

# ARTEFILOSOFIA

Revista do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFOP  
ISSN: 2526-7892

ARTIGO

## PERCURSOS PARA UMA TEORIA MATERIALISTA DA ARTE EM WALTER BENJAMIN<sup>1</sup>

*Fernanda Carolina Santos Ramos<sup>2</sup>*

*João Lopes Rampim<sup>3</sup>*

### Resumo:

O presente trabalho pretende analisar a especificidade da teoria materialista da arte proposta por Walter Benjamin. Para tanto, tomamos como principais pontos de referência os ensaios “Eduard Fuchs, colecionador e historiador”, de 1937, e a segunda versão “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”, escrita entre 1935 e 1936. Buscamos também abordar a influência do historiador da arte Alois Riegl no pensamento de Benjamin, pois, a nosso ver, essa influência tem um papel decisivo na elaboração de sua teoria. Ademais, destacamos o primado do objeto e a categoria da expressão como centrais para tal elaboração. O trabalho culmina numa aproximação ao conceito benjaminiano de “segunda técnica”, o qual acreditamos comprovar a eficácia do método de Benjamin com relação à investigação do cinema.

**Palavras-chave:** Materialismo; Arte; Técnica; Walter Benjamin.

### Abstract:

The present work intends to analyse the specificity of the materialistic theory of art according to Walter Benjamin. To do so, we take the essays “Eduard Fuchs, the collector and the historian”, from 1937, and the second version of “The work of art in the age of its technological reproducibility”, written between 1935 and 1936, as points of reference. We also attempt to approach the influence of the art historian Alois Riegl in Benjamin’s thought, for, as we see it, this influence plays a decisive role in the elaboration of his theory. Furthermore, we emphasize the primacy of the object and the category of expression as central points in such elaboration. The text culminates in an approach to Benjamin’s concept of “second technique”, which we believe proves the effectiveness of Benjamin’s method in relation to the investigation on cinema.

**Keywords:** Materialism; Art; Technique; Walter Benjamin.

---

<sup>1</sup> Pathways to a materialist theory of art in Walter Benjamin

<sup>2</sup> Mestranda em Filosofia pelo IFCH/Unicamp. Graduada em História pela mesma instituição.  
Endereço de email: fernandaramos0911@gmail.com

<sup>3</sup> Doutorando em Filosofia pelo IFCH/Unicamp, onde também cursou bacharelado e licenciatura na mesma área, e mestre em Filosofia pela Unifesp. Endereço de email: lopesrampim@gmail.com

Na passagem do século XIX para o XX verificam-se incipientes tentativas de constituição de uma teoria materialista da arte. Kautsky foi um dos primeiros estudiosos materialistas a abordar problemas relacionados à arte, enquanto Plekhanov e Mehring foram protagonistas ao dedicarem-se à questão da arte propriamente dita. Inspirado pela teoria darwinista da evolução, Kautsky tratou as obras de arte a partir de sua importância histórico-documental através de uma leitura biologizante do desenvolvimento cultural, condicionando os avanços filosóficos ao avanço técnico das sociedades. Segundo Leandro Konder,<sup>4</sup> Plekhanov, apesar de muito ter contribuído com o pensamento materialista sobre a arte, tratou a obra de arte como um produto de seus aspectos históricos e sócio-econômicos imediatos. Mehring, por sua vez, questionou qual a natureza da arte, uma vez que não a subordinava às demais esferas humanas, como a econômica ou a social, mas não abriu mão da tradição cultural tipicamente burguesa e propôs sua assimilação pela classe operária a partir de algumas correções. Mehring e Plekhanov refletiram sobre a relação entre a produção artística e o âmbito sócio-político, contudo, as tentativas de elaboração de uma teoria materialista da arte esbarravam na – para Benjamin, problemática – concepção materialista da história vigente na época e, com isso, condicionavam as obras de arte a modelos teóricos ao invés de questionarem a partir de problemas especificamente artísticos.

Em um contexto anterior do materialismo histórico, especialmente no que diz respeito à teoria da arte, surgem leituras como a de Gottfried Semper, historiador da arte e renomado arquiteto alemão que, na segunda metade do século XIX, escreve um volumoso livro sobre o desenvolvimento do estilo na história da arte – “Estilo nas artes técnicas e tectônicas; ou Estética prática” –, cujo foco principal são as artes técnicas, como a tecelagem e a cerâmica, e tectônicas. Na esteira de “Origem das espécies”, de Darwin, Semper adota uma postura científico-natural para buscar deduzir as leis gerais das artes a partir de uma perspectiva universalizante, das manifestações artísticas de todos os lugares e épocas. Na introdução epistemológica do livro, o autor estabelece uma crítica à corrente materialista de historiadores da arte por vincular a produção artística meramente à condição material, concepção à qual ele se contrapõe ao buscar preservar a primazia da ideia na criação da forma artística.<sup>5</sup> Entretanto, ainda na introdução, Semper diz que deterá sua análise, em primeiro lugar, na obra como resultado da utilidade material ou uso ao qual é destinada, ou seja, sua finalidade – pois o autor priorizará as artes técnicas – e, em segundo, na obra como produto da matéria-prima e dos procedimentos técnicos utilizados em sua produção.<sup>6</sup> Sendo assim, condiciona o desenvolvimento do estilo, que nesse contexto é definido como questões estético-formais presentes nas obras, aos diferentes materiais utilizados na produção artística ao longo da história e em diferentes lugares e culturas. Além disso, para cada técnica artística haveria um material primevo que seria o mais adequado para produzir suas

---

<sup>4</sup> KONDER, Leandro. **Os marxistas e a Arte**: breve estudo histórico-crítico de algumas tendências da estética marxista. Rio de Janeiro: Editora Civilização brasileira, 1967, p. 39.

<sup>5</sup> SEMPER, Gottfried. **Style in the technical and tectonic arts, or, Practical aesthetics**. Los Angeles: Getty Publications, 2004.

<sup>6</sup> Ibid, p. 107.

formas originais, ou seja, a forma seria primordialmente condicionada pela matéria-prima e, para isso, desenvolve-se a técnica mais adequada à sua manipulação.<sup>7</sup> Nesse sentido, o capítulo dois do livro estabelece uma divisão das artes técnicas a partir de quatro tipos de materiais “crus” categorizados segundo suas propriedades físicas, como, por exemplo, maleabilidade, tipos de resistência etc.<sup>8</sup> Portanto, apesar de Semper buscar distanciar-se das correntes materialistas de sua época ao salientar que não pretende subjugar a ideia aos aspectos materiais implicados na criação artística, a matéria-prima e suas propriedades físicas aparecem em sua categorização dos tipos artísticos como principais condicionantes da forma da obra e do desenvolvimento técnico, seguidas da finalidade prática atribuída ao produto final. Esse tipo de relação de causalidade caracteriza um tipo de materialismo de cunho determinista, influenciado pelas ciências positivistas e que interpreta a história a partir da ideia de progresso técnico-científico.

Walter Benjamin, por sua vez, busca se inserir nessa discussão. No ensaio “Eduard Fuchs, colecionador e historiador”, ele sinaliza que a teoria materialista da arte ainda não possuía uma história,<sup>9</sup> pois cabe à história detentora do direito de ser chamada de materialista a inquietação que rompe com a crença historicista, vigente na época, de que o passado histórico pode ser alcançado tal como aconteceu. Por outro lado, no mesmo ensaio, Benjamin também contesta a concepção positivista que primava pelo modelo das ciências naturais, consideradas como ciência pura e alheia a uma perspectiva histórica, que interpreta a técnica como um desenvolvimento natural e aplicado de seus resultados científicos. Por sua vez, no ensaio “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”, ele propõe uma análise materialista da obra de arte no período de ascensão da técnica industrial que propiciou sua reprodutibilidade técnica. Contudo, sua leitura diferencia-se das interpretações materialistas tradicionais quanto à relação entre as transformações da arte e as transformações técnicas: não se trata de pensar a arte após a invenção da técnica industrial para disso extrair consequências diretas, mas de pensar a especificidade da arte sob as novas condições técnicas e, a partir disso, desvendar os potenciais críticos que a partir dela podem ser direcionados para essa mesma realidade técnica.

## II

O valor atribuído por Benjamin à obra do historiador da arte Alois Riegl deve-se ao reconhecimento de uma drástica transformação no panorama da história da arte graças à mudança no enfoque metodológico que direcionou o olhar do pesquisador para a materialidade da obra de arte, possibilitando assim novas descobertas a partir de características particulares que aparecem à observação minuciosa e direta, antes soterradas por uma concepção evolutiva da história e de imutabilidade do passado. Enquanto a história da arte anterior, de pretensões universalizantes, concentrava-se em realizar uma síntese descritiva do contexto histórico da obra e dados

---

<sup>7</sup> Id.

<sup>8</sup> Ibid, p. 109.

<sup>9</sup> BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012, p. 125.

biográficos do artista, os estudos que focam na obra de arte individual conduzem a um abalo do peso da tradição clássica e dos valores universais por revelarem características que escapam aos modelos históricos. É nesse sentido que Benjamin realiza seu estudo sobre o Drama Barroco (*Trauerspiel*) alemão, na medida em que busca revelar as características específicas das obras de um período relegado à noção de decadência pela historiografia, mas que, graças ao tipo de percepção inaugurado pelo expressionismo, poderia ser compreendido além dos parâmetros da tradição clássica.

No prefácio de seu livro “Problemas de estilo: para uma história da ornamentação”, no qual Riegl procura estabelecer as bases para as pesquisas sobre arte decorativa, o historiador critica as teorias materialistas da arte de sua época que liam as obras de arte como oriundas da técnica ou do material utilizado.<sup>10</sup> Essa crítica também é retomada na introdução do livro “A Arte industrial tardorromana”, ao questionar o preconceito dos historiadores da arte sobre a arte industrial, uma vez que, quando tomada como objeto de pesquisa, a técnica utilizada era considerada para explicar o motivo, ao invés da vontade artística ser tomada como impulso para o uso de determinada técnica.<sup>11</sup> Riegl não pretendia realizar uma inovação no campo da história da arte materialista, mas uma doutrina da vontade artística, cujo método volta-se primordialmente para o objeto. É importante notar que, tanto em “Problemas de estilo...” quanto em “A arte industrial...”, Riegl faz referência à relação entre seus objetos de pesquisa histórica e a sua atividade como curador do Museu Austríaco de Artes Aplicadas (*Österreichisches Museum für Angewandte Kunst*), uma vez que pesquisava sobre os objetos presentes em seu acervo. Portanto, apesar de atuar também como professor acadêmico da Universidade de Viena, Riegl tinha contato direto com as obras sobre as quais tratava e, portanto, tinha um olhar aguçado sobre sua constituição material. Essa é a revolução metodológica que Benjamin preza em seu trabalho, pois apesar de Riegl não se propor a elaborar uma teoria materialista da obra de arte, o foco que confere à materialidade da obra ultrapassa todas as tentativas anteriores e vai ao encontro do que Benjamin propõe como central em sua própria teoria. Nesse sentido, é possível aproximar o potencial inovador que Benjamin identifica no Fuchs enquanto colecionador e na obra de Riegl, uma vez que ambos apresentam, graças à proximidade com o material, uma ruptura com os modelos tradicionais da teoria da arte. Entretanto, Riegl vai além ao propor tal procedimento como o centro de uma nova proposta metodológica para a história da arte.

Além disso, Riegl relaciona as mudanças formais da obra de arte para além do âmbito artístico ao atribuí-las à vontade artística (*Kunstwollen*) de sua época. Em sua concepção, o artista realiza a incorporação formal da visão de mundo da coletividade da qual faz parte, o que contrapõe-se à concepção da obra de arte como produto da genialidade de um indivíduo. Com isso, considerando-se a obra de arte, a percepção humana e, portanto, a recepção das obras como expressões da vontade

---

<sup>10</sup> RIEGL, Alois. **Problems of style: foundations of a history of ornament**. Nova Jersey: Princeton University Press, 1993, p. 36.

<sup>11</sup> RIEGL, Alois. **El arte industrial tardorromano**. Madri: Visor, 1992, p. 27.

artística de seu tempo, torna-se possível não só interpretar os diversos gêneros artísticos de um mesmo período a partir de princípios comuns, mas trazer para o campo de estudo objetos antes marginalizados pela história da arte, uma vez que sejam oriundos da mesma vontade criadora. Benjamin reconhece tais inovações enquanto aberturas fundamentais no campo de estudo da arte.

Essas inovações, das quais Benjamin considera que Riegl foi o precursor, abrem espaço para a reflexão estética na história, uma vez que não atribuem à obra de arte um valor universal, mas um valor que modifica-se historicamente tanto do ponto de vista da produção, quanto da recepção da obra. É nesse sentido que em seu ensaio sobre a obra de arte identifica a passagem de uma obra aurática, dotada de valor de culto, para uma obra de arte pós-aurática, dotada de valor de exposição, a partir do reconhecimento dos revolvimentos sociais que nela encontram expressão e nas mudanças perceptivas que modificam historicamente sua produção e sua recepção, e que abrem espaço para novas concepções de arte que transformam também sua função: de uma função ritualística para uma função política.

Essas aproximações podem ser consideradas, por um lado, como uma repercussão do pensamento riegliano na obra de Benjamin, mas, por outro, têm sua importância ao revelar quais os caminhos o interessavam na abordagem da obra de arte enquanto objeto da reflexão filosófica. Além disso, nos fornecem pistas para pensar tanto a especificidade de sua teoria materialista, a relação com seu conceito de história e o importante papel da obra de arte em seu pensamento, não como objeto de estudos de um campo específico, mas seu potencial excepcional para uma teoria materialista geral, tratando a arte como um objeto específico que, graças à sua constituição própria, é capaz de apresentar uma forma de conhecimento fundamental ao materialismo histórico.

Os “Escritos autobiográficos” constituem uma compilação de vários currículos acadêmicos elaborados por Walter Benjamin com o intuito de concorrer à habilitação, candidatar-se a empregos ou a bolsas de pesquisa. Em dois desses textos ressalta a influência que Alöis Riegl exerceu em seu pensamento e a importância que lhe atribui enquanto precursor de uma metodologia de pesquisa inovadora na história da arte. No currículo de número III, escrito em 1928, Benjamin alega que sua intenção é

estimular o processo de integração das ciências que faz, cada vez mais, cair o fechamento rígido das disciplinas característico do conceito de ciência do século passado. Isso graças a uma análise da obra de arte em que se reconheça uma expressão completa das tendências religiosas, metafísicas, políticas e econômicas de uma época e que não deixe nenhum de seus aspectos se reduzir à noção de domínio.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> BENJAMIN, Walter. *Écrits autobiographiques*. Paris: Christian Bourgois Editeur, 1994, p. 31, tradução nossa.

Na mesma época em que escreve o currículo III, nos parágrafos finais do prefácio epistemo-crítico de “Origem do drama barroco alemão”, na seção “Barroco e expressionismo”, Benjamin retoma um diagnóstico do início do século XX sobre a situação crítica das pesquisas em história da arte no século XIX: elas restringiam-se à síntese dos contextos histórico-cultural e literário, de elementos biográficos dos artistas e não visavam ao estudo obra de arte em si ou a uma reflexão filosófica. Entretanto, estende sua crítica ao conceito de história em vigor na época ao diagnosticar no historicismo um vício da geração do início do século XX, na medida em que acreditava-se poder acessar a sensibilidade dos contemporâneos à obra a partir de uma noção de imutabilidade do passado histórico.<sup>13</sup> Graças a esse tipo de tratamento, períodos como o barroco permaneceram negligenciados, uma vez que, analisados à luz do cânone clássico, apareciam como uma deformação e não como uma forma dotada de características próprias. Seguindo a linha de Riegl, ao centrar sua análise na obra de arte e não em modelos históricos, Benjamin afirma que tais épocas, consideradas como períodos de “decadência” artística, são a afirmação de uma nova vontade artística, então, sua obra de arte acabada e completa só será acessível a uma posteridade específica e, com isso, aparece em seu tempo dotada de um caráter fragmentário.<sup>14</sup>

O conceito de vontade artística (*Kunstwollen*) cunhado por Riegl relaciona a forma como o humano percebe e interage com o mundo com as condições histórico-culturais do modo de vida coletivo, assim como constitui a elaboração formal do mundo pelo artista ao representá-lo. Segundo Riegl,

os objetivos artísticos preponderantes de um determinado período foram também as ideias que a ele pertenceram. Em outras palavras: se trata de ver se naquela época buscava-se realmente nas artes figurativas o mesmo que nós buscamos, baseando-nos na análise dos monumentos.<sup>15</sup>

Portanto, a percepção humana modificar-se-ia de acordo com as transformações no modo de vida das sociedades, assim como a forma artística e todos os outros fazeres que expressem a vontade humana. O conceito de vontade artística muda a posição do homem de sujeito passivo, que recebe sensorialmente o mundo, para um sujeito ativo, que o interpreta e reelabora. Sendo assim, as transformações da percepção humana, ou da vontade artística de determinado grupo, além de se expressarem nas formas artísticas, também modificam a forma como diferentes sociedades recebem e interpretam as diferentes obras. Essa perspectiva abre o caminho para um olhar tanto voltado para características de obras de períodos ignorados pela historiografia anterior por não corresponderem aos ideais das *belas artes*, quanto para objetos que não eram considerados artísticos devido a sua finalidade utilitária, isso por atribuir a todas as atividades humanas a mesma vontade

---

<sup>13</sup> BENJAMIN, Walter. **Origem do Drama Barroco Alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 78.

<sup>14</sup> Ibid, pp. 76-78.

<sup>15</sup> RIEGL, Alois. **El arte industrial tardorromano**. Madri: Visor, 1992, p. 301, tradução nossa.

criadora. Além disso, a partir dessa concepção também torna-se possível uma história da recepção da arte.

Em seguida, em 1929, Benjamin escreve uma resenha denominada “Livros que permaneceram vivos”, na qual elenca quatro livros do pensamento alemão que considera revolucionários em suas respectivas áreas de conhecimento e que foram relegados ao esquecimento. Dentre eles, o primeiro que cita é “A arte industrial tardo romana” de Alöis Riegl, sobre o qual conclui que “nenhum livro na área da história da arte exerceu uma influência temática e metodológica tão fecunda quanto este”.<sup>16</sup> Para justificar sua afirmação, Benjamin destaca os aspectos mais relevantes da obra que trazem elementos inovadores para o estudo da arte: a aplicação do senso estilístico e estético do expressionismo para a leitura dos monumentos da época imperial tardorromana, a ruptura com a teoria de períodos artísticos de decadência na narrativa da história da arte e o rompimento com a ideia de “recaída na barbárie” para se referir à arte produzida no período tardorromano a partir da percepção de um novo senso espacial que culminaria em uma nova vontade artística. Para Benjamin, graças às inovações metodológicas nos estudos das artes, tornam-se possíveis as descobertas científicas realizadas por Riegl.

Escrito entre 1931 e 1932, “Estudo rigoroso de Arte: No primeiro volume de *Kunstwissenschaftliche Forschungen*”<sup>17</sup> é uma resenha que Benjamin publica a respeito do artigo intitulado “Em direção a um rigoroso estudo da arte” (1931) de Hans Sedlmayr, uma espécie de manifesto no qual busca sistematizar as bases de uma nova abordagem da obra de arte na história. Sedlmayr insere-se no período considerado como a segunda geração da escola de Viena, sendo um dos sucessores de Alöis Riegl. Seu artigo é apresentado por Benjamin como um desenvolvimento da crítica realizada por Riegl à historiografia do século XIX e como tentativa de fundamentação de bases metodológicas em busca de maior rigor científico nas pesquisas da área. O conteúdo da resenha destaca-se dentre os textos anteriores no escopo do tema percorrido por apresentar comentários sobre o método proposto por Riegl e desenvolvido por seus sucessores e, além disso, por trazer o debate quanto ao potencial inovador dessa metodologia em contraste com a proposta por Wölfflin, ambos precursores desse ímpeto crítico.

No prefácio do livro “Arte clássica” (1898), no qual estabelece seu diagnóstico sobre a situação dos estudos da história da arte das últimas décadas do XIX, Wölfflin aponta que o interesse do público volta-se para questões relacionadas ao valor e à essência da obra de arte e que, tal como era feita até então, a partir de comentários sobre o contexto histórico de produção da obra e sobre dados biográficos do artista, a história da arte não supriria as novas demandas.<sup>18</sup> Contudo,

---

<sup>16</sup> BENJAMIN, Walter. **O capitalismo como religião**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2013, p. 301.

<sup>17</sup> BENJAMIN, Walter. “Rigorous study of art: on the first volume of *Kunstwissenschaftliche Forschungen*”. **The Vienna School Reader: Politics and Art Historical Method in the 1930s**. Nova York: Zone Books, 2013.

<sup>18</sup> WÖLFFLIN, Heinrich. Apud. BENJAMIN, Walter. “Rigorous study of art: on the first volume of *Kunstwissenschaftliche Forschungen*”. Op. cit., p.439.

Benjamin ressalta que apesar de Wölfflin diagnosticar a problemática que permeava o campo de estudo em sua época, ou seja, uma separação profunda entre uma leitura histórica da obra de arte, a partir de pressupostos universais, de seus aspectos estéticos, sua metodologia não foi suficiente para superá-la. Apesar de recorrer aos estudos monográficos, Wölfflin não abriu mão de valores universais em sua abordagem, o que obscurece as características próprias ao material estudado. Além disso, propôs classificar as obras segundo características estilísticas, mas sem explorar as condições que levavam às transformações e às diferentes recepções que as obras de determinado período recebiam ao longo da história. A insuficiência de seu formalismo em modificar o tratamento atribuído às obras de arte em seu campo de estudo pode ser atribuído à concepção de que os problemas formais da obra diziam respeito fundamentalmente a questões artísticas.

Por sua vez, Riegl acenou para a necessidade de um tratamento da antiguidade tardorromana a partir de suas próprias características, e não como ruptura com o desenvolvimento artístico da antiguidade clássica, como havia sido tratada até então a arte de origem germânica por seus antecessores. Benjamin confere o mesmo tratamento ao drama barroco alemão, uma vez que sua forma foi, por muito tempo, considerada uma tentativa mal sucedida de reconstruir a tragédia nos moldes aristotélicos, em vez de ser julgada por suas especificidades formais e histórico-culturais. Riegl foi além de Wölfflin ao apontar que os elementos artísticos da obra de arte, ou seja, sua forma, seu contorno e sua cor no plano e no espaço eram negligenciados. A consequência disso foi a redução da arte tardorromana – e de outros períodos com características que destoavam do cânone clássico estabelecido – a um tipo de arte meramente “não-clássica” e a sua desvalorização no curso da narrativa histórica. Apesar disso, Riegl não põe em xeque a concepção de evolução dos períodos artísticos,<sup>19</sup> mas pretende, a partir das especificidades formais da arte tardorromana, refutar a tese de que as migrações germânicas acarretaram a estagnação do desenvolvimento artístico da antiguidade clássica.

A concepção da história da arte como história universal, para Benjamin, obscurece a pesquisa autêntica, uma vez que afasta o pesquisador do objeto que deveria ser o centro da análise: a obra de arte. Tal conceito de história leva o historiador a não procurar as características específicas do material, mas lê-lo a partir de modelos universalizantes. Por sua vez, no artigo de Hans Sedlmayr, o estudo da obra de arte individual aparece como fundamento do estudo rigoroso da obra de arte: “Anteriormente, um mero significado a ser conhecido, um vestígio de algo mais

---

<sup>19</sup> Na leitura de Wolfgang Kemp (KEMP, Wolfgang. “Walter Benjamin und die Kunstwissenschaft”. In: **Kritische Berichte**, vol. 1, n. 3, 1973, p. 39), o caráter evolutivo no conceito de história de Riegl não pode ser confundido com um conceito de “progresso”. Antes, em sua visão, Riegl é um adversário da crença no progresso histórico. Sua concepção evolutiva marcaria um movimento guiado por impulsos cegos, tais como os naturais, de modo que a evolução das formas artísticas não seria uma marcha por assim dizer consciente de aprimoramento em um sentido cada vez mais elevado.

que foi revelado através dela, o trabalho de arte agora aparece como um pequeno mundo independente, de um gênero particular”.<sup>20</sup>

A partir desse novo tipo de investigação inicialmente proposto por Riegl, modifica-se a própria concepção de obra de arte, uma vez que deixa de ser meramente um “objeto de prazer com problemas formais” para ser vista como a “incorporação formal do mundo pelo artista”.<sup>21</sup> Ou seja, as mudanças formais não são mais atribuídas a problemas artísticos apenas, mas passam a ser vistas como variações no objeto a partir das transformações no ambiente perceptivo.

Além disso, para Benjamin, esse tipo de investigação propicia o “apreço pelo insignificante”, que é instigado pela busca do ponto no qual o insignificante, o que permanecia soterrado a partir de uma leitura universalizante, torna-se significativo e, assim, rompe com a concepção historicista de imutabilidade do passado histórico, pois surgem novos elementos que não se encaixam em classificações taxonômicas, tais como eram classificadas as obras de arte a partir dos detalhes estilísticos. Benjamin considera Alöis Riegl o precursor desse tipo de procedimento ao conferir o foco da pesquisa à materialidade da obra.<sup>22</sup>

### III

No escopo da história da arte que investiga obras que escapam aos cânones clássicos, o caso de Eduard Fuchs merece especial atenção, tanto mais porque Benjamin escreveu um ensaio sobre sua obra. “Eduard Fuchs, colecionador e historiador” contém alguns dos principais temas do pensamento benjaminiano, como a teoria da história e da dialética histórica, o colecionar e o colecionador, a arte de massas e a reprodutibilidade técnica. Esse ensaio é uma espécie de comentário e crítica da obra de Eduard Fuchs – político, colecionador, historiador e jornalista alemão sempre à esquerda no espectro social-democrata da viragem do século XIX ao XX, o qual, após ser despertado para o colecionar, passou a investigar a história das peças que colecionava, produzindo a vasta obra que Benjamin aborda em seu ensaio. Mais especificamente, através do trabalho na revista social-democrata de sátira política “Süddeutsche Postillon”, Fuchs começou a colecionar caricaturas, material que ilustrava a revista, desenvolvendo uma paixão por esse tipo de obra gráfica que o levaria a criar uma vasta coleção. Sua primeira grande obra surge daí, e se intitula “A caricatura dos povos europeus”. Da caricatura, sua paixão se expande para abarcar outras obras igualmente apócrifas em face da história da arte tradicional de então, como quadros de costumes, arte erótica e esculturas tumulares da dinastia chinesa Tang. Para Benjamin, Fuchs teria dado o passo mais importante na direção de um trabalho materialista no terreno da arte, esse campo de trabalho apenas indicado por Marx e Engels e primeiramente desbravado por Mehring e Plekhanov. Para se inserir nessa discussão, Benjamin, então, parte de Fuchs, mas aborda sua obra num sentido muito próprio, que se

---

<sup>20</sup> SEDLMAYR, Hans. Apud BENJAMIN, Walter. “Rigorous study of art: on the first volume of *Kunstwissenschaftliche Forschungen*”. Op. cit., p. 441, tradução nossa.

<sup>21</sup> Id.

<sup>22</sup> Ibid, pp. 442-443.

direciona para sua própria concepção, que à altura da redação do ensaio já possuía traços característicos.

Nessa abordagem, o colecionador Fuchs se sobrepõe ao historiador Fuchs: enquanto historiador, Fuchs participa, segundo Benjamin, da constelação intelectual problemática da social-democracia, que se constitui como entrave para a atualização dos potenciais da dialética histórica materialista no campo da cultura e, especialmente, da arte; enquanto colecionador, por outro lado, Fuchs responde – de maneira por assim dizer inconsciente – às aporias da teoria de que ele mesmo participa, e, guiado pela paixão à obra em sua peculiaridade própria, independente de sua significação tradicional difamatória, traz à tona conhecimentos pioneiros e frutíferos, aos olhos de Benjamin, para uma teoria materialista da arte irreduzível àquela constelação intelectual problemática. Mais diretamente, a “problemática da história da cultura” (*Kulturgeschichte*) toca a obra de Fuchs, problemática referente ao conceito de “cultura” que imperava entre os social-democratas. O historiador Fuchs é, em suma, um historiador da cultura nesse sentido, mas o colecionador Fuchs dela se afasta. Grosso modo, a história da cultura é uma disciplina historicista ou positivista, na qual o conceito de “cultura” surge como um inventário de bens voltados para a posse (seja a posse da classe dominante, seja a posse do proletariado), mas que adquirem esse sentido “bancário” à custa de suas energias políticas, quer dizer, distantes da realidade mais elementar que baseia tanto o surgimento dos conteúdos tornados bens quanto, e principalmente, sua sobrevivência para além de seu surgimento.<sup>23</sup> Em suma, trata-se de conteúdos cujo significado pretende-se fechado ao presente, como se fosse imutável ou eterno. A “cultura”, assim, converte-se em um conjunto de facticidades ou curiosidades distantes da experiência política autêntica.

Benjamin inicia o ensaio sobre Fuchs contrapondo o caráter incipiente de uma reflexão materialista sobre a arte ao fato de a tradição social-democrata ter favorecido mais o lado político que o científico do marxismo, o que teria levado o “materialismo histórico” a se aproximar de uma ciência positivista na qual preponderava o modelo das ciências naturais – o que, por outro lado, marcaria a inautenticidade desse lado político ao engendrar um conformismo relativo às configurações de produção estabelecidas, conformismo pautado em uma avaliação otimista do incremento das forças produtivas. Em face desse quadro, é central o fato de Benjamin ver em uma *prática* – o colecionar – o viés para suprir a falta de *teoria*. Em um momento, anota que as coleções de Fuchs “são a resposta do prático às aporias da teoria”;<sup>24</sup> em outro momento, que a eficácia de Fuchs “ultrapassou sempre os limites que delimitam o campo [de visão] do investigador”;<sup>25</sup> ou ainda, que “foi o colecionador Fuchs que ensinou ao teórico a apreender muita coisa a que o seu tempo lhe barrava o acesso”.<sup>26</sup> Benjamin sugere assim que Fuchs não teria

---

<sup>23</sup> Cf. GAGNEBIN, Jeanne-Marie. In: **Pensamento alemão no século XX**. Jorge de Almeida e Wolfgang Bader (Org.). São Paulo: Cosac Naify, 2013, pp. 181ss.

<sup>24</sup> BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Op. cit., p. 130.

<sup>25</sup> Id.

<sup>26</sup> Ibid, p. 139.

sido um pioneiro na reflexão materialista sobre a arte se tivesse se formado como um investigador erudito. Como colecionador, Fuchs encontrou uma via de acesso à arte que divergia totalmente daquilo que Benjamin denomina “gosto da beleza”, o qual ele tangencia à apreciação de uma arte alinhada aos cânones classicistas que, como podemos derivar de “Origem do drama barroco alemão”, ainda imperavam na estética acadêmica daquela época. Para essa estética, as obras às quais se direcionava a paixão de Fuchs não eram dignas de apreciação, de modo que foram por ela relegadas. Mas assim relegava-se também o acesso a conhecimentos que adquiririam atualidade no contexto da sociedade de massas e do novo estágio da arte em meio às técnicas de reprodução.

O que é decisivo no colecionador, então, é um *primado do material*, a capacidade de tomar a coisa em sua particularidade própria, independente de seu sentido preestabelecido. Isso se realiza pelo caráter passional que é próprio desse tipo de relação com as coisas. A paixão do colecionador é uma paixão por objetos tomados em sua completude; ela se aproxima do fetichismo da mercadoria, na medida em que o decisivo, em ambos os casos, não repousa no valor de uso. Marx define o fetichismo da mercadoria como fundado no valor de troca, que oblitera o valor de uso e faz a mercadoria surgir como dotada de um poder misterioso,<sup>27</sup> porquanto tornadas naturais as características oriundas das relações sociais de sua produção. Benjamin, por sua vez, busca ler a fisionomia histórica que se organiza com base no fetichismo da mercadoria. Nesse quadro, o colecionador surge como um tipo peculiar de proprietário, pois tampouco o valor de troca é o decisivo para o “autêntico colecionador”. Este último significa, para Benjamin, aquele colecionador cuja paixão é despertada pelas coisas mais desprezadas; nelas, ele exerce seu poder redentor, e nisso repousa o valor que elas adquirem em suas mãos. Nas “Passagens”, Benjamin atrela o colecionador a uma espécie de exercício profano da recordação, um poder mágico de transfigurar o material adquirido ao torná-lo *medium* de conhecimento e visibilidade histórica:

O mais profundo encantamento do colecionador consiste em inscrever a coisa particular em um círculo mágico no qual ela se imobiliza, enquanto a percorre um último estremecimento (o estremecimento de ser adquirida). Tudo o que é lembrado, pensado, consciente torna-se suporte, pedestal, moldura, fecho de sua posse [...] Colecionar é uma forma de recordação prática e de todas as manifestações profanas da “proximidade”, a mais resumida.<sup>28</sup>

O colecionador opera na libertação da coisa de suas “funções primitivas” (que amiúde a tornam obsoleta, visto o avançar da produtividade de “novas” mercadorias), e nisso como que produz uma espécie de “aura” em seu redor: imagens de sua gênese e do caminho que a levou ao espaço da coleção reúnem-se

---

<sup>27</sup> MARX, Karl. **O Capital: Crítica da Economia Política. Livro I: O Processo de Produção do Capital**. São Paulo: Boitempo, 2013, p. 147.

<sup>28</sup> BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Imprensa Oficial do estado de São Paulo, 2009, p. 239.

em sua materialidade e “organizam-se” como em uma “enciclopédia mágica”.<sup>29</sup> Não à toa, o último fragmento do caderno sobre o colecionador nas “Passagens” termina com Benjamin tangenciando o colecionar à *mémoire involontaire* proustiana.

No caso de obras de arte, não se pode dizer, sem levantar polêmica, que elas são dotadas de valor de uso, sendo inclusive sua autonomia em relação às esferas sociais da razão instrumental algo geralmente advogado como constitutivo de seu ser “arte”. Mas em vez de aprofundar no grande debate sobre a “autonomia da arte”, vale permanecer na caracterização do colecionador e ressaltar que a transfiguração por ele operada remete a uma experiência da recordação, uma transfiguração no sentido histórico que a obra adquirira antes de entrar na coleção. No caso de Fuchs, isso se faz valer no rompimento com a influência dos cânones artísticos do classicismo e na descoberta de um material até então esquecido e difamado pela tradição na qual aqueles cânones exerciam grande influência. Fuchs extrapola as fronteiras materiais impostas pelo inventário oficial da cultura e coloca à vista de seu tempo manifestações artísticas do passado que permitem vislumbrar, a partir das imagens ali representadas, traços históricos que não se reduzem àqueles conservados nas narrativas da história da arte tradicional. Fuchs realiza aquilo que para Benjamin é o grande ato do colecionador, a saber, o de descobrir novas fontes. Sendo assim, uma compreensão satisfatória da importância do colecionador Fuchs na teoria materialista de Benjamin demanda uma compreensão da peculiaridade de sua coleção.

Em primeiro lugar, cabe destacar que a coleção de Fuchs é produto de um aventurar-se por “zonas de fronteira” (*Grenzgebiete*),<sup>30</sup> no caso, da arte. O leitor de Benjamin poderá lembrar aqui do papel fundamental que os fenômenos extremos desempenham no conceito de “origem” (*Ursprung*) trabalhado no prefácio epistemo-crítico de “Origem do drama barroco alemão”. Esse conceito é retomado por Benjamin no ensaio sobre Fuchs para qualificar o tipo de experiência com o passado que está em jogo na investigação histórica. Trata-se da experiência da origem, experiência política que, no sentido benjaminiano, detém um caráter destrutivo com relação à teoria tradicional. As obras colecionadas por Fuchs revelam alguns motivos que abrem um conjunto de conhecimentos que para Benjamin eram pioneiros. Trata-se da interpretação iconográfica, do significado da arte de massas e do estudo das técnicas de reprodução:

Os três momentos referidos têm algo em comum: remetem para perspectivas de conhecimento que só podem ser vistas como destrutivas face à forma tradicional de entender a arte. A ocupação com as técnicas de reprodução apreende melhor do que qualquer outra orientação o significado decisivo da recepção, e permite assim corrigir, adentro de certos limites, o processo de reificação a que está sujeita a obra de arte. A consideração da arte de massas leva à revisão do conceito de gênio: chama a atenção para a necessidade de não esquecer, para

---

<sup>29</sup> Ibid, p. 241.

<sup>30</sup> BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Op. cit., p. 139.

lá da inspiração, que tem o seu papel no nascimento da obra, a sua execução, sem a qual ela não se tornará produtiva. Finalmente, a interpretação iconográfica revela-se não apenas indispensável para o estudo da recepção e da arte de massas, como também evita os abusos para que facilmente tende todo o formalismo.<sup>31</sup>

Tais conhecimentos constituem momentos de ruptura na obra de Fuchs, momentos em que a paixão do colecionador prepondera sobre a orientação teórica do historiador. Neles, entrevemos uma correspondência com “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”, na qual Benjamin busca fazer conscientemente aquilo que Fuchs pôde apenas intuir, a saber, buscar a teoria no primado do material<sup>32</sup> – no caso, na fotografia e, principalmente, no cinema –, ao invés de submetê-lo ao tribunal da teoria da arte tradicional já estabelecida. Arte de massas e técnicas de reprodução são, para Benjamin, marcas patentes do cinema, ou melhor, são inerentes à sua forma. Certamente, Benjamin entende, assim como Fuchs, que o padrão técnico é um fator decisivo na compreensão de uma forma artística. A questão se volta agora para o tipo de relação aí visada.

#### IV

Ao abordar a problemática estética e histórica numa chave materialista, Benjamin coloca a tônica no par conceitual marxiano base (ou infra-estrutura) e superestrutura, ou seja, na relação entre as condições materiais da produção e os domínios intelectuais ou culturais. Como se lê numa nota do ensaio sobre Fuchs, a arte ocuparia nesse esquema “os domínios mais distantes da superestrutura”.<sup>33</sup> A relação entre base e superestrutura, para uma teoria materialista da arte, tal como Benjamin propõe, não se baseia em causalidade ou reflexo, mas em *expressão* (*Ausdruckung*), conforme podemos ler nas “Passagens”:

À primeira vista, parece que Marx pretendia somente estabelecer uma relação causal entre superestrutura e infra-estrutura. Mas a observação de que as ideologias da superestrutura refletem as condições de maneira falsa e deformada já vai além. A questão é, de fato, a seguinte: se a infra-estrutura determina de certa forma a superestrutura no material do pensamento e da experiência, mas se esta determinação não se reduz a um simples reflexo, como ela deve então ser caracterizada, independentemente da questão da causa de seu surgimento? Como sua expressão. A superestrutura é a expressão da infra-

---

<sup>31</sup> Ibid, p. 140.

<sup>32</sup> Nas “Afinidades eletivas de Goethe”, Benjamin divisa seu método entre comentário e crítica de uma obra – no caso, literária. O primeiro voltar-se-ia para o teor coisal ou material da obra, o segundo, para seu teor de verdade. A exposição do teor de verdade da obra é um revelar que somente se realiza pela imersão mais pormenorizada no seu teor material, isto é, o comentário da obra é indissociável de sua crítica (Cf. BENJAMIN, Walter. **Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2009, pp. 11ss).

<sup>33</sup> BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Op. cit., p. 146

estrutura. As condições econômicas, sob as quais a sociedade existe, encontram na superestrutura a sua expressão [...] O coletivo expressa primeiramente suas condições de vida.<sup>34</sup>

Não há, portanto, identidade entre o conteúdo dos fenômenos superestruturais (dentre os quais, as obras de arte) e os infra-estruturais (econômicos), mas uma correspondência na qual os primeiros expressam os segundos sem refleti-los, numa espécie de semelhança da não-identidade.

Segundo Wolfgang Kemp,<sup>35</sup> Benjamin deve o conceito de “expressão” a Riegl, o qual, como vimos, entendia a arte como expressão da vontade artística de uma época. Essa relação fica explícita na quarta parte do ensaio “A obra de arte...”, quando Benjamin introduz uma de suas teses mais famosas – sobre o declínio da aura – a partir do ponto de vista das mudanças na percepção humana no decorrer dos períodos históricos, tema que ele compartilha com o autor austríaco. A referência a Riegl (e Wickhoff) se faz para, por um lado, apontar os avanços realizados nas pesquisas sobre a história da arte do período tardorromano, antes relegado ao esquecimento e avaliado como período de decadência em decorrência da influência dos valores classicistas; e, por outro lado, para apontar os seus limites. A esses historiadores, Benjamin atribui o pioneirismo de terem se contraposto ao peso da tradição clássica a partir do estudo da arte tardorromana em sua especificidade própria – quer dizer, um estudo não condicionado de antemão pela teoria tradicional que havia engendrado a avaliação negativa de tal período artístico – e de terem chegado a conclusões sobre a organização da percepção coletiva que encontraram expressão em tal arte.<sup>36</sup> Contudo, tais conclusões limitavam-se a apontamentos da “característica formal própria da percepção na época tardorromana”,<sup>37</sup> sendo que Benjamin busca ir além disso, na medida em que interessa-se em “mostrar os revolvimentos sociais que encontraram sua expressão nestas mudanças da percepção”.<sup>38</sup> Benjamin, porém, faz a ressalva de que talvez Riegl e Wickhoff nem seriam capazes de realizar essa empreitada, caso tivessem buscado realizá-la. Essa é, então, uma tarefa que Benjamin toma para si mesmo, pois percebe que ela se tornara realizável no seu tempo (no qual a sociedade revolvía-se), e busca realizá-la através da análise da obra de arte submetida ao parâmetro da reprodutibilidade técnica e, principalmente, do cinema.

## V

No ensaio “A obra de arte...”, Benjamin não orienta sua investigação por uma teoria estética preestabelecida, mas, ao contrário, prima pela especificidade do cinema e da situação da arte tradicional em face do incremento exponencial das

---

<sup>34</sup> BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Op. cit., p. 437.

<sup>35</sup> KEMP, Wolfgang. “Walter Benjamin und die Kunstwissenschaft”. **Kritische Berichte**, vol. 1, n.3, 1973, pp. 38-39.

<sup>36</sup> BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. 2ª versão**. Porto Alegre: Zouk, 2012, p. 27.

<sup>37</sup> Id.

<sup>38</sup> Id.

técnicas de reprodução, colocando em xeque a teoria estética tradicional ao chegar a conceitos e teses mais atuais para o cenário em questão. Certamente, o principal objeto dessa investigação é o cinema, este que é, ademais, um dos temas mais importantes da produção materialista de Benjamin na década de 1930.

“O cinema: desdobramento [*Auswicklung*]<sup>39</sup> de todas as formas de percepção, velocidades e ritmos já pré-formados nas máquinas atuais, de tal maneira que todos os problemas da arte contemporânea encontram sua formulação definitiva apenas no contexto do cinema”,<sup>40</sup> assim lemos nas “Passagens”. Já em “Sobre alguns temas em Baudelaire”, vemos que essa pré- formação técnica abarca também as configurações do ambiente citadino, perfazendo um modo de existência permeado por energias chocantes (na multidão, no trânsito, no trabalho fabril, na guerra) que demandam o treinamento do aparelho perceptivo humano e encontram no cinema seu contraponto estético. Em nossa leitura, “desdobramento” ou “contraponto” podem aqui ser lidos como “expressão”. Na visão de Benjamin, o cinema transforma a percepção do choque em uma espécie de princípio formal; seu “elemento de distração” é “um elemento tátil, nomeadamente, baseado na mudança de cenas e enquadramentos, que avançam em golpes sobre o espectador”.<sup>41</sup> O modo de percepção baseado na recepção de estímulos exteriores que avançam em direção ao aparelho perceptivo constitui a percepção coletiva vivenciada fora da sala do cinema, ou melhor, é o modo de percepção característico da vida cotidiana da multidão citadina. Porém, o choque do cinema não é idêntico ao choque do caminhar pela multidão, do movimentar-se por um cruzamento perigoso, do operar uma máquina ou do sobreviver a uma guerra aparelhada por máquinas de aniquilação em massa. Em primeiro lugar, naturalmente, porque o estímulo do filme não é uma ameaça à integridade corpórea de quem o recebe; mas também, e principalmente, porque o estímulo do filme pode constituir-se com base em outra relação mimética com a natureza, uma relação pautada no jogo e na experimentação que abre o horizonte da intervenção nos revolvimentos sociais que se expressam em sua forma. Pois, se de um lado o cinema surge do aparato técnico que cada vez mais ocupa o ambiente vivenciado pelas massas, de outro ele também atua de volta sobre essa base, podendo funcionar como instrumento de aprendizado e habituação nas novas demandas da realidade tecnicizada;<sup>42</sup> ademais, na mediação do olho da câmera, o cinema pode fornecer uma maior perspectiva de visibilidade e conhecimento da realidade, em comparação com aquela que se realiza a olho nu, como ficamos sabendo quanto ao conceito de “inconsciente óptico”.

Para entender os revolvimentos sociais que aí se expressam, devemos abordar a problemática da *técnica*. Na segunda versão do ensaio sobre a obra de arte, Benjamin desenvolve um outro conceito de técnica, o conceito de “segunda técnica”, o qual,

---

<sup>39</sup> resultado [*Auswirkung*]

<sup>40</sup> BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Op. cit., 2009, p. 439.

<sup>41</sup> BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. 2ª versão**. Op. cit., p. 109.

<sup>42</sup> “o cinema serve para exercitar o homem naquelas apercepções e reações condicionadas pelo trato com um aparato, cujo papel em sua vida cresce quase diariamente” (Ibid, p. 45).

justamente, baseia-se no jogo e na experimentação. A “primeira técnica” seria aquela atrelada ao contexto do ritual, e pautaria uma arte dotada de valor de culto; a segunda técnica seria aquela atrelada ao contexto moderno, e estaria na base de uma arte dotada de valor de exposição. Benjamin define a primeira técnica pela utilização ao máximo do humano, que marca sua submissão à natureza e, no extremo, manifesta-se no seu sacrifício – o imperativo de tal técnica seria o “de-uma-vez-por-todas” (*Das Einmal für allemal*). A segunda técnica, por sua vez, é definida como a técnica capaz de utilizar o humano ao mínimo, o que marca uma tomada de distanciamento com relação à natureza e que, no extremo, manifesta-se para Benjamin no exemplo dos aviões não tripulados, controlados remotamente – como imperativo, o “uma-vez-é-vez-nenhuma” (*Das Einmal ist keinmal*). Ora, o distanciamento com relação à natureza significa, para Benjamin, *jogo*: a origem da segunda técnica encontra-se no jogo, “onde o homem, pela primeira vez e com astúcia inconsciente, começou a tomar distância da natureza”.<sup>43</sup> Portanto, a segunda técnica se define por uma relação entre humanidade e natureza na qual abre-se um espaço de jogo (*Spielraum*) ou ordenação experimental entre elas. Enquanto a primeira técnica tem por objetivo a “dominação da natureza”, dominação de suas forças, a segunda técnica tem em mira “muito mais um jogo conjunto entre a natureza e a humanidade”.<sup>44</sup>

O desenrolar da técnica, segundo Benjamin, é um protagonista no processo de abalo da tradição e declínio da experiência. Mas, muito mais do que um mero agente de esfacelamento da tradição, o cinema é, em sua visão, um locus de potenciais críticos atrelados à sua atualidade para o contexto das massas do capitalismo tardio. É a ponta de lança de um processo histórico que, se analisado a partir do deslocamento alternado entre valor de culto e valor de exposição, revela o processo de “emancipação das práticas artísticas individuais do seio do ritual”.<sup>45</sup> Isso quer dizer, para Benjamin, que a obra de arte deixa de ser instrumento de culto e se oferece para a prática política, ao encontro da qual vêm então o jogo e a experimentação de sua técnica. Isto é, como expressão de revolvimentos sociais ensejados principalmente por transformações técnicas, aos quais corresponde um modo de percepção do choque demandado às massas cidadinas, Benjamin pode compreender o cinema não como determinado por um conceito de técnica como dominação da natureza, mas desvendar a verdadeira “natureza” da técnica que baseia seu surgimento; com isso, o cinema surge como potencial agente interventor nos elementos da realidade social que lhe é atual.

---

<sup>43</sup> Ibid, p. 43.

<sup>44</sup> Id.

<sup>45</sup> Ibid, p. 37.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. 2ª versão.** Trad.: Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2012.
- \_\_\_\_\_. **Écrits autobiographiques.** Trad.: Christophe Jouanlanne e Jean-François Poirier. Paris: Christian Bourgois Editeur, 1994.
- \_\_\_\_\_. “Eduard Fuchs, colecionador e historiador”. **O anjo da história.** Trad.: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.
- \_\_\_\_\_. “Livros que permaneceram vivos”. **O capitalismo como religião.** São Paulo: Boitempo Editorial, 2013.
- \_\_\_\_\_. **Obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo.** Trad.: José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Batista. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- \_\_\_\_\_. **Origem do drama barroco alemão.** Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- \_\_\_\_\_. **Passagens.** Trad.: Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Morão. Belo Horizonte: Editora UFMG; Imprensa Oficial do estado de São Paulo: 2009.
- \_\_\_\_\_. “Rigorous Study of Art: on the first volume of *Kunstwissenschaftliche Fouschungen*”. In: **The Vienna School Reader: Politics and Art Historical Method in the 1930s.** Nova York: Zone Books, 2013.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. “Walter Benjamin: estética e experiência histórica”. In: **Pensamento alemão no século XX.** Vol. 1. Jorge de Almeida e Wolfgang Bader (Org.). São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- KEMP, Wolfgen. “Walter Benjamin und die Kunstwissenschaft”. In: **Kritische Berichte,** vol. 1, n.3, 1973, p. 30-52.
- KONDER, Leandro. **Os marxistas e a Arte: breve estudo histórico-crítico de algumas tendências da estética marxista.** Rio de Janeiro: Editora civilização brasileira, 1967.
- LEVIN, Thomas Y. “Walter Benjamin and the Theory of Art History: an Introduction to ‘Rigorous Study of Art’”. In: **The MIT Press,** Massachussets, vol. 47, winter, 1988, pp.77-83. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/778982> Acesso em: 01/09/2017.
- MARX, Karl. **O capital: crítica da economia política. Livro I: O processo de produção do capital.** Trad.: Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013.
- MATOS, Olgária. “A cena primitiva - Capitalismo e fetiche em Walter Benjamin”. **Discretas esperanças.** São Paulo: Nova Alexandria, 2006.
- RAMPIM, João Lopes. **Colecionador, arte e materialismo histórico em Walter Benjamin.** São Paulo: Editora Unifesp, 2018.
- RIEGL, Alois. **El arte industrial tardorromano.** Trad.: Ana Pérez López e Julio Linares Pérez. Madri: Visor, 1992.

- \_\_\_\_\_. **Problems of Style: Foundations of a History of Ornament.**  
Trad.: Evelyn Klain. Nova Jersey: Princeton University Press, 1993.
- SEMPER, Gottfried. **Style in the Technical and Tectonic Arts, or, Practical  
Aesthetics.** Los Angeles: Getty Publications, 2004.

Artigo recebido em: 23/03/2019 e aceito em: 15/05/2019