



CONSIDERAÇÕES BENJAMINIANAS SOBRE ARTE, CULTURA E SERVIÇO SOCIAL

Benjaminian considerations on art, culture and social work

Juliana Viana Ford*

 <https://orcid.org/0000-0001-9169-0569>

Gustavo José de Toledo Pedroso**

 <https://orcid.org/0000-0001-6555-0175>

RESUMO

A relação entre o serviço social e a arte é pensada, neste texto, a partir das concepções e constelações filosóficas elaboradas por Walter Benjamin na primeira metade do século XX. O ponto de partida escolhido é a perda, sob a consolidação do modo de produção capitalista, da experiência (*Erfahrung*) e da narração como forma artesanal de comunicação. O avanço das forças produtivas enquanto progresso técnico é visto pelo autor como pré-condição da experiência moderna vazia de sentido social e incomunicável. Por outro lado, é nestas mesmas condições que a obra de arte se emancipa do valor de culto, diluindo a distância entre a arte e o seu observador, e possibilitando o tensionamento do espaço político. No conjunto, essas considerações apontam para a atualização da função da arte no desenvolvimento da cultura na modernidade. Enquanto assistentes sociais comprometidos com a direção política da profissão, esses elementos nos colocam pontos de interrogação sobre como a arte pode ser captada pelo serviço social e fomentar as lutas sociais.

PALAVRAS-CHAVE

Arte; Técnica; Cultura; Serviço Social.

ABSTRACT

The relationship between social work and art is considered, in this text, from the philosophical conceptions and constellations elaborated by Walter Benjamin, in the first half of the 20th century. The chosen starting point is the loss, under the consolidation of the capitalist mode of production, of experience (*Erfahrung*) and narration as an artisanal form of communication. The advance of the productive forces as technical progress is seen by the author as a precondition of modern experience devoid of social and incommunicable meaning.

*Assistente Social. Doutora em Serviço Social pela Universidade Estadual Paulista (UNESP, Franca, Brasil). Pesquisadora do Grupo de Estudos e Pesquisas FIAPO da Universidade Estadual de São Paulo (UNESP/Franca, Brasil). E-mail: juliana.ford@unesp.br

**Filósofo. Doutor em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP, São Paulo, Brasil). Docente do Programa de Pós Graduação em Serviço Social da Universidade Estadual de São Paulo (UNESP, Franca, Brasil) E-mail: gustavo.pedroso@unesp.br

DOI 10.22422/temporalis.2023v23n45p363-378



© A(s) Autora(s)/O(s) Autor(es). 2023 **Acesso Aberto** Esta obra está licenciada sob os termos da Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR), que permite copiar e redistribuir o material em qualquer suporte ou formato, bem como adaptar, transformar e criar a partir deste material para qualquer fim, mesmo que comercial. O licenciante não pode revogar estes direitos desde que você respeite os termos da licença.

On the other hand, it is under these same conditions that the work of art emancipates itself from the cult value, diluting the distance between art and its observer, and enabling the tensioning of the political space. Altogether, these considerations point to the updating of the role of art in the development of culture in modernity. As social workers committed to the political direction of the profession, these elements raise questions about how art can be captured by social work and foster social struggles.

KEYWORD

Art; Technique; Culture; Social Worker.

Introdução

O presente artigo tem o objetivo de situar a arte em relação às possibilidades emancipatórias não esgotadas pela humanidade e as estratégias de dominação social desenvolvidas à exaustão na modernidade, ressaltando a existência contraditória de ambas, a partir do pensamento filosófico de Walter Benjamin. Tais considerações teóricas descrevem uma disputa entre diferentes horizontes ético-políticos que, apesar de controlada pelo capital, não está acabada, e que nos seus desdobramentos gera condições para uma reviravolta no rumo das coisas. Nesse sentido, tendo em vista a afirmação de uma direção social que aproxima o serviço social das lutas pela liberdade, a autonomia e a emancipação humana, os elementos destacados da obra de Benjamin para pensar a arte na sua dualidade dialética servem para elaborar alguns questionamentos e provocações sobre como aproveitar o potencial político da atividade artística e seus produtos para mobilizar e inspirar ações combativas, de enfrentamento da ordem capitalista.

Para tanto, o primeiro movimento teórico a que nos propomos consiste em expor uma característica essencial da modernidade, segundo Benjamin, e que permeia toda a investigação filosófica do autor: a perda da experiência (*Erfahrung*) e a consequente queda na capacidade de comunicação social. Ao passo em que a modernidade foi se consolidando como a forma dominante de existência social que submete o homem ao capital, a experiência se tornou pobre de sentido coletivo e, por isso, foi deixando de ser narrada e passada adiante como um conhecimento que atribuísse certo sentido à dinâmica da vida social. O isolamento e a fragmentação são predominantes diante da falta de referências construídas num contexto de trabalho cooperativo, no qual a vida era inerentemente comunitária. A produção industrial consolidou o esvaziamento das experiências por meio do estímulo ao progresso técnico e da ampliação das forças de produção sob domínio do capital.

O próximo movimento procura expor os impactos do avanço da técnica sobre a estética e a arte na modernidade, tendo em vista os obstáculos e as possibilidades para o alcance da emancipação humana criados a partir desse avanço. Para Benjamin, o progresso técnico transforma tão radicalmente a vida em sociedade, que ela se torna incompatível com a modernidade enquanto domínio do capital. Uma segunda natureza se ergue como produto desse desacordo, exigindo-nos um novo aprendizado para que saibamos confrontá-la. A arte está a serviço desse aprendizado pois, na sua forma emancipada, livre do valor de culto e podendo existir de modo autônomo, a obra de arte reproduzida em massa tem um sentido eminentemente crítico, coletivo, permitindo a desmistificação da realidade

existente e preparando a sensibilidade para as tarefas políticas necessárias. Isso possibilita a integração da humanidade com a sua criação. Contudo, essa possibilidade não se realiza na medida em que os equipamentos e as técnicas de reprodução das obras de arte são usados conforme as decisões de grupos interessados na dominação social. Um exemplo é como a captura e a reprodução de imagens de grandes desfiles, comícios e eventos serviu para a ascensão do fascismo na Europa sob o discurso do máximo aproveitamento das capacidades técnicas disponíveis. Para que a arte cumpra uma função política emancipatória é necessário que os meios para produzi-la sejam apropriados pelos oprimidos.

Por fim, apresentamos alguns apontamentos e fazemos breves provocações sobre como o serviço social pode se aproximar da arte que traz em si a possibilidade da fruição e da realização da emancipação humana, sem que essa aproximação subverta o exercício de uma função política consoante com os interesses das lutas sociais anticapitalistas. Ou seja, sem que a arte perca o seu potencial contestatório nessa relação com a profissão.

Pobres e mudos

O filósofo Walter Benjamin inicia o ensaio “Experiência e Pobreza”, de 1933, lembrando uma fábula Esopo presente nos livros escolares de sua infância, para abordar o conceito de experiência (*Erfahrung*). Trata-se da história de um pai que, no leito de morte, disse aos filhos que em suas terras havia um tesouro enterrado, o que levou-os a cavar, sem que, porém, encontrassem tesouro algum. Chegando o outono, seu vinhedo produziu mais do que qualquer um da região e, enfim, perceberam o legado deixado pelo pai: ele ensinara que a verdadeira riqueza estava no trabalho e não no dinheiro.

Este último ato do pai se insere, para Benjamin, no âmbito do compartilhamento de experiências, próprio do pré-capitalismo. Trata-se, aqui, das experiências no sentido pleno da palavra, as quais, como mostra Jeanne-Marie Gagnebin (2012, p. 10–11) pressupõem três condições: a) em primeiro lugar, uma comunidade de vida e discurso entre diferentes gerações; b) em segundo lugar, o trabalho artesanal, que era comunitário, tinha ritmos lentos e orgânicos e tinha um caráter totalizante, não fragmentário; e c) por fim, uma dimensão prática expressa discursivamente na forma de uma moral, uma advertência ou um conselho.

Em “Experiência e Pobreza” fica em evidência a miséria do homem moderno, para o qual aquelas condições anteriores ao capitalismo tornaram-se arcaicas. As circunstâncias de desenvolvimento da experiência moderna estão ligadas ao avanço da técnica como progresso que tende à destruição, à catástrofe total. Benjamin relaciona o cenário bélico que se formou no início do século XX, com a Primeira Guerra Mundial e o enfraquecimento da produção de experiências compartilháveis e da tradição de transmiti-las. Para ele, o saber localizado na experiência se desvaneceu junto com a substituição de práticas comunitárias envoltas por um sentido social de realização do trabalho e da produção material por práticas individualizadas, orientadas por valores de competitividade, produtividade e fragmentação, que foram moldadas pelo desenvolvimento técnico e científico no capitalismo. O resultado é uma geração desamparada, sem referências.

Uma coisa é clara: a cotação da experiência baixou, e isso aconteceu com uma geração que fez, em 1914-1918, uma das experiências mais monstruosas da história universal. Não se tinha, naquela época, a experiência de que os homens voltavam mudos do campo de batalha? Não voltavam mais ricos, mas mais pobres de experiências partilháveis. Aquilo que, dez anos mais tarde, fomos encontrar na grande vaga dos livros de guerra, era tudo menos experiência contada e ouvida. Não, o fenômeno não é assim tão estranho, porque nunca a experiência foi mais desmentida: a da estratégia pela guerra de trincheiras, as econômicas pela inflação, as do corpo pela fome, as morais pelos detentores do poder. Uma geração que ainda foi à escola nos carros puxados a cavalos, viu-se de repente num descampado, numa paisagem em que nada se manteve inalterado a não ser as nuvens, e no meio delas, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, o corpo humano, minúsculo e frágil. (BENJAMIN, 2012a).

A produção cultural posterior à guerra e voltada para as massas se tornou, em grande parte, desvinculada de outras experiências que não aquelas forjadas no próprio solo da modernidade. Arrebatada pela reprodução do capital, essa produção tende a satisfazer necessidades alheias à natureza humana devido à mudança do significado da experiência social realizada e transmitida. Não só o indivíduo, mas o conjunto da coletividade sente-se mais pobre de experiências. Pobreza que apaga os vestígios de uma humanidade sensível, vinculada às experiências do passado, e que se assenta na indiferença, no individualismo exacerbado, na competitividade, na ordem e no progresso (econômico), e em outros valores burgueses. Esse quadro configura o surgimento de uma nova barbárie, com um sentido positivo, do qual trataremos alguns parágrafos adiante.

O fim da experiência como Benjamin a concebe significa também a perda da capacidade de narrá-la, de modo que a comunicação e sua função social são alteradas. Em “O Narrador”, de 1936, as condições extintas pelo avanço do capitalismo aparecem intimamente relacionadas à transmissão oral de experiências de onde são extraídos conselhos, que podem ser retransmitidas por meio de histórias contadas pelos viajantes e os conhecedores das tradições de um lugar, os chamados **narradores**. Porém, essa forma artesanal de comunicação não sobreviveu à invenção de um outro modo de produção, no qual a máquina domina o homem. Isso fica cada vez mais nítido, segundo o autor, conforme se impõe uma experiência quase cotidiana.

É a experiência de que a arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. É cada vez mais frequente que, quando o desejo de ouvir uma história é manifestado, o embaraço se generalize. É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia totalmente segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências. (BENJAMIN, 2012b, p. 213).

Uma outra forma de comunicação baseada na produção capitalista se desenvolveu a partir da criação de formas literárias especificamente modernas, como o romance e a informação jornalística. “Os dois têm em comum a necessidade de encontrar uma explicação para o acontecimento, real ou fictício. A informação deve ser plausível e controlável; já o romance parte da procura do sentido — da vida, da morte, da história” (GAGNEBIN, 2012, p. 14). Essa procura só se manifesta, de forma paradoxal, quando o sentido não está mais dado implicitamente e imediatamente pelo contexto social. A comunicação que se estabelece na

modernidade deixou de ser o compartilhamento de saberes baseados em valores coletivos, pois na sua raiz e nos seus desdobramentos está a produção capitalista voltada para a expansão da forma valor.

A experiência produzida e transmitida sob as condições de existência pré-capitalistas praticamente desapareceu em termos sociais, e seria tolo tentar reinventá-la nas circunstâncias em que vivemos. O desenvolvimento das forças de produção é inegável, significa a ampliação das capacidades criadoras da humanidade, e por isso não pode ser desfeito ou recusado. Nesse sentido, as circunstâncias de agora têm potencial para o desenvolvimento do verdadeiramente novo ou, nos termos do pensamento benjaminiano, para provocar a interrupção do *continuum* da história. Nelas se encontra a matéria necessária para que outra forma de sociabilidade possa vir a ser real. Todavia, sabendo que essa matéria não se autodestinará para o alcance de tal finalidade, e que forças robustas atuam para promover o oposto disso, antes, é preciso reconhecer o que nos impede de fazê-lo para que possamos buscar meios alternativos de agir com propósitos revolucionários.

Benjamin admite que a ideia de uma nova barbárie tem um sentido progressista. Nele, a pobreza da experiência para o bárbaro “Leva-o a começar tudo de novo, a voltar ao princípio, a saber viver com pouco, a construir com esse pouco, sem olhar nem à direita nem à esquerda” (BENJAMIN, 2012a). Conforme admitimos o nosso próprio vazio, nossa carência de referências que deem sentido à existência moderna, podemos agir para alterar a realidade com os recursos que estão ao nosso alcance. A atitude do homem moderno separado da experiência precisa ser a atitude criadora, de fazer surgir o novo mesmo sem poder apoiar-se na memória e nas tradições. Segundo Jeanne Marie Gagnebin,

[...] o reconhecimento lúcido da perda leva a que se lancem as bases de uma outra prática estética; Benjamin cita o Bauhaus, o Cubismo, a literatura de Döblin, os filmes de Chaplin, enumeração — discutível, sem dúvida — cujo ponto comum é a busca de uma nova “objetividade” (*Sachlichkeit*), em oposição ao sentimentalismo burguês que desejaria preservar a aparência de uma intimidade intersubjetiva.

Essas tendências “progressistas” da arte moderna, que reconstróem um universo incerto a partir de uma tradição esfacelada, são, em sua dimensão mais profunda, mais fiéis ao legado da grande tradição narrativa de que as tentativas previamente condenadas de recriar o calor de uma experiência coletiva (*Erfahrung*) a partir das experiências vividas isoladas (*Erlebnisse*) (GAGNEBIN, 2012, p. 12).

Portanto, Benjamin não atacava o desenvolvimento técnico que provocou a perda da experiência, nem defendia a volta das condições objetivas das sociedades pré-capitalistas como meio para restabelecer o sentido coletivo da vida social. Ao contrário, ele percebia nesse desenvolvimento um elemento-chave para pensar e para realizar a transformação social. Para o autor, alcançada uma nova etapa do processo de expansão das forças de produção no capitalismo, o desafio da humanidade é ajustar-se às mudanças que essa expansão provocou e utilizar os meios disponíveis para a busca da liberdade, da autonomia e da emancipação.

O encontro entre técnica e arte: a estética da fruição e a da dominação

O desenvolvimento da técnica foi tão fortemente explorado na modernidade, que esta passou a existir de forma independente e contrária àquela. Se, por um lado, as forças produtivas amplamente desenvolvidas puderam se tornar autônomas, ou seja, se libertaram quase completamente de condições naturais que as limitavam, por outro, elas se chocam contra as estruturas de funcionamento da modernidade, as quais operam no sentido contrário: o da não emancipação das capacidades humanas de forma integral. Isso porque as estruturas que mantêm a modernidade são dominadas pelo capital, estão a serviço dele, e tendem a garantir que essa configuração não seja alterada. Embora os processos que levaram à emancipação da técnica tenham sido gestados no capitalismo, o capital já não permite outras possibilidades de emancipação; ele possibilitou a libertação da humanidade daquilo que impedia a expansão das suas capacidades de produção, no entanto, criou outros impedimentos para o alcance da liberdade no sentido pleno. Portanto, permanecemos aprisionados, atados a uma forma de organização social que produz e aprofunda as catástrofes humanas.

O capital assumiu a forma de segunda natureza, na qual, os desacertos entre a técnica emancipada e o funcionamento da modernidade existem enquanto alicerces para a realização da vida social. Os principais processos que nela se desenvolvem estão vinculados àquele conflito de maneira elementar: ele faz parte de um estado natural onde ocorre a sociabilidade. Essa segunda natureza criada pela humanidade não está sob o seu controle, haja vista nossa inaptidão para deter ou evitar que novas catástrofes surjam, ou, para que elas se intensifiquem. A perda de experiências que devolvam o sentido comunitário aos processos coletivos ajuda a perceber o problema em questão: nos falta um aprendizado capaz de apontar como dominar essa segunda natureza em que a destruição total avança com rapidez. Estamos sós, sem referências que nos auxiliem a frear as forças destrutivas forjadas nesse contexto. No entanto, ainda podemos aprender, por nós mesmos, a escapar da submissão às forças de reprodução do capital que servem de entrave para a concretização da técnica emancipada por propósitos revolucionários. E, dessa forma, dar outro sentido para a segunda natureza que criamos. A aposta de Benjamin é que na arte esse aprendizado se torna possível.

[...] essa técnica emancipada se confronta com a sociedade moderna sob a forma de uma segunda natureza, não menos elementar que a da sociedade primitiva, como provam as guerras e as crises econômicas. Diante dessa segunda natureza, que o homem inventou mas há muito não controla, somos obrigados a aprender, como outrora diante da primeira. Mais uma vez, a arte se põe a serviço desse aprendizado. Isso se aplica, em primeira instância, ao cinema. 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. Fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das inervações humanas – é essa a tarefa histórica cuja realização dá ao cinema o seu verdadeiro sentido. (BENJAMIN, 2012b, p. 188).

No interior da afirmação do caráter negativo da arte pela técnica emancipada está a crítica de Benjamin ao progresso. Para o autor, esse conceito é atravessado por sentidos políticos contrários, servindo a diferentes discursos sobre a história. Embora o progresso seja

comumente associado ao desenvolvimento integral, que abrange a humanidade como totalidade, no capitalismo o termo foi reduzido ao avanço das técnicas de produção necessárias ao acúmulo de capital. Nesse sentido,

O conceito de progresso precisou opor-se à teoria crítica da história a partir do momento em que deixou de ser usado como medida de determinadas transformações históricas para servir como medida de tensão entre um lendário início e um lendário fim da história. Em outras palavras: tão logo o progresso se torna a assinatura do curso da história **em sua totalidade**, o seu conceito aparece associado a uma hipóstase acrítica, e não a um questionamento crítico. Este último se reconhece, no estudo concreto da história, pelo fato de conferir ao retrocesso contornos tão nítidos quanto a qualquer progresso (BENJAMIN, 2009, p. 520, grifo nosso).

O progresso a que Benjamin se refere é uma ideia forjada sob a consolidação do capital como força regente das relações sociais, como a forma de realização dessas relações. Ele remete, concretamente, ao desenvolvimento das forças de produção. O que não significa, necessariamente, o desenvolvimento da humanidade, a transição para um estágio superior da existência coletiva por meio da superação de limites que impedem a sua libertação. Essa diferença é essencial para Benjamin. Pois, sob o movimento de realização e expansão do capital, que como uma divindade submete os homens à prática de um culto diário e ininterrupto, o progresso humano, e não apenas o progresso das capacidades humanas de produção, torna-se um fim sempre mais distante. No capitalismo, o capital se converte na finalidade das ações humanas. É ele o sujeito do processo histórico, e não o homem. Daí se presume o caráter destrutivo e catastrófico da chamada história universal, ou seja, da concepção de história que emerge do ponto de vista dos dominadores como a extensão das condições do presente indefinidamente como futuro.

O discurso que corresponde a essa concepção de história considera que o progresso garante a possibilidade de um futuro pleno de grandes realizações. Porém, apenas aqueles que têm se beneficiado das formas de dominação social em funcionamento no capitalismo podem endossá-lo. Para os que sofrem a dominação, tal discurso significa uma derrota constante. É desse lugar que Benjamin afirma que o progresso por trás da realização da história como eterno *continuum* causa um acúmulo de tragédias, e que a mera reprodução do existente precisa ser interrompida.

Por trás da oposição do filósofo à concepção de história atravessada pela noção de progresso enquanto mero desenvolvimento econômico, que corresponde ao discurso e à visão de mundo dos que dominam, estava em curso uma movimentação histórica que radicalizou as estratégias de dominação social por meio do uso das avançadas técnicas de produção. Tratava-se da consolidação do fascismo na Europa.

Michael Löwy destaca que “Ao contrário de tantos outros marxistas, Benjamin percebera claramente o aspecto moderno, tecnicamente ‘avançado’ do nazismo, associando os maiores ‘progressos’ tecnológicos — principalmente no domínio militar — aos mais terríveis retrocessos sociais” (LÖWY, 2005, p. 103). O máximo desenvolvimento das técnicas modernas de produção colocou à disposição do fascismo um aparato de dominação extremamente eficaz baseado na guerra, conforme Benjamin aponta no ensaio

“A obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica”. No texto, escrito entre 1935 e 1936, o autor sustenta que **“As massas têm o direito de exigir a mudança das relações de propriedade; o fascismo permite que elas se expressem, conservando, ao mesmo tempo, essas relações. Ele desemboca, conseqüentemente, na estetização da vida política”** (BENJAMIN, 2012b, p. 210, grifo nosso). Nesse cenário, o fascismo aparece como um movimento que organiza o desejo das massas de se manifestar contra a ordem e o direciona para a realização da guerra.

Todos os esforços para estetizar a política convergem para um ponto. Esse ponto é a guerra. A guerra e somente a guerra permite dar um objetivo aos grandes movimentos de massa, preservando as relações de propriedade existentes. Eis como o fenômeno pode ser formulado do ponto de vista político. Do ponto de vista técnico, sua formulação é a seguinte: somente a guerra permite mobilizar em sua totalidade os meios técnicos do presente, preservando as atuais relações de propriedade. (BENJAMIN, 2012b, p. 210, grifo nosso).

Todavia, o discurso fascista que justifica a guerra se sustenta no subaproveitamento da capacidade técnica disponível. “Em seus traços mais cruéis, a guerra imperialista é determinada pela discrepância entre os poderosos meios de produção e sua utilização insuficiente no processo produtivo, ou seja, pelo desemprego e pela falta de mercados” (BENJAMIN, 2012b, p. 211). O conflito bélico serviria para dar destino à capacidade técnica não utilizada e desperdiçada, apesar de todas as conseqüências implicadas nessa escolha convergirem para o mesmo resultado: a destruição em larga escala. Esse resultado é aceito pelas pessoas que estão nesse processo ao passo em que, na modernidade, a estética é submetida ao controle operado pelos representantes do capital.

A estetização da política a que Benjamin se refere é o processo no qual a experiência estética mediada pelo aparato técnico é alterada pelo caráter fantasmagórico¹ que o reveste. Se configura como uma forma de alienação sensorial anterior ao fascismo, mas que naquelas circunstâncias serviu para arrebatar as massas recém-proletarizadas em torno de ideais políticos que tendem à destruição. No fascismo, os desfiles militares, as competições esportivas, os discursos a céu aberto para milhares e outros modos de exibição de força e demonstrações de poder para as massas arrebataavam os sentidos dos espectadores e mobilizavam seus corpos para uma ação coletiva esteticamente forjada por meios dos equipamentos tecnológicos de captura e reprodução de imagem e som. Segundo Benjamin (2012b, p. 210, grifo nosso), “[...] **a reprodução em massa corresponde de perto à reprodução das massas**”. O desenvolvimento das técnicas de reprodução e registro modificaram a captação dos movimentos de massas, amplificando-a em relação à capacidade de percepção do olho humano, de modo que isso condiciona os comportamentos.

A massa passou a exercer uma autoridade invisível sobre aquele que se expõe para um aparelho. Ela o controla na medida em que se sabe que a exposição diante do aparelho é

¹ Nos dizeres de Jennings (2021b, p. 110), “Por vezes Benjamin entende a fantasmagoria como uma condição objetiva da vida moderna, apesar de amplamente passiva: vivemos sob a fantasmagoria como que sob uma segunda natureza em que tudo é ilusório, ainda que tomemos por real e inevitável – com conseqüências que distorcem e deturpam o Humano”.

destinada à apreciação das massas. Livre do valor de culto, a obra de arte cinematográfica permite que atores e atrizes construam interpretações de si mesmos ao representar qualquer personagem. Certa autonomia do intérprete em relação ao aparelho se torna possível sob a exigência de uma exibição mais real e menos encenada. Conforme a exibição para o aparelho perde o ar teatral e parece mais próxima do espectador, o fazer cinema passa a ser entendido como atividade possível a todos. Por outro lado, a exploração capitalista dos recursos técnicos fetichiza a relação entre o intérprete de cinema e a massa ao estimular o culto do estrelato. Nele, não só a personalidade reduzida ao caráter de mercadoria parece manter uma certa magia. O público também é cultuado enquanto o fascismo tenta pôr a consciência corrupta das massas no lugar da consciência de classe. A exposição perante as massas transforma também o modo como os atores políticos se apresentam diante do público. Para Benjamin, as novas condições de exposição do político profissional levam à crise da democracia, uma vez que o aparelho expõe diretamente o político para a massa, enfraquecendo o papel da representação pelo parlamento, e exigindo uma postura “mostrável”, um comportamento que possa ser compreendido e controlado por todos. As massas selecionam, diante do aparelho, a figura do ditador — hábil em se exibir triunfante — como aquela que melhor corresponde às expectativas da época de transformar a política em espetáculo.

A perseguição aos judeus na Alemanha nazista, por exemplo, contou com a existência de uma estrutura externa e interna aos indivíduos que deu suporte ao ideal de purismo, conforme sustentou que a prosperidade da nação estava ligada à pureza de raça sem que isso provocasse qualquer constrangimento de natureza ética. Ao contrário, justificando todo tipo de horror praticado naquele cenário. Segundo Gagnebin (2014), uma hipótese sobre a constituição do nazismo formulada por Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy considera que a ideologia da pureza ariana originária foi baseada na imagem de uma Grécia arcaica, cuja retomada pelo projeto de uma nova Alemanha privilegiou o domínio estético-político. “Uma certa compreensão da tragédia grega como obra de arte total e, simultaneamente, como ritual de unificação política da cidade funciona, assim, como paradigma do espetáculo estético e da política como espetáculo” (GAGNEBIN, 2014, p. 141).

Entretanto, a crítica benjaminiana do progresso é ambivalente e reconhece o potencial revolucionário da técnica emancipada sob o contexto de expansão de capital. Nas palavras de Jennings (2021, p. 110, grifo nosso):

A obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica examina as possibilidades abertas pela experiência humana sob as condições do moderno capitalismo. O ensaio parte da convicção – melhor articulada em *Experiência e Pobreza* – de que um dos principais efeitos do moderno capitalismo é a destruição das condições para uma experiência humana adequada. Neste amplo horizonte o ensaio sobre a obra de arte oferece um complexo e frequentemente contraditório entendimento das mídias tecnológicas: para Benjamin a tecnologia é, a um só tempo, uma das principais causas da destruição da experiência e sua solução. Por um lado, como Benjamin coloca em **Eduard Fuchs, Colecionador e Historiador**, a experiência humana tem sido deturpada por nossa confusa recepção da tecnologia (Benjamin 2006, 266). Essa confusa recepção tem sustentado que a modernidade tecnológica produziu anestesia – um embotamento das capacidades sensoriais humanas – ao mesmo tempo estetizando e mascarando o

que está na base de suas brutais condições de produção e dominação (Buck-Morss, 1998, p. 3–41). Ainda assim, a tecnologia em si mesma não deixa de ter o potencial, não tanto de liberar a experiência humana, nem de gerar uma nova humanidade emancipada, mas antes o potencial de elucidar a situação vigente e criar as condições em que ela poderá ser superada.

O avanço das técnicas modernas de produção é visto por Benjamin dentro de um campo de possibilidades que não tende à destruição pura e simplesmente. Mesmo ao afirmar que o progresso técnico tem um lado destrutivo que não foi percebido por positivistas integrados à social-democracia, o autor atribui um sentido dialético à destruição provocada pelo progresso, que aponta para a existência de contradições internas. Esse sentido domina o caráter destrutivo enquanto “[...] o grande laço que envolve em consonância tudo o que existe” (BENJAMIN, 2017, p. 97–98).

No fragmento “O caráter destrutivo”, Benjamin o descreve como condicionado pela natureza e, ao mesmo tempo, tendo certa independência dela, pois procura antecipar-se a ela. É sem ideais, contudo, “[...] tem a consciência do homem histórico, cuja afecção fundamental é a de uma desconfiança insuperável na marcha das coisas, e a disposição para, a cada momento, tomar consciência de que as coisas podem correr mal” (BENJAMIN, 2017, p. 98). Contra o caráter destrutivo, os tradicionalistas procuram transmitir as coisas, tornando-as intocáveis e conservando-as, e as situações, para que sejam manejáveis e liquidadas. “O caráter destrutivo não vê nada de duradouro. Mas por isso mesmo vê caminhos por toda parte [...]” (BENJAMIN, 2017, p. 98), por isso age removendo coisas, abrindo espaço. “Como vê caminhos por toda parte, está sempre na encruzilhada. Nenhum momento pode saber o que o próximo trará. Converte em ruínas tudo o que existe, não pelas ruínas, mas pelo caminho que as atravessa” (BENJAMIN, 2017, p. 99). O fragmento citado indica que o caráter destrutivo ao qual Benjamin se refere não existe em si mesmo, e que traz a possibilidade da opção pelo outro, da expansão. O que combina com uma concepção de um todo que é múltiplo, disforme e não linear.

Para Benjamin, os avanços da técnica também apontam tendências para a libertação humana por meio das artes. Conforme as obras de arte foram perdendo o seu valor único, original e inimitável, que a transformava em objeto de culto, uma outra relação com elas se tornou possível. Esse valor único, que confere a autenticidade das obras de arte e que Benjamin denomina aura, cria uma distância entre a obra de arte e o seu observador. A obra de arte parece inatingível, impossível de ser possuída, podendo apenas ser cultuada, mantida à distância para se preservar o seu manto sagrado. Ela está presa a elementos do tempo e do espaço. A reprodução da obra de arte significou a possibilidade de tê-la, ao menos como cópia. O estreitamento da relação entre a arte e o seu observador pela destruição da aura “[...] é a característica de um tipo de percepção cuja capacidade de captar ‘o semelhante no mundo’ (Johannes V. Jensen) é tão aguda, que graças à reprodução ela consegue captá-lo até no fenômeno único” (BENJAMIN, 2012b, p. 184, grifo nosso). A libertação da obra de arte do seu valor de culto teve como reação a formulação da doutrina da arte pela arte [*art pour l’art*], e tornou possível que os produtores se percebam como autores. O que favorece a criação de condições para que as massas se reconheçam como classe e libertem a sua imaginação criadora, estimulando as perspectivas voltadas para uma outra organização social.

A reprodutibilidade técnica da obra de arte modifica a relação da massa com a arte. Retrógrada diante de Picasso, ela se torna progressista diante de Chaplin.

O comportamento progressista se caracteriza pela ligação direta e interna entre o prazer de ver e sentir, por um lado, e a atitude do especialista, por outro. Esse vínculo constitui um valioso indício social. Quanto mais se reduz a significação social de uma arte, maior fica a distância, no público, entre a atitude de fruição e a atitude de crítica, como se evidencia com o exemplo da pintura (BENJAMIN, 2012b, p. 202-203, grifo nosso).

As considerações do autor sobre o cinema são otimistas quanto ao uso das técnicas cinematográficas para romper com um modo de consciência que vê a organização social existente como algo inalterável. Benjamin destaca que **“Dentre as funções sociais do cinema, a mais importante é criar um equilíbrio entre o homem e o aparelho**. O cinema não realiza essa tarefa apenas pelo modo com que o homem se representa diante do aparelho, mas pelo modo com que ele representa o mundo, graças a esse aparelho” (BENJAMIN, 2012b, p. 204, grifo nosso). Desde o uso da aparelhagem até as técnicas de montagem, o cinema possibilita que os vários condicionamentos da nossa existência sejam capturados e percebidos pelo seu público. Além disso, garante um espaço de liberdade, ou seja, abre portas para a imaginação e a fantasia, substituindo o espaço de ação consciente do homem por um espaço em que a sua ação é inconsciente. Para Benjamin, os efeitos das técnicas de cinema sobre o coletivo são potencialmente disruptivos, podendo levar ao rompimento com uma forma de existência social hermética, fechada em si mesma, e que causa a sensação de enclausuramento.

[...] os procedimentos da câmera correspondem aos procedimentos graças aos quais a percepção coletiva do público se apropria dos modos de percepção individual do psicótico ou do sonhador. O cinema introduziu uma brecha na velha verdade de Heráclito segundo a qual o mundo dos homens acordados é comum, o dos que dormem é privado. E o fez menos pela descrição do mundo onírico que pela criação de personagens do sonho coletivo, como o camundongo Mickey, que hoje percorre o mundo inteiro. (BENJAMIN, 2012b, p. 205).

Jennings (2021, p. 111) enfatiza que o aspecto negativo da técnica desenvolvida no capitalismo pode ser observado a partir dos diferentes significados que o termo aparato assume no ensaio “A obra de arte”. Segundo o autor, Benjamin se refere a **baixo-aparato** (a soma dos equipamentos necessários para produzir filmes) e a **auto-aparato** (um dispositivo conceitual e imaterial que induz a adoção do ponto de vista do sujeito, o capital) sem diferenciá-los. Este último é a fantasmagoria. A existência do aparato técnico sob essas duas formas marca a existência de uma relação de poder na qual elas se opõem. Nesse sentido,

[...] “a função do filme é treinar os seres humanos para o tipo de sensibilidade e percepção apta a lidar com um vasto aparato cujo lugar em suas vidas se expande quase que diariamente” (Benjamin 2006, 107-108). O ensaio sobre a obra de arte é então a demonstração de como esse aparato pode ser re-funcionalizado e apropriado por mãos humanas – ou, como Benjamin coloca, para a luta contra a estetização fascista. A libertação do que Benjamin chama servidão ao aparato só é possível quando uma humanidade transformada venha se haver com as novas, porém inexploradas forças presentes na tecnologia moderna. Benjamin vislumbra esse processo numa passagem do final do ensaio, em que o termo aparato se

move de seu sentido mais amplo a seu sentido mais básico, e chega, por um processo dialético, a uma forma sublimada e potencializada de aparato, que pode agora ser convertida para propósitos humanos: “Pois a maioria dos habitantes da cidade, ao longo de seu dia de trabalho em escritórios e fábricas, teve que renunciar sua humanidade perante o aparato. À noite essas mesmas massas lotam os cinemas para ver o ator se vingar não apenas por colocar sua humanidade (ou o que aparece como tal) contra o aparato, mas por colocar o aparato a serviço de seu triunfo” (Benjamin, 2006, p. 111). Muito à maneira do espectador de Aristóteles, que experimenta uma catarse com a ruína do ator em cena, o espectador de Benjamin participa do triunfo do ator sobre o baixo-aparato na tela como um modelo figurativo para sua resistência ao alto-aparato em que vive – um dispositivo de reprodução de imagens de controle. (JENNINGS, 2021, p. 111).

O entusiasmo de Benjamin com o cinema afasta a hipótese de recusa do desenvolvimento técnico como elemento do processo de interrupção do tempo vazio e homogêneo em que a humanidade está aprisionada, tampouco significa que o progresso técnico seja a chave para o avanço sobre as questões que impedem a libertação humana. O autor reconhece que o controle das técnicas de produção do cinema pelos capitalistas implica na desarticulação do seu potencial emancipador, em certo sentido. Observa que a participação das massas nesse processo é estimulada pela indústria cinematográfica através de concepções ilusórias e especulações ambivalentes. Tendo como principal alvo as mulheres, essa indústria se vale de um poderoso aparelho publicitário, faz uso da carreira e da vida privada de atores e atrizes, explora à exaustão certo ideal de beleza fútil. “Tudo isso para corromper e falsificar o interesse original das massas pelo cinema, totalmente justificado, na medida em que é um interesse pelo seu próprio conhecimento e, desse modo também, pelo conhecimento da classe” (JENNINGS, 2021, p. 200). Apesar das estratégias bem sucedidas da indústria cinematográfica para cooptar as massas e inviabilizar a disputa pelo controle da produção de cinema, Benjamin aposta nela como uma possibilidade de tensionar o campo político existente por meio das técnicas modernas de reprodução da obra de arte.

Arte e serviço social: breves provocações

O serviço social brasileiro percorre, desde a década de 1980, uma trajetória de alinhamento com a teoria social marxiana e com as lutas sociais, a fim de construir uma fundamentação teórica que permita o desenvolvimento do pensamento crítico e da atuação profissional de assistentes sociais, considerando as especificidades e a atualidade das disputas políticas no país. No bojo desse interesse, é percebido um aumento, ainda que modesto, das pesquisas produzidas na área do serviço social que estão voltadas para o tema da cultura, especialmente, para a arte.

Pensando a partir das elaborações filosóficas de Walter Benjamin expostas neste texto, as investigações sobre a arte moderna, aquela que resulta da perda da aura pela emancipação das técnicas que garantem a sua reprodução em massa, adentram num campo da produção cultural que possibilita a percepção de como os processos de dominação social foram aperfeiçoados sob o avanço do progresso técnico. Também permitem discutir o potencial libertário da arte, o seu caráter progressista no sentido pleno e irrestrito para a

humanidade, em um momento em que a continuidade da vida no planeta demanda a construção de alternativas à modernidade.

O próprio processo de reestruturação dos fundamentos do serviço social se tornou possível sob a formação de um caldo cultural, em que as tensões políticas do país estavam fortemente enraizadas nas expressões artísticas produzidas por volta de 1960². Nesse sentido, estudar os aspectos culturais e artísticos que serviram como condições para a elaboração de um movimento de redirecionamento do serviço social brasileiro tem relevância quando se trata de pensar as possibilidades de contrapor as forças de dominação social na contemporaneidade, pois implica em não apagar um traço essencial da vida social do País e seus reflexos para a profissão. Embora aquelas condições já não existam mais, elas demonstram que a articulação entre estética e política pode produzir momentos de consciência e de organização política coletiva preenchidos de significados para as lutas sociais, e que ainda hoje inspiram, não pelo saudosismo de uma época, mas pelo potencial não realizado, pelas promessas não cumpridas.

Além de ser uma área do conhecimento, o serviço social é uma profissão com caráter interventivo, da qual se exige a produção de certos resultados que a(o) assistente social não define sozinha(o). A sua autonomia para decidir sobre isso é relativa. Nesse cenário, as tentativas de aproximar o serviço social da arte podem incorporar a tendência de instrumentalizar aquela que, sob a expansão da técnica, se tornou uma forma de existência *per se*. Conforme a arte é pensada para servir como, ou, para produzir instrumentos destinados ao alcance de um fim, ela perde a sua dimensão emancipada e sofre a redução do potencial para gerar fruição. Submeter a arte à satisfação de objetivos circunscritos a um campo profissional e institucional, ainda que eles sejam permeados por valores progressistas e revolucionários, é retroceder no que se refere aos avanços já produzidos.

Segundo resultado de pesquisa divulgado por Souza, Freitas e Paula (2022), entre 2007 e 2017 houve um total de 12 publicações em periódicos e anais de eventos na temática da relação do serviço social com a arte. A maioria dos textos (sete) definia como objetivo “[...] apresentar o uso da arte como um instrumento pedagógico a ser utilizado pelo assistente social” (SOUZA; FREITAS; PAULA, 2022, p. 72), dois artigos eram dedicado ao teatro especificamente, um procurou debater a relação entre arte e vida social tomando a categoria mediação a partir de Lukács, e os outros dois pretendiam fazer um levantamento bibliográfico sobre as produções no assunto. Descartada a intenção de construir um quadro sobre os esforços para transformar a arte numa ferramenta a serviço das intenções profissionais de assistentes sociais, o dado apresentado serve para provocar uma reflexão pertinente. Uma questão que possa orientar essa reflexão estaria formulada nos seguintes termos: Como a função política da arte, movimentada por forças de manutenção e de ruptura com o *status quo*, pode servir de inspiração para o serviço social?

A ativista e intelectual norte americana Angela Davis, escreveu sobre a produção de uma arte progressista vinculada à luta por direitos civis dos negros nos Estados Unidos, e sua

² Segundo Iamamoto (2019, p. 443), “O movimento de reconceitualização foi impulsionado pela efervescência de lutas sociais - em particular a experiência cubana de 1959 -, que se refratam na universidade, nas ciências sociais, na Igreja, nos movimentos estudantis, no teatro, no Cinema Novo e na arte em geral”.

capacidade para mobilizar ações com sentido anticapitalista. Do seu texto “A arte na linha de frente: mandato para uma cultura do povo” (2017), destacamos algumas passagens que sugerem algumas pistas para refletir como o serviço social pode se relacionar com a arte. Para Davis, a arte progressista contribui para o aprendizado sobre as forças objetivas que atuam na sociedade, e sobre o caráter social das vidas das pessoas, podendo, em última análise, incitá-las no sentido da emancipação social. Ou seja, assim como afirma Benjamin, a arte progressista resgata algo do passado sem restituí-lo, ela recupera o sentido das lutas sociais que começaram com as gerações anteriores, a fim de que as lutas do presente possam continuá-las e intensificá-las. No trecho exposto a seguir, a autora aborda como a arte progressista pode emergir da disputa pela função política/social da arte entre grupos com interesses contrários.

De todas as formas de arte historicamente associadas à cultura afro-americana, a música atuou como a principal catalisadora no despertar da consciência social da comunidade. Durante o período da escravidão, as pessoas negras foram vítimas de uma estratégia deliberada de genocídio cultural, que proibiu praticamente todos os costumes africanos, com exceção da música. Se escravas e escravos receberam permissão para cantar enquanto labutavam nos campos e para incorporar a música em seus rituais religiosos, isso se deu porque a escravocracia não conseguiu apreender a função social da música em geral e, em particular, seu papel central em todos os aspectos da vida na sociedade africana ocidental. Em consequência disso, o povo negro foi capaz de criar com sua música uma comunidade estética de resistência que, por sua vez, encorajou e nutriu uma comunidade política de luta ativa pela liberdade. Esse continuum de lutas, que é estético e político ao mesmo tempo, estendeu-se dos spirituals de Harriet Tubman e Nat Turner até “Poor Man’s Blues” [Blues do homem pobre], de Bessie Smith, “Strange Fruit” [Fruta estranha], de Billie Holiday, “Freedom Suite” [Suíte da liberdade], de Max Roach, e mesmo até os raps progressistas da cena musical popular dos anos 1980 (DAVIS, 2017).

A função política/social da arte tende a ser apagada pelos que realizam a dominação social. A formação de uma indústria cultural que vincula a arte ao entretenimento demonstra a realização desse intuito. Ademais, “A estética burguesa sempre buscou situar a arte em uma esfera transcendente, além da ideologia, além das realidades socioeconômicas e, certamente, além da luta de classes” (DAVIS, 2017). O tratamento da arte como produto subjetivo apenas da criatividade individual significa a sua despolitização, e o seu uso para perpetuar o estado de coisas existente. A autora defende que a arte possa criar uma relação com as lutas populares, evitando assim ser cooptada pela forma burguesa de realizá-la e, conseqüente, silenciar os que querem manifestar as dores e as revoltas dos oprimidos.

A partir dos elementos apontados neste texto, a construção de uma relação frutífera, do ponto de vista da intensificação das lutas sociais, entre o serviço social e a arte passa pela não instrumentalização dessa forma de consciência do mundo. Assim como também exige uma tomada de posição quanto ao reconhecimento da função política da arte, do seu papel no processo de formação da dinâmica social e de reconhecimento das circunstâncias e dos agentes que nela operam. É preciso defender que a produção da arte seja livre da exploração do capital, para que ela possa ser libertária. Ainda que não haja uma maneira correta, nem mesmo bem definida de construir essa relação, parece importante que as

ações voltadas para esse fim levem em consideração a dimensão emancipada da arte, o seu potencial para sensibilizar, emocionar e mobilizar, e as estratégias que buscam sujeitá-la ao capital.

Considerações Finais

O estudo do pensamento filosófico de Walter Benjamin nos serve de referência para pensar o lugar que a arte ocupa na produção e reprodução da vida social, na atualidade; bem como, instiga a reflexão sobre como o serviço social pode acessá-la para fortalecer sua aliança com as práticas de enfrentamento da dominação social pelo capital e busca pela emancipação humana. No limite dessas considerações, mais precioso do que responder a questão do “como acessar a arte para conseguir avançar na realização das lutas sociais”, é reconhecer que somente a arte emancipada das condições que aprisionavam o seu potencial revolucionário pode contribuir para a emancipação plena. Manter essa afirmação no horizonte das ações desenvolvidas pelo serviço social parece ser um importante passo para se estabelecer uma relação com a arte que aproveite as suas potencialidades.

Referências

BENJAMIN, W. A obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica. *In*: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012a. p. 179-212. v. 1.

BENJAMIN, W. Experiência e Pobreza. *In*: BENJAMIN, W. **O anjo da história**. Belo Horizonte: Autêntica 2012. Não paginado. [E-book].

BENJAMIN, W. O caráter destrutivo. *In*: BENJAMIN, W. **Imagens de pensamento: Sobre o haxixe e outras drogas**. 1. ed. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017, p. 97–99. (Coleção Filô/Benjamin, 4)

BENJAMIN, W. O Narrador. *In*: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012b. p. 213–240. (Obras Escolhidas; v. 1).

BENJAMIN, W. Teoria do conhecimento, teoria do progresso. *In*: BENJAMIN, W. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora da UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009, p. 499–530.

DAVIS, A. A arte na linha de frente: mandato para uma cultura do povo. *In*: DAVIZ, A. **Mulheres, cultura e política**. Não paginado. São Paulo: Boitempo, 2017. E-book.

GAGNEBIN, J. M. Identificação e *kátharsis* no teatro épico de Brecht. *In*: GAGNEBIN, J. M. **Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin**. São Paulo: Editora 34, 2014. p. 141–154.

GAGNEBIN, J. M. Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 7–19.

IAMAMOTO, M. V. Renovação do Serviço Social do Brasil e desafios contemporâneos. In: **Serviço Social e Sociedade**, São Paulo, n. 136, p. 439–461, set./dez. 2019. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/sssoc/a/RJ3mPJQ8Qk8WJRbLRph8Kz/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 14 jun. 2022.

JENNINGS, M. O Desejo de Apokatastasis: Mídia, experiência e escatologia na teologia política do Walter Benjamin tardio. **Rth**, Goiânia, v. 24, n. 2, p. 106–118, 2021. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/teoria/article/view/71195>. Acesso em: 27 jun. 2022.

LÖWY, M. **Walter Benjamin: Aviso de Incêndio**. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de História”, de Walter Benjamin. Tradução das teses: Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.

SOUZA, C. R. P. de; FREITAS, I. das G.; PAULA, L. G. P. de. A arte no trabalho socioeducativo desenvolvido pelos assistentes sociais. In: **Serviço social em revista**, Londrina, v. 25, n. 1, p. 64–83, jan./jun. 2022. Disponível em: <https://www.uel.br/revistas/uel/index.php/ssrevista/article/view/44617/31744>. Acesso em: 10 jun. 2022.

Submetido em: 07/11/2022

Aceito em: 21/04/2023