solidariedade com o proletariado, em vez de fazer da própria necessidade virtude do proletariado, como sempre somos tentados a fazer, proletariado esse que sofre da mesma necessidade e precisa de nós para o conhecimento tanto quanto nós precisamos do proletariado para que possa a ser feita a revolução. Estou convencido de que o

curso posterior do debate estético por você tão magnificamente inaugurado depende essencialmente da avaliação justa da relação entre intelectuais e proletariado (p. 212).

Embora o comentário de Adorno seja problemático e bastante questionável devido à divisão do trabalho que atribui entre proletariado e intelectuais e que pressupõe que não possa haver intelectuais no interior da própria classe proletária, ele elucida o caráter profundamente político desse debate que a princípio tomaríamos como estético, pois se trata aqui de compreender não só a função dos intelectuais, mas da própria arte para a luta pela emancipação. Essas objeções que Adorno faz às concessões de Benjamin ao proletariado, contudo, se relacionam à própria posição de Benjamin – que Adorno considerava como mais dialética – em outros textos. Por isso sua crítica vem – na correspondência – sempre acompanhada de referências a esses outros textos. Nestes, o conceito de aura costuma estar bastante associado à ideia de perda da experiência e a uma interpretação da modernidade. Infelizmente não é possível passar por todos os momentos em que isso ocorre, mas, apesar disso, seguem alguns exemplos.

Numa carta de quatro de junho de 1936, ainda respondendo às objeções de Adorno, Benjamin (2012) faz um breve comentário: “Escrevi recentemente um trabalho sobre Nikolai Leskov que [...] revela alguns paralelos com a tese do ‘declínio da aura’, na medida em que a arte de narrar chega a seu termo”. (p. 223) Esse comentário de Benjamin sugere que sua teoria da arte – esboçada na reprodutibilidade técnica – não está ligada somente à teoria da percepção, mas também à teoria da experiência, pois Benjamin associa, no ensaio sobre Leskov, a experiência com a capacidade de narrar. Se formos observar mais de perto os textos que ele escreve sobre Proust, Kafka, Döblin e outros ensaios desse período, notaremos que a tese do declínio da aura está ligada a uma tese mais geral sobre a experiência na modernidade e essa complexa articulação permite a apreciação de seu texto sobre a reprodutibilidade técnica para além da questão da técnica. Ao destacar a afinidade entre esses textos, Benjamin parece indicar que sua teoria do declínio da aura pretende investigar também o modo como se estabelece o vínculo entre arte e experiência histórica. Este tópico da discussão entre Benjamin e Adorno será vital na *Teoria Estética* (1970), de autoria de Adorno, cujo problema central do qual partirão suas análises refere-se justamente à perda da possibilidade de existência da arte. Sem mencionar o papel que essa ideia irá ocupar em seu texto sobre a posição do narrador.

Benjamin (1994) define o narrador como “[...] algo de distante e que se distancia ainda mais.” (p. 197) Tal como a perda da aura, a perda da capacidade de transmissão de experiência comunicável caracterizaria a extinção da narrativa. Esta teria sido substituída pela informação (e, na arte, pelo romance e pela *short story*). Essa arte estaria em vias de extinção, pois após a Primeira Guerra estaríamos mais pobres de experiência comunicável. A experiência que passa de pessoa para pessoa (teríamos aqui uma ideia de tradição) é concebida como fonte de todos os narradores. Como afirma Benjamin (1994),

“Com isso, desaparece o dom de ouvir, e desaparece a comunidades dos ouvintes. Contar histórias sempre foi a arte de conta-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história, Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las. Assim se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo. E assim essa rede se desfaz hoje por todos os lados, depois de ter sido tecida, há milênios, em torno das mais antigas formas de trabalho manual” (p. 205).

Benjamin associa o declínio da arte de narrar ao desenvolvimento das forças produtivas e do trabalho mecânico. O mundo do narrador é um mundo de artífices e tudo se passa como se narrar fosse algo análogo ao trabalho manual. Nesse sentido, a perda da arte de narrar – que apresenta uma espécie de paralelo com o declínio da aura na medida em que é produto da sociedade industrial – dá lugar à

reificação da linguagem, que se torna pobre, incapaz de transmissão da experiência, pois esta mesma também se desfaz.

Num ensaio de 1933, “Experiência e Pobreza” encontramos uma discussão parecida. Benjamin (1994) defende que “uma nova forma de miséria surgiu com esse monstruoso desenvolvimento da técnica, sobrepondo-se ao homem. [...] Surge assim uma nova barbárie.” (p. 115) Nele, Benjamin chama a atenção para o modo como algumas das vanguardas lidaram com a perda da transmissão da experiência. Ao comentar a valorização do vidro na arquitetura, empreendida pelo escritor Paul Scheerbart – que teve grande influência na arquitetura expressionista, Benjamin (1994) afirma: “As coisas de vidro não tem nenhuma aura. O vidro é em geral o inimigo do mistério” (p. 116). Nesse caso, ele mostra como a arquitetura moderna, em contraposição ao adornado interior burguês, não deixa rastros e, por essa razão, não seria aurática. Benjamin cita uma afirmação do próprio Scheerbart sobre a possibilidade de se falar atualmente numa “cultura de vidro”. Os homens ostentariam essa cultura de vidro ou a pobreza da experiência como um trunfo: não se trataria mais de aspirar novas experiências, mas libertar-se de toda e qualquer experiência.

Neste texto, o diagnóstico de Benjamin é muito mais sombrio do que aquele que encontramos em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. Os artistas de vanguarda aparecem como aqueles que “fizeram do novo uma coisa essencialmente sua, com lucidez e capacidade de renúncia. Em seus edifícios, quadros e narrativas a humanidade se prepara, se necessário, para sobreviver à cultura.” (Benjamin, 1994, p. 119)

“Sobreviver à cultura”, nesta chave, pode assumir dois significados: ou a arte de vanguarda à qual alude Benjamin sobrevive à cultura na medida em que se sustenta como arte perante um mundo vazio de experiência (em contraposição a um mundo onde esta ainda era possível e, portanto, a arte poderia dela se alimentar), ainda que só possa comunicar o incomunicável; isto é, sobrevive à morte da cultura; ou, ao contrário, sobrevive ao advento da cultura que proclama o vazio de experiência como uma vitória e reage a essa situação com um ímpeto anti-estético e anti-aurático. De qualquer modo, a conclusão de Benjamin é que a subtração da possibilidade de experiência criou uma nova forma de barbárie. Conforme essa linha de raciocínio, declínio da aura e perda da possibilidade de experiência não só andariam de mãos dadas, como o primeiro, de certo modo, pode ser compreendido como consequência do segundo.

Também nos textos sobre Baudelaire, Benjamin irá, guiado por Simmel e Freud⁵, chamar nossa atenção para não só o exagero de estímulos da modernidade, mas do próprio choque inerente a ela. Choque, aliás, que seria também físico, dado que nas grandes capitais não só nos trombamos uns com os outros todo o tempo, como assistimos ao choque entre automóveis, por exemplo. A experiência aurática aparece, neste caso, como uma forma de percepção que se transforma sob o impacto do choque. Essa transformação não teria passado despercebida por Baudelaire, e nem pelo surrealismo e pelo dadaísmo.

De qualquer modo, essas considerações de Benjamin permitem incluir o próprio cinema como produto dessa pobreza da experiência (*Erfahrungsarmut*) a qual ele alude neste período de sua obra, o que dota seu ensaio de uma ambiguidade muito maior do que se ele é considerado de maneira avulsa em correlação com o restante de sua obra. Essa ambiguidade está no fato de ora esse fenômeno aparecer como perda e ora ela ser endossada como um ganho político.

Trata-se, então, de problematizarmos a influência do cinema e da fotografia na transformação da percepção e na perda da experiência. Isto é, onde entraria a noção de perda da experiência no seu ensaio sobre a reprodutibilidade técnica? Por se desconsiderar o ensaio sobre Leskov e outros do mesmo período – (des)caracterizados como crítica literária ou crítica cultural – acaba por se ter a impressão que Benjamin é excessivamente otimista em relação à questão do cinema, ou ainda, acaba-se por ler o seu diagnóstico da cultura apenas por intermédio da questão da técnica. As consequências disso não são tão ínfimas quanto pode parecer à primeira vista. O surgimento da internet, por exemplo,

é um dos acontecimentos mais comemorados do último século e às vezes se construiu uma despedida apressada ao conceito de indústria cultural em nome de um desenvolvimento tecnológico que poria em cheque esse diagnóstico. Mas sabemos que a internet não é pura tecnologia, mas sim, constitui-se de relações sociais que retroagem sobre aparatos tecnológicos.

A relação da tese da reprodutibilidade técnica com as considerações relativas à experiência permite afirmar, segundo os autores, que podemos deduzir as formas de percepção de uma época de suas formas artísticas. Se formos retomar seu debate nesse sentido, podemos concluir que suas reflexões sobre a arte consistem também num diagnóstico sociológico clássico a respeito da experiência. Ou seja, o que busquei mostrar aqui é que a leitura de alguns textos – normalmente considerados de crítica cultural – permite compreendermos o debate entre Benjamin e Adorno de maneira mais dialética e ir além da história da reprodução nas artes que tem no cinema seu ápice e da própria diferença entre arte tradicional e arte moderna.

O cruzamento entre sociologia e estética não está só em se pensar a arte a partir dos fundamentos da sociedade em que ela está inserida, mas em reconhecê-la enquanto um fator produtor dessa própria sociedade. Como vimos, a arte prepararia a sociedade para sobreviver à cultura ao dar um lugar ao sofrimento produzido nessa sociedade – e é de se notar que Benjamin sequer sobreviveu para testemunhar todos os horrores do nazismo.

Referências Bibliográficas

Adorno, T. W. (1982). *Gesammelte Schriften, Bd. 17, Musikalische Schriften IV*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

_____. (2012) Wiesengrund-Adorno a Benjamin Londres, 18.03.1936. *Correspondência*. São Paulo: Editora Unesp.

Benjamin, W. (1994). *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, Vol. I.

_____. (1995) *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1994, Vol. III.

_____. Benjamin a Wiesengrund-Adorno Paris, 04.06.1936. Em: Adorno, T. W. (2012) *Correspondência*. São Paulo: Editora Unesp.

_____. Benjamin a Wiesengrund-Adorno Paris, 07. 05. 1940. Em: Adorno, T. W. (2012) *Correspondência*. São Paulo: Editora Unesp.

Buck-Morss, S. (1977) *The origins of negative dialectics: Theodor W. Adorno; Walter Benjamin and the Frankfurt Institute*. New York: The Free Press.

Hansen, M. Benjamin, cinema e experiência: a flor azul na terra da tecnologia. Em: Capistrano, T. (org.) (2012) *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto.

Gatti, L. (2009) *Constelações: crítica e verdade em Benjamin e Adorno*. São Paulo: edições Loyola.

Jay, M.(1973) *The Dialectical Imagination: a history of the Frankfurt School and the Institute of Social Research, (1923-1950)*. California: University of California Press.

Weber, M. (1995) *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. São Paulo: EDUSP.

¹ Há quatro versões deste texto nas *Gesammelte Werke* (Obras reunidas da editora Suhrkamp). Três delas estão em alemão e uma está em francês. A única versão publicada de “*A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*” foi a francesa, traduzida por Benjamin e Pierre Klossowski a partir de duas versões em alemão escritas entre 1935 e 1936 e entregue a Horkheimer para ser publicada na revista do Instituto de Pesquisa Social. Este fez vários cortes no texto, de modo a suavizar o vocabulário marxista do mesmo, o que causou uma série de tensões entre ele e os membros do Instituto. A segunda versão do texto foi encontrada apenas em 1989 no arquivo Horkheimer, em Frankfurt, e a quarta versão data de 1938/39. Esta última foi reescrita por Benjamin neste período e procurava condensar suas posições acerca da relação entre as possibilidades técnicas do cinema e a política de esquerda.

² A visão apresentada por Benjamin neste texto é muito influenciada por Brecht, principalmente pela crítica às artes que supõem experiências individuais de fruição, tal como a pintura e a escultura e pela crítica à empatia. Isto é, para Brecht, uma das principais funções da arte seria produzir um distanciamento do produtor e do receptor de arte. Cf. Gatti, 2009.

³ Carta de Theodor W. Adorno a Max Horkheimer. 21 de março de 1930. Em: Capistrano, 2012, p. 143.

⁴ A seguir, resumo de modo panorâmico alguns aspectos de sua leitura do processo de racionalização da música apenas para buscar deixar mais claro o que Adorno entende por desenvolvimento das leis formais da própria arte. Seguindo a teoria da racionalização da música (e da sociedade) de Max Weber, Adorno identifica uma mutação estrutural na forma musical que consistiu na consolidação do sistema tonal. Com a racionalização, a música abandona sua linguagem mágica e religiosa e passa a se organizar a partir da lógica interna das relações sonoras, bem como passa a obter das mesmas os seus critérios de desenvolvimento e julgamento. É com a consolidação do sistema tonal (e com suas regras gerais de progressão harmônica e do temperamento igual dos intervalos da escala cromática), portanto, que a música entra na modernidade. Adorno, contudo, criticará, ao longo de sua obra, a posição weberiana. Para ele, a autonomização da arte, a dominação completa do material pela forma, destrói a dialética entre a forma, o material musical e a historicidade de ambos. Essa inversão do próprio processo de racionalização da música – que se torna fetichista e recai no encantamento – estabelece muitas afinidades com o diagnóstico da modernidade fornecido por Adorno e Horkheimer na *Dialética do Esclarecimento*. Schoenberg, na concepção de Adorno, será exemplar na demonstração desse processo de reificação da música. Cf. Adorno, 1982 e Weber, 1995.

⁵ Cf. Benjamin, 1995.