

A MÍDIA E A CRISE DA DEMOCRACIA

Repensando a política estética

JAEHO KANG

TRADUÇÃO DE NATHALIE BRESSIANI

RESUMO

Este ensaio reexamina tese de Walter Benjamin da estetização da política relacionando-a ao desenvolvimento das mídias de massa e à crise da democracia. Essa tese é o ponto central tanto de sua concepção da crise da democracia liberal quanto da ascensão do fascismo. O estudo da análise de Benjamin sobre a interação entre a política fascista e as mídias de massa leva a uma consideração crítica da função do espetáculo político na era da mídia e aponta sua relevância para nossa compreensão crítica da ligação entre as novas mídias e a democracia, seja ela a “nova” ou a “antiga”.

PALAVRAS-CHAVE: *Walter Benjamin; política estética; mídias de massa; democracia*

ABSTRACT

This essay reassesses Walter Benjamin's thesis of the aesthetisation of politics with reference to the development of the mass media and the crisis of democracy. His thesis of the aesthetisation of politics represents the focal point of his account of both the crisis of liberal democracy and the emergence of fascism. The examination of Benjamin's analysis of the interplay between fascist politics and the mass media leads to a wider critical consideration of the function of political spectacle in the media age. In so doing, I seek to draw out its relevance for our critical understanding of the linkage between new media and democracy, be it “new” or “old” democracy.

KEYWORDS: *Walter Benjamin; aesthetic politics; mass media; democracy.*

“A mudança observada aqui no modo de exposição — uma mudança trazida pela tecnologia da reprodução — também é visível na política. *A crise da democracia pode ser entendida como uma crise nas condições que governam a apresentação de políticos.*”

Walter Benjamin (1935).

AS NOVAS MÍDIAS E A VELHA DEMOCRACIA

O impacto da tecnologia da comunicação na democracia e nos movimentos sociais tem sido uma questão fundamental nos campos da teoria social e política desde que as mídias de massa,

incluindo jornais, cinema, rádio e TV, foram institucionalmente estabelecidas e passaram a desempenhar um papel cada vez mais crucial na articulação e na mediação de comunicações políticas. É digno de nota que o recente advento e a ampla propagação de mídias sociais ligadas à internet, como os *sites* de redes sociais e a blogosfera, tendem a ir para além dos limites de uma comunicação de mão única, inseridos nas mídias de massa, e a promover comunicação mútua em uma escala sem precedentes. Desde o final da década de 1990, diversas formas de mídia social foram empregadas em movimentos sociais e campanhas eleitorais por todo o globo. Exemplos notáveis incluem: a utilização inicial de telefones celulares durante a manifestação antiglobalização em Seattle em 1999; o emprego entusiástico do Facebook por coordenadores de campanha de Barack Obama durante a eleição presidencial de 2008; e a propagação das manifestações após as eleições iranianas de 2009, através do Twitter e do YouTube. Houve, portanto, um grande conjunto de discussões focadas no aumento das possibilidades para o desenvolvimento de movimentos populares, de uma representação mais sistemática da opinião pública e de uma comunicação direta entre os poderes políticos e o público. Apesar disso, a meu ver, muitas discussões parecem se preocupar demais com a transformação quantitativa da esfera pública e compartilhar tanto de uma perspectiva instrumental sobre o uso efetivo de mídias sociais na mobilização política, como de um ponto de vista otimista demais acerca da melhora da democracia deliberativa, impulsionada pela avançada tecnologia da comunicação. Até o momento, deu-se muito menos atenção à questão crucial da mudança na natureza da própria democracia em conexão com o desenvolvimento da tecnologia da comunicação. Nesse sentido, chamo atenção particularmente para as discussões sobre a mídia e a democracia liberal na Alemanha no início do século XX, uma discussão desenvolvida especialmente pelo crítico social e cultural judeu-alemão Walter Benjamin (1892-1940).

No período entreguerras, um conjunto de mandarins intelectuais radicais alemães levantou questões igualmente perceptivas e forneceu *insights* que ainda hoje merecem uma consideração teórica cuidadosa. No contexto da interação entre tecnologia da comunicação e política, a Alemanha do início do século XX pode ser caracterizada pela ascensão de movimentos fascistas e pela acelerada expansão de novas mídias, como o rádio e o cinema. Na República de Weimar, tanto pensadores conservadores (como Ludwig Klages, Oswald Spengler e especialmente Ernst Jünger) como intelectuais liberais de esquerda (como Kurt Tucholsky, Thomas Mann e Bertolt Brecht) estavam plenamente conscientes da profunda transformação da esfera pública burguesa e do surgimento de uma nova cultura de

massa. Suas primeiras respostas ao impacto das mídias de massa na política, fossem elas lamentações acerca da “morte” da política deliberativa ou a aceitação entusiástica de uma nova era de política de massa, convergiam na crise da democracia liberal. Embora, naquele momento, talvez tenha sido ofuscado por esses outros escritores políticos, Benjamin também compreendeu a mudança nas dinâmicas da política relacionando-as ao acelerado crescimento das mídias de massa na Europa Ocidental e na Rússia no início do século XX. Mais importante, ao contrário dos pensadores conservadores ou “modernistas reacionários”, na terminologia de Jeffrey Herf¹, o *insight* crítico de Benjamin sobre a tecnologia da comunicação e a cultura de massa lhe permitiu conduzir uma investigação mais penetrante sobre a complexa interação entre as mídias de massa, a crise da democracia liberal e a ascensão do fascismo.

Neste ensaio, pretendo reexaminar a famosa, ainda que amplamente incompreendida, tese de Benjamin da estetização da política relacionando-a ao desenvolvimento das mídias de massa e à crise da democracia. Defendo que a estetização da política representa o ponto central tanto de sua concepção da crise da democracia liberal como um sistema político deliberativo e representativo, quanto de sua compreensão sobre a ascensão do fascismo como uma forma direta de comunicação política entre um poder político e o público. Meu estudo da análise de Benjamin sobre a interação entre a política fascista e as mídias de massa leva a uma consideração crítica mais ampla da função do espetáculo político na era da mídia. Ao fazer isso, procuro destacar sua relevância teórica para nossa compreensão da ligação entre as novas mídias e a democracia, seja ela a “nova” ou a “velha” democracia.

ALGUNS MAL-ENTENDIDOS SOBRE A ESTETIZAÇÃO DA POLÍTICA

A concepção de “política estética” de Benjamin, cujo renome é principalmente de crítico literário e cultural, foi mencionada apenas esporadicamente nos campos da teoria social e política. Seu *insight* sobre a relação entre arte e política é notoriamente estabelecido em uma passagem explícita, ainda que bastante metafórica, do ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade tecnológica”², escrito por volta de 1935:

*A humanidade, que, na época de Homero, era um objeto de contemplação para os deuses do Olimpo, se tornou agora um objeto de contemplação para si mesma. Sua auto-alienação chegou ao ponto em que ela pode experimentar sua própria destruição como um gozo estético de primeira ordem. Essa é a estetização da política, tal como a pratica o fascismo. O comunismo responde politizando a arte.*³

[1] Herf, J. *Reactionary modernism: technology, culture and politics in Weimar and the Third Reich*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

[2] Daqui em diante, “A obra de arte...” [Ed. bras.: *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996].

[3] Benjamin, W. *Selected Writings*. vol. 3, ed. Howard Eiland e Michael W. Jennings. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2002, p. 122. Daqui em diante, SW.

Essa observação conclusiva levou a algumas interpretações muito simplistas dos *insights* de Benjamin sobre a relação entre arte e política. Uma dessas leituras redutoras da “estetização da política” identifica o fascismo como uma obra de arte total “wagneriana”⁴, enquanto a “politização da arte” é interpretada como a busca de Benjamin por outra forma de arte propagandística que possa espelhar a estetização da política⁵. Essas leituras limitam o *insight* de Benjamin sobre a complexa interação entre arte e política a uma abordagem política da arte e, conseqüentemente, perdem de vista o contexto político da teoria da arte de Benjamin. Por um lado, se o pensamento de Benjamin no ensaio “A obra de arte...” é examinado em conjunto com outros trabalhos, isto é, com “Teorias do fascismo alemão” e o projeto das *Passagens*, sua *magnum opus* incompleta, torna-se mais evidente que a concepção de Benjamin da estetização da política é mais do que uma investigação politicamente orientada sobre as dimensões estéticas do fascismo. Por outro lado, uma leitura contextual mostra também que a “politização da arte” significa mais do que simplesmente fazer da cultura um catalizador para a propaganda comunista. Embora seja verdade que Benjamin apresenta sua famosa tese sobre a “politização da arte” como oposta à estetização da política, as implicações mais amplas dessa tese foram infelizmente reduzidas e simplificadas de tal forma que seu argumento é entendido como se fosse sobre o papel complementar da arte na política. Mais notavelmente, uma leitura brechtiana tende a alinhar a tese com a defesa de que a arte deve fornecer um tipo específico de veículo para a propaganda comunista. É verdade que o uso um tanto alusivo por Benjamin do termo “comunismo” tende a provocar uma interpretação limitada como essa; mas aqui, na verdade, esse termo oscila entre sentidos literal-históricos e metafórico-utópicos. Do mesmo modo, a busca de Benjamin pela “politização da arte” não significa nem a mera subordinação de um discurso (a estética) a outro (a política), nem sugere que a arte tenha de manifestar uma ideologia política ou uma tendenciosidade temática. Além disso, diferentemente do modelo romântico schilleriano da educação estética, a politização da arte não implica simplesmente um projeto pedagógico para educar ou treinar os ouvidos ou os olhos a reconhecer a beleza e a verdade por meio de uma reflexão atenta. Benjamin procura encontrar figuras e expoentes exemplares que foram capazes de politizar a arte, olhando, por exemplo, para movimentos de vanguarda contemporâneos que combinam tecnologia e prática política, tais como o dadaísmo, o surrealismo, a Bauhaus e o teatro épico de Brecht. A questão-chave para compreender a dimensão política presente no ensaio “A obra de arte...” é: por que Benjamin se dedicou a um ensaio que investigava a profunda mudança na natureza da arte nos anos 1930, o mesmo pe-

[4] Stollmann, R. “Fascist politics as a total work of art: tendencies of the aesthetization of political life in national socialism”. *New German Critique*, 14, 1978, pp. 41-60.

[5] Wolin, R. *Walter Benjamin: an aesthetics of redemption*. Berkeley: University of California Press, 1984.

ríodo em que os regimes fascistas estavam ascendendo rapidamente e desbancando as democracias?

Os aspectos-chave da crítica de Benjamin da política estética residem no fato de que ele associou o colapso da arte e da experiência estética burguesas a uma transformação mais ampla da experiência moderna. Ao compreender a característica essencial da modernidade como uma “civilização tecnológica”, Benjamin procurou reconectar arte e tecnologia e, além disso, superar a famigerada dicotomia cultura (*Kultur*) e civilização (*Zivilisation*), uma dicotomia que embasava os discursos filosóficos e sociais de muitos intelectuais alemães do período. As críticas radicais da democracia liberal estavam amplamente vinculadas à disposição anticivilização dos pensadores conservadores da República de Weimar, como Ludwig Klages, Moeller van den Bruck e especialmente Oswald Spengler. Após a publicação de *O declínio do Ocidente* (*Der Untergang des Abendlandes*, 1918-22), Spengler passou a ser visto como uma das figuras mais influentes nesse grupo de crítica radical de uma civilização ocidental desalmada e sórdida e sua democracia representativa degenerada. Contudo, em seu trabalho posterior, particularmente em *O homem e a técnica* (*Der Mensch und die Technik*, 1931), Spengler, ao contrário de outros críticos conservadores, procurou reconciliar a *Kultur* alemã com a política de massa nacionalista, celebrando e adotando a tecnologia moderna. Aqui se encontra uma característica distintiva da visão modernista reacionária sobre a tecnologia e os movimentos de massa. Como observou Herf acertadamente: “enquanto os conservadores alemães falavam de tecnologia *ou* cultura, os modernistas reacionários ensinaram a direita alemã a falar em tecnologia *e* cultura”⁶. Modernistas reacionários, como Spengler, não compartilhavam dos sentimentos antitecnológicos da maior parte dos pensadores conservadores; ao contrário, eles tentaram combinar reação política com avanço tecnológico. A ideia modernista-reacionária da tecnologia estava profundamente enraizada na perspectiva instrumental de relações entre meios e fins e, enquanto tal, representava um romantismo altamente tecnológico. Além disso, intelectuais de direita foram atraídos para o fascismo em parte na esperança de que ele poderia levar à resolução de uma crise cultural na sociedade burguesa, liberando a tecnologia das restrições sociais e políticas da República de Weimar. Foi Ernst Jünger quem continuou a vincular a crise da política à representação histórica das massas.

Na coletânea de ensaios intitulada *Guerra e guerreiros* (*Krieg und Krieger*, 1930), editada por Jünger, intelectuais de direita apresentaram um retrato mítico da Primeira Guerra Mundial e uma imagem heroica do “guerreiro”, ao glorificarem as experiências da linha de

[6] Herf, *Reactionary modernism...*, op. cit., p. 2.

frente. A partir das considerações feitas por eles, Benjamin extrai as principais características do fascismo alemão: a mitificação da experiência e sua subsequente transformação em consciência coletiva pela ideologia fascista dos anos 1920. A preocupação de Benjamin com a relação entre experiência e tecnologia o leva a pensar mais detidamente o papel da tecnologia no discurso fascista sobre experiência coletiva e histórica. Para Benjamin, como descrito em seu ensaio de 1930, “Teorias do fascismo alemão”, a política está interessada primeiramente em identificar modos de organizar a experiência. O fascismo se manifesta como um poder político capaz de manipular a experiência coletiva, por meio da identificação da derrota na guerra com a perda da história. Não é coincidência que Jünger se esforce para associar a experiência mítica da guerra à representação das massas em seu trabalho posterior, *O trabalhador — Dominação e forma* (*Der Arbeiter — Herrschaft und Gestalt*, 1932). Nesse livro, Jünger procura demonstrar que a representação visual dos trabalhadores não é condicional ou secundária, mas central à política antiburguesa, algo que se assemelha à discussão de Benjamin sobre a política estetizada. Afirma Jünger:

*O objetivo deste livro é tornar visível a Gestalt do trabalhador, para além de todas as teorias, todos os partidos e todos os preconceitos — torná-la visível como uma massa efetiva, que já interveio na história e que determina imperiosamente as formas de um mundo transformado. Uma vez que isso é menos uma questão de novos pensamentos ou de um novo sistema, do que de uma nova realidade, tudo depende da minúcia da descrição, que demanda olhos capazes de uma visão completa e nítida*⁷.

Jünger visa, com suas “preferências totalitárias”, associar a “transição de uma era burguesa de interioridade subjetiva para o pós-industrialismo do poder visível”⁸. A grande ênfase na visibilidade do trabalhador por meio da *Gestalt* demonstra sua concepção peculiar da mudança da lógica da comunicação política: a substituição da deliberação racional baseada em uma cultura burguesa individual letrada por uma identificação mítica baseada na percepção coletiva da representação visual. Exigindo uma “visão nítida” para a comunicação não distorcida e direta entre as massas e o governante, Jünger busca recuperar a experiência (*Erlebnis*) imediata em uma forma coletiva. Baseando-se no argumento de Jünger, a maior parte dos estudos sobre política estética concebe a esfera pública fascista como algo que envolve uma “bela ilusão” e tende a identificar o modo de comunicação fascista com a *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total)⁹. No entanto, como Susan Sontag deixou claro, durante o período nazista não era a arte que estava subordinada a necessidades políticas,

[7] Apud Berman, R. *Modern culture and critical theory*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1989, p. 101.

[8] *Ibidem*, p. 102.

[9] Afirma Stollman: “A esfera pública fascista deve ser entendida como uma ‘bela ilusão’ que é, no entanto, diferente da ‘bela ilusão’ da arte, que serve como um meio de fuga psíquica e privada da realidade. A ilusão fascista é o resultado concreto de uma fuga da realidade pelas massas pequeno-burguesas, que são socioeconomicamente e sociopsicologicamente mais predispostas a tal fuga. O fascismo alemão pode, portanto, ser entendido como um preenchimento falso, deturpado e meramente formal dos ideais e intenções da estética clássica, para os quais a sociedade burguesa não possui qualquer utilidade, isto é, como um desafio pseudossocialista” (“Fascist politics as a total work of art...”, *op. cit.*, p. 59).

[10] Sontag, S. *Under the sign of Saturn*. Londres: Vintage, 2001. Nesse contexto, o discurso de Goebbels sobre a relação entre a política e a arte implica a visão totalitária da política estética e sua ideia de beleza como perfeição física. Goebbels afirma que a “política é a arte mais elevada e abrangente que existe e nós, que moldamos a política moderna alemã, nos sentimos como artistas... [sendo] a tarefa da arte e do artista a de formar, moldar, remover os doentes e criar liberdade para os saudáveis” (Apud Sontag, *Under the sign of Saturn*, op. cit., p. 92).

[11] O significado de estética na obra de Benjamin indica um estudo do sistema sensorial humano, *aisthetikos* (αισθητικός), a raiz etimológica grega de estética. O termo não representa parte de uma teoria das belas-artes, que tende a identificar a essência da beleza na obra de arte; ele delinea, ao contrário, um estudo da percepção e do sentido em conexão com certa forma de tecnologia. Falar de uma política estética, como sugere Koepnick, é examinar o modo pelo qual “a iconografia fascista coloniza a estrutura da experiência moderna, cativa sentimentos populares e disciplina a percepção sensorial com a ambição de integrar a sociedade e de mobilizar as massas para uma futura guerra” (Koepnick, L. *Walter Benjamin and the aesthetics of power*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1999, p. 4).

[12] SW, vol. 2, p. 319. [Ed. bras.: *Documentos de cultura, documentos de barbárie*. Trad. Christl Brink, Ilka Roth, Irene Aron e outros. São Paulo: Cultrix, 1986.]

[13] Hillach, A. “The aesthetics of politics: Walter Benjamin’s ‘Theories of German Fascism’”. *New German Critique*, n.º 17, 1979, p. 106.

[14] SW, vol. 3, p. 121.

mas a política que se apropriava da retórica da arte¹⁰. A identificação da comunicação política fascista com certos tipos de obra de arte restringe uma análise da política estética a uma interpretação da ilusão e da falsa representação da realidade. Essa compreensão limitada repete a falácia da teoria da ideologia e, conseqüentemente, perde de vista o contexto mais amplo de uma política estética, uma política que está intrinsecamente ligada ao desenvolvimento da mídia. Benjamin não vê a política estética simplesmente como uma obra de arte total “wagneriana”. Ele concentra sua atenção em *como* a comunicação fascista foi capaz de substituir juízos morais e políticos pelo juízo estético por meio do espetáculo político. Sua análise está, portanto, menos preocupada com a coreografia pública da ação política, do que com os distintos modos pelos quais uma nova forma de coletividade é formada e organizada através da experiência estética do espetáculo político¹¹.

Em seu ensaio de 1930, “Teorias do fascismo alemão”, Benjamin critica aqueles aspectos da comunicação de massa que mitologizam a conexão entre a experiência da guerra e o levante da consciência nacional: “Gravando a paisagem com bandeiras flamejantes e trincheiras, a tecnologia queria recriar os traços heroicos do idealismo alemão”¹². A abstração metafísica da guerra feita pelos nacionalistas representa “a tentativa de redimir, de forma mística e sem mediação, o segredo da natureza, entendido de modo idealista, através da tecnologia” e busca construir uma coletividade alemã do pós-guerra, por meio da combinação de “heroísmo” com “máquina de guerra”. Como ressalta Hillach, essa atitude frente à experiência da guerra implica uma combinação reacionária de “renúncia mítica ao espírito da guerra” e “distanciamento heroico de si mesmo frente à individualidade”¹³. A mitificação da experiência da guerra, através do embelezamento do maquinário de guerra e da mecanização do corpo humano, atinge seu apogeu no “Manifesto futurista” de Emilio F. T. Marinetti, que declara “a guerra é bela”¹⁴.

De certo modo, no trabalho de Benjamin, a política estética revela os aspectos antimodernos da política fascista, que procuram mover o Estado para além do código burguês-democrático da legalidade, da moralidade e da emancipação política. No interior da política estética, o âmbito político é redefinido como o lugar da experiência (*Erlebnis*) autêntica. Assim, a estetização da política tende a reproduzir a aura, imbuindo a política e as figuras políticas de uma aura mítica. Nesse sentido, a tese de Benjamin sobre a estetização da política desvela aqueles aspectos do projeto antimoderno radical que procuram restaurar a totalidade da vida social, depondo os sistemas sociais fragmentados e funcionalmente diferenciados da modernidade.

A TRANSFORMAÇÃO DA VISIBILIDADE DO PODER

Para Benjamin, as análises da política estética feitas por intelectuais de direita, incluindo os futuristas, exemplificam a penetração da esfera política pelo espetáculo. Sua compreensão mítica da experiência histórica envolve uma estratégia política que alinha experiência (*Erlebnis*) vivida com consciência e ação políticas. Benjamin desenvolve esse tema explorando o papel formador da mídia, seu impacto na crise do sistema representativo e a subsequente ascensão do fascismo. Devido à sua abordagem romântica, apesar de afirmativa, da tecnologia, a crítica da democracia feita pelos modernistas reacionários e sua defesa da centralidade da experiência coletiva foram erroneamente associadas à própria crítica de Benjamin da política estética. A noção de Benjamin de tecnologia, no entanto, difere de modos significativos das concepções românticas spenglerianas. Sua noção de tecnologia se aproxima menos da racionalidade instrumental do que de características mais reflexivas e miméticas. Além disso, enquanto no pensamento de Spengler a noção de cultura indica o celebrado modo alemão de vida estética, para Benjamin, “cultura” se refere ao exato oposto, nada mais do que o “monumento da barbárie”¹⁵. Aqui, sua crítica da democracia representativa burguesa concentra-se na importante questão da própria cultura, uma cultura que está profundamente ligada à tecnologia da comunicação. Ao explorar a complexa intersecção entre tecnologia, cultura e civilização, Benjamin caracteriza os principais aspectos da modernidade como “civilização tecnológica” e chama atenção para a mudança correspondente nas dinâmicas da política:

*As democracias apresentam o político diretamente, em pessoa, frente aos representantes eleitos. O parlamento é seu público. Mas inovações nos equipamentos de gravação permitem agora que o orador seja ouvido por um número ilimitado de pessoas enquanto está falando, e seja visto por um número ilimitado de pessoas um pouco depois. Isso significa que se dá prioridade à apresentação do político frente ao equipamento de gravação. Os parlamentos estão ficando despovoados ao mesmo tempo que os teatros*¹⁶.

O colapso da democracia parlamentar está ligado à transformação da visibilidade do poder, isto é, da representação do governante. Para Benjamin, essa transformação da visibilidade do poder é parte de uma transição mais ampla na natureza da política. De acordo com a concepção de Bobbio da dicotomia entre público/privado no discurso político ocidental, público significa “aberto ao público”, “realizado na frente de espectadores”, enquanto privado, ao contrário, é aquilo que é dito ou feito em um círculo restrito de pessoas

[15] SW, vol. 4, p. 392.

[16] SW, vol. 3, p. 128.

[17] Bobbio, N. *Democracy and dictatorship*. Cambridge: Polity, 1989, p. 17.

[18] Thompson, John B. *The media and modernity*. Cambridge: Polity, 1995, p. 123.

ou, levado ao extremo, em segredo¹⁷. Nesse sentido, como Thompson nota apropriadamente, a dicotomia entre público/privado diz respeito à publicidade *versus* privacidade, abertura *versus* segredo, visibilidade *versus* invisibilidade: “Um ato público é um ato visível, realizado abertamente para que qualquer um possa ver; um ato privado é um ato invisível, um ato realizado secretamente atrás de portas fechadas”¹⁸. A investigação de Benjamin sobre essas mudanças no parlamento demonstra que sua análise do declínio da aura na era das mídias de massa — isto é, a destruição da autenticidade e da singularidade da obra de arte por meio da tecnologia da comunicação, como a fotografia e o cinema — não se restringe ao âmbito da arte. A crise da democracia representativa coincide com a ascensão do fascismo, de um modo que se assemelha à substituição da cultura literária e das experiências estéticas burguesas pela indústria do entretenimento, fundada sobre uma nova forma de experiência coletiva de choque. A análise de Benjamin dessas transformações políticas indica que a predominância do valor da exibição não só está atrelada ao crescimento da indústria do entretenimento, como também desempenha um papel decisivo na ascensão de uma nova forma de visibilidade do poder. Benjamin levanta a questão central de se a crescente visibilidade do poder e as novas possibilidades geradas pelos meios de comunicação resultam em uma “crise da democracia representativa”, que se baseia na representação transparente da opinião pública, e não na maior democratização ou no engajamento público. Ele acredita que aumentos na visibilidade do poder *per se*, às vezes acompanhados de um crescimento correspondente na acessibilidade e na abertura, não garantem maior democratização; ao contrário, ele teme que seja cada vez mais possível manipular a representação do governante, o que resulta em um enfraquecimento crucial da democracia representativa.

Benjamin pensa a intersecção entre representação e visibilidade de três formas, em relação (a) ao governante, (b) ao parlamento e (c) às massas: (a-b) entre o governante e os membros do parlamento; (b-c) entre os membros do parlamento e as massas; e (a-c) entre o governante e as massas. Primeiro, Benjamin defende que a onipresença do governante faz com que o “parlamento se torne o espectador do governante”, o que resulta na “teatralização do parlamento”; como consequência, “os parlamentos, assim como os teatros, estão desertos”¹⁹. Intelectuais de direita atribuíram o sistema representativo à distorção da vontade do povo e consideraram o fascismo como uma resolução para esse problema. Benjamin, contudo, defende que a política fascista não oferece uma resolução para a crise da representação, mas, na verdade, simplifica a questão da representação e antecipa a teatralidade da política. Na teatralização do parlamento,

[19] SW, vol. 3, p. 128.

os representantes se tornam o espectador e o parlamento se torna o próprio espetáculo. Segundo, como o parlamento foi reduzido a uma mera audiência do governante, há um colapso da democracia representativa e um desempoderamento do povo²⁰. Terceiro, Benjamin associa a ascensão do fascismo à maior visibilidade do governante. É cada vez mais possível ao governante ser apresentado diretamente ao público com a ajuda dos meios de comunicação. O rádio e o cinema possuem um importante papel a desempenhar na aceleração da transformação da visibilidade do poder e da esfera pública política. Governantes são agora convidados a se posicionar frente à mídia e se fazer públicos. Benjamin observa, então:

O rádio e o cinema estão alterando não só a função do ator profissional, mas — igualmente — a função daqueles que, como o político, se apresentam frente a essas mídias. A direção dessa mudança é a mesma para o ator de cinema e para o político, independentemente de suas diferentes atribuições. Ela tende à exibição de habilidades controláveis e transferíveis sob determinadas condições sociais, assim como o esporte buscou tal exibição sob determinadas condições naturais. Isso leva a uma nova forma de seleção — a seleção frente a um aparato — da qual o campeão, a estrela e o ditador surgem como vitoriosos²¹.

Na visão de Benjamin, a ampla disseminação das mídias de massa é o fundamento sobre o qual se ancora a política moderna do populismo: o governante torna-se capaz de se comunicar com o povo diretamente, e não por meio de seus representantes. O funcionamento da política depende agora substancialmente da performance do governante-ator, um evento político no qual todos participam, tanto o governante como os governados. Benjamin não sugere que o desenvolvimento das mídias de massa serve inevitavelmente à manutenção do domínio do governante, mas observa que seu resultado é a vitória do ditador. Na degeneração da democracia parlamentar e no aumento da importância da relação direta entre o governante e o povo, Benjamin enxerga a dinâmica dominante da teatralidade fascista: a vitória da visibilidade mediada de Hitler.

O *insight* de Benjamin sobre a crise da democracia representativa está intimamente ligado à questão da transformação da visibilidade do poder. Sua explicação da predominância do valor de exibição durante o colapso das categorias estéticas burguesas fornece uma base firme a partir da qual a questão da ascensão do espetáculo político pode ser investigada de modo sistemático. Primeiro, Benjamin caracteriza a mudança central da função da obra de arte como uma passagem do valor de culto para o valor político. Segundo, a substituição do valor de culto pelo valor de exibição demonstra que,

[20] Analisando o papel do parlamento como espectador em regimes fascistas, Hewitt descreve de modo apropriado a crise da democracia representativa: "Primeiro, o povo entrega seu poder para os 'representantes' eleitos, esses representantes, por sua vez, deixam depois de representar e se tornam meros espectadores. O desempoderamento do povo é, então, sinônimo da redução de seu modo de representação ao *status* de especularidade. O elemento político e o mimético se encontram nessa crítica da representação parlamentar" (Hewitt, *A. Fascist modernism: aesthetics, politics, and the avant-garde*. Stanford: Stanford University Press, 1993, p. 171).

[21] SW, vol. 3, p. 128.

a partir de agora, a função primária da arte é ser colocada em “exibição”. Acima de tudo, ela é dirigida para sua “função política”. Se a política depende da exposição e do controle do corpo (ou de sua imagem), uma função que os meios de comunicação possibilitam, então é preciso perguntar se é possível considerar a política da imagem ou a política da visibilidade do poder como ilustrativas de todas as políticas na era das mídias de massa. Aqui, Benjamin chega à conclusão de que o espetáculo tecnologicamente mediado se torna o modo dominante de comunicação política. A política está vinculada à luta pela visibilidade do poder, ao menos no período que se segue ao surgimento dos meios eletrônicos de comunicação²².

[22] Para uma análise detida da visibilidade do poder no contexto da teoria social da mídia, ver Thompson, John B. “The new visibility”. *Theory, Culture & Society*, nº 22, 2005, pp. 31-51.

A POLÍTICA DO ESPETÁCULO MIDIÁTICO

Considero a tese de Benjamin sobre a “estetização da política” parte de sua concepção mais ampla do espetáculo político, que esclarece a luta pela visibilidade do poder articulada pela tecnologia da comunicação. A proliferação dos filmes de propaganda fascista nos anos 1930 leva Benjamin a examinar o espetáculo político à luz da reprodução das massas, por um lado, e a dominação da política pela dinâmica da cultura de consumo, por outro. A concepção de espetáculo político de Benjamin se baseia em sua tentativa de interpretar a iconografia mediada do poder e das massas, e de demonstrar a afinidade das estratégias fascistas de comunicação política com a indústria do entretenimento na era do capitalismo avançado.

a) A reprodução das massas

A noção de Benjamin de reprodutibilidade tecnológica implica a reprodução em “massa”. No trabalho de Benjamin, a “reprodução” da arte denota menos uma “pluralidade”, uma mera coleção de ocorrências individuais, do que uma “massa”²³. A reprodução em massa diz respeito ao surgimento e à transformação das próprias massas: “A reprodução em massa é particularmente favorecida pela reprodução das massas”²⁴. Uma característica-chave da tecnologia do cinema é sua afinidade crucial com a lógica da formação das massas. Benjamin ilustra isso:

Em grandes procissões cerimoniais, convenções gigantescas e eventos esportivos de massa e na guerra, que alimentam as câmeras, as massas se deparam frente a frente consigo mesmas. Esse processo, cuja importância é evidente, está intimamente ligado ao desenvolvimento das tecnologias de reprodução e de gravação²⁵.

[23] Weber, S. *Mass mediauras: form, technics, media*. Stanford: Stanford University Press, 1996, p. 84.

[24] *SW*, vol. 3, p. 132.

[25] *Ibidem*, p. 132.

eles também desempenham um papel decisivo na formação das massas. Isso é alcançado apresentando a elas sua própria imagem, por meio da “realização do desejo das massas contemporâneas de aproximar coisas espacial e humanamente” e “superar a singularidade de cada coisa”²⁶. A tecnologia de representação visual da “massa”, capaz de cenas de multidões e *closes* individuais, percebe a “reação simultânea da massa” pela primeira vez. É essa dupla qualidade da mídia que permite que o filme possibilite que as massas *experienciem* a si mesmas e *apreciem* esteticamente seus próprios movimentos de massa.

Enquanto descreve os “movimentos de massa”, Benjamin se refere não apenas à ascensão do fascismo, mas também aos movimentos socialistas e comunistas do início do século XX, todos intimamente associados à transformação da visibilidade das massas modernas. Benjamin enfatiza particularmente os vínculos entre os movimentos de massa proletários e sua experiência intersubjetiva e coletiva no cinema: “O proletariado é um coletivo, assim como esses espaços são espaços coletivos. E somente aqui, no coletivo humano, o cinema pode completar o trabalho prismático que iniciou ao atuar nesse meio... Nenhum outro meio pôde reproduzir esse coletivo em movimento”²⁷. Através da experiência de ver sua própria imagem, uma multidão reconhece a si mesma como uma massa. A representação da multidão como possuidora de uma subjetividade coletiva não é secundária, e sim central a toda política enraizada em movimentos de massa.

b) A iconografia do espetáculo político

Em um fragmento escrito por volta de agosto de 1934, Benjamin oferece uma exposição detalhada da imagem de Hitler, comparando-a ao ar feminino do personagem Carlito, de Charlie Chaplin. Esse ensaio, “A masculinidade diminuída de Hitler”, foi escrito antes do lançamento de *O grande ditador*, em 1940. Enquanto Benjamin escrevia esse fragmento, Hitler assumia o cargo de *Reichspräsident* [presidente do Reich], após a morte de Paul von Hindenburg em 2 de agosto de 1934, enquanto renunciava oficialmente ao título de presidente. Benjamin ressalta as estratégias de gerenciamento de imagem de Hitler, enfatizando os modos pelos quais ele maximizava o efeito do espetáculo nessas circunstâncias políticas altamente carregadas: “‘Isso acontece apenas uma vez, e nunca se repete’. Hitler não aceitou o título de presidente do Reich; seu objetivo era o de impressionar o povo com a singularidade de sua aparição. Essa singularidade trabalha a favor de seu prestígio magicamente transposto”²⁸. Sabe-se que por volta de 1932, sob a direção do cantor de ópera Paul Devrient, Hitler treinou suas expressões faciais em frente ao espelho para produzir um bom efeito²⁹. Na visão de Benjamin,

[26] *Ibidem*, p. 105.

[27] *SW*, vol. 2, p. 18. De modo semelhante, Kaplan oferece uma descrição explícita da formação das massas e de sua relação com os primeiros anos do cinema: “multidões assistindo filmes aprendem a partir da tela a conhecerem a si mesmas como uma multidão: ir ao cinema se torna um ritual de grupo, ou um lugar onde estranhos se reúnem para sonhar conjuntamente. A multidão passa a conhecer a si mesma como filme. Sujeitos que conhecem a si mesmos como filme — isto é, que internalizaram o critério estético oferecido no filme — possuem uma experiência radicalmente diferente do que se conhecessem a si mesmos através do filme” (Kaplan, A. Y. *Reproductions of banality: fascism, literature and french intellectual life*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986).

[28] *SW*, vol. 2, p. 793.

[29] Buck-Morss, S. “Aesthetics and anaesthetics: Walter Benjamin’s art work essay reconsidered”. *New Formations*, nº 20, 1993, p. 142.

[30] SW, vol. 2, p. 792.

[31] Buck-Morss, op. cit., p. 142.

[32] De acordo com Geuss, “a arte autônoma” pode transmitir ao menos dois sentidos analiticamente distintos. Por um lado, ela pode constituir uma tese sociológica a respeito de se a “arte” é estabelecida em uma determinada sociedade como um domínio separado de esforço humano, não sujeito a interferências externas. Por outro lado, ela pode ser uma tese a respeito da existência de certos critérios de julgamento e de princípios de avaliação (Geuss, R. “Art and criticism in Adorno’s aesthetics”. *Journal of European Philosophy*, nº 6, 1998, p. 314-5).

[33] Benjamin, W. *Gesammelte Schriften*, vol. 3, R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser (ed.), com a colaboração de T. Adorno e G. Scholem. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1991, p. 488.

[34] Kracauer, S. *The mass ornament: Weimar essays*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995, p. 75. [Ed. bras. *O ornamento da massa*. Trad. Marlene Holzhausen e Carlos Eduardo J. Machado. São Paulo: Cosac Naify, 2009.]

[35] Benjamin, *Gesammelte Schriften*, op. cit., p. 488.

a principal imagem que Hitler procura criar é aquela da “masculinidade diminuída”: “A tônica central para Hitler não é a imagem do homem militar, mas aquela do cavaleiro em circunstâncias fáceis. Os emblemas feudais de autoridade estão desatualizados; só sobraram feitiços masculinos”³⁰. A imagem de Hitler é menos “expressiva” do que “reflexiva”, como sugere Buck-Morss, restituindo ao homem-na-multidão sua própria imagem, “a imagem narcisista do ego intacto, construída contra o medo do corpo-em-pedaços”: “Não como aquele que lidera, mas como aquele que precisa ser liderado”³¹.

Em um paralelo com a análise iconográfica da imagem de Hitler, as ideias de Benjamin sobre alterações na função do espetáculo, sua mudança do ritual para a política, derivam de uma situação na qual as técnicas mais avançadas da arte contemporânea servem primeiramente para embelezar e propagar a imagem do poder. A concepção de Benjamin sobre o declínio da “esfera autônoma de arte” reflete a predominância da política na prática artística³². A estética fascista é, contudo, distinta de outras representações políticas anteriores, no sentido de que ela coloca as massas no centro do palco: “A arte fascista é a arte da propaganda. Ela é, portanto, executada para as massas. A propaganda fascista, além disso, tem de permeiar toda a vida social. A arte fascista não é, portanto, executada apenas *para* as massas, mas também *pelas* massas”³³. Diferentemente do romantismo precedente, a propaganda fascista não exclui as massas do processo de representação e visualização do poder. Ao contrário, ela realça “as massas” como um herói mais belo. Essa concepção possui estreita afinidade com a análise mais sistemática do “ornamento de massa” feita por Siegfried Kracauer, contemporâneo de Benjamin, na qual defende que as massas são encantadas e arrebatadas por sua própria apresentação espetacular enquanto massa³⁴. As massas, no entanto, continuam ainda isoladas e marginalizadas do poder. Benjamin enfatiza:

*Como consequência, alguém poderia presumir que as massas estavam no controle dessa arte, que elas poderiam utilizá-la como um meio de auto-comunicação (Selbstverständlichung), que eram donas de sua própria casa: donas de seus teatros e estádios, donas de seus estúdios de filmagem e de suas editoras. Todos sabem que esse não é o caso. Ao contrário, aqueles que dominam esses locais são “a elite”. E essa elite não quer que a arte forneça um meio de autocomunicação para as massas*³⁵.

A característica fundamental do espetáculo político fascista é ele ser um espetáculo da pseudoautorrepresentação. Os desejos das massas são realizados apenas por meio da imagem e da representação. Seu *status* político e social permanece substantivamente inalterado. As massas surgem como o sujeito da história no interior da represen-

tação, mas permanecem como objetos passivos no processo político de tomada de decisão.

*A crescente proletarização do homem moderno e a crescente formação das massas são dois lados de um mesmo processo. O fascismo procura organizar as massas recentemente proletarizadas, enquanto deixa intactas as relações de propriedade que elas lutam para abolir. Ele vê sua salvação na concessão de expressão às massas — mas não em conceder direitos a elas. As massas têm um direito a relações de propriedade transformadas; o fascismo procura dar a elas expressão para manter essas relações inalteradas. O resultado lógico do fascismo é uma estetização da vida política*³⁶.

[36] SW, vol. 3, pp. 120-1.

Como esboçado acima, para Benjamin, a notável distinção entre “proletarização” e “formação de massas” é crucial. O fascismo realiza um ato precário de equilíbrio, aceitando uma cultura “proletária” — isto é, uma cultura pós-burguesa e pós-individual —, enquanto se esforça simultaneamente para “inibir as demandas coletivistas das massas”³⁷. O principal objetivo do fascismo é o de preservar o princípio da propriedade privada, equilibrando de uma só vez os desejos coletivistas das “massas” com o desejo de “aproximar coisas espacial e humanamente”, enquanto abandona a democracia representativa. Dessa forma, como ressalta Berman, a estranha combinação de expressão e direito, que corresponde à forma e lei (isto é, estética e justiça), se torna aparente³⁸. Enquanto tal, a crítica de Benjamin do espetáculo político não aborda em detalhe os temas ideológicos esperados — o nacionalismo, o irracionalismo mítico e o racismo biológico, por exemplo —, mas sim a estrutura das dinâmicas comunicativas no interior da esfera política. Na visão de Benjamin, o fascismo é o herdeiro legítimo do esteticismo da *l'art pour l'art*, não em razão de suas pretensões ideológicas, mas porque ambos são estabelecidos sobre a recusa do direito das massas à autocomunicação³⁹. De acordo com o prazer escopofílico do poder e das próprias massas, a experiência coletiva funciona por meio da identificação com o *Führer*. Através dessa identificação estética, a política fascista visa neutralizar o juízo crítico e limitar o prazer corporal autônomo do corpo individual.

[37] Berman, R. “Literaturkritik zwischen Reichsgründung und 1933”. In: Hohendahl, P. U. (ed.). *Geschichte der deutschen Literaturkritik: 1730-1980*. Stuttgart: Metzler, 1989, p. 37.

[38] *Ibidem*, p. 37.

[39] SW, vol. 3, p. 122.

c) A realidade mediada do espetáculo político

A Exposição Mundial (ou *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne*) sempre atraiu Benjamin como uma figura exemplar do espetáculo urbano, juntamente com as passagens, os panoramas, as lojas de departamento e o cinema. A Exposição Mundial de Paris em 1937, em particular, é concebida como

um protótipo do espetáculo político e do espaço tecnológico da propaganda no período do fascismo. Dois pavilhões notáveis se encontravam simbolicamente contrapostos um ao outro: o da Alemanha nazista e o da União Soviética. O pavilhão nazista, projetado por Albert Speer, que foi também um dos principais arquitetos do *Zeppelinfeld* para a conferência do Partido Nacional-Socialista em Nuremberg, foi premiado com uma medalha de ouro por seu projeto, assim como o foi o pavilhão soviético. Nesse espaço gigantesco, o documentário de Leni Riefenstahl sobre a convenção nazista de Nuremberg, *O triunfo da vontade* (*Triumph des Willens*), foi exibido para audiências globais e ganhou o Grande Prêmio na Exposição de 1937, em decorrência de suas conquistas tecnológicas e estéticas. Para Benjamin, que estava no exílio em Paris durante o período da exposição, esse filme exemplifica fielmente a intersecção do espetáculo político com a estética cinematográfica fascista. A descrição explícita de Benjamin das técnicas específicas empregadas para representar as massas e o uso politicamente regressivo dos novos meios de comunicação se harmonizam com um grande número de cenas em *O triunfo da vontade*.

Em geral, movimentos de massa são apreendidos mais claramente pela câmera do que pelo olho. Uma perspectiva panorâmica captura agrupamentos de centenas de milhares. E mesmo quando essa perspectiva não é menos acessível ao olho humano do que à câmera, a imagem formada pelo olho não pode ser alargada do mesmo modo que pela fotografia. Isso quer dizer que os movimentos de massa, e acima de tudo a guerra, são formas de comportamento humano especialmente adequadas à câmera⁴⁰.

[40] SW, vol. 3, pp. 132-3.

Riefenstahl explora rigorosamente as possibilidades tecnológicas das câmeras móveis para evocar uma série interminável de *tableaux vivants* impressionantes. Como Kracauer nota apropriadamente, enquanto ela está girando, inclinando e acompanhando suas câmeras, o espectador está tomado pela impressão de “que frente aos nossos olhos uma vida palpável se torna uma aparição”⁴¹. O seu experimento, que utiliza a perspectiva aérea, reproduz uma distância aurática, por meio da qual as massas conhecem a si mesmas como “massa”. Em *O triunfo da vontade*, o deleite com o movimento contínuo serve finalmente apenas para simbolizar “a prontidão das massas a serem moldadas e usadas à vontade pelo líder”: “A ênfase nesses ornamentos vivos pode ser buscada na intenção de cativar o espectador com suas qualidades estéticas e levá-lo a crer na solidez do mundo da suástica”⁴². A escala gigantesca na qual Riefenstahl representa a multidão produz uma experiência panorâmica que oprime os sentidos da audiência com sua própria imagem ampliada.

[41] Kracauer, Siegfried. *From Caligari to Hitler: A psychological history of the german film*. Princeton: Princeton University Press, 1947, p. 302. [Ed. bras.: *De Caligari a Hitler. Uma história psicológica do cinema alemão*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.]

[42] *Ibidem*, p. 302.

O fato de que *O triunfo da vontade* é um tipo de filme documentário facilitado pela cinematografia avançada também levanta questões cruciais sobre a realidade cinematográfica do espetáculo midiático e sobre a interpretação da realidade histórica. Em uma entrevista dada em setembro de 1965, Riefenstahl negou que qualquer um de seus trabalhos, inclusive *O triunfo da vontade*, eram propaganda, denominando-os ao contrário *cinéma vérité*: “Nenhuma das cenas é encenada. Tudo é genuíno. E não há comentários tendenciosos pelo simples motivo de que não há qualquer comentário. É *história — pura história*”⁴³. Em oposição a essa visão, Sontag critica *O triunfo da vontade* por sua representação de “uma transformação radical da realidade já alcançada”: “A história se transforma em teatro... Em *O triunfo da vontade*, o documento (a imagem) não é apenas o registro da realidade, mas é a única razão pela qual a realidade foi construída, e tem eventualmente de substituí-la”⁴⁴. A discrepância entre o ponto de vista de Riefenstahl e de Sontag joga luz sobre o principal atributo do espetáculo midiático como uma realidade mediada entre ilusão e eventos históricos. As duas asserções provêm da questão da (re)construção da realidade. Elas frequentemente entendem o filme como uma representação da realidade, e não levam em consideração o modo pelo qual a realidade ou mesmo a não realidade podem ser aperfeiçoadas pela representação midiática. Elas prestam pouca atenção ao fato de que mesmo a ilusão pode ser perfeitamente reproduzida como real. Vista da perspectiva do espetáculo político, em que a relação entre o real e o representado se obscurece, *O triunfo da vontade* é um espetáculo tecnologicamente reproduzido, que a audiência considera real. Na terminologia de Adorno, o espetáculo político está fundamentado na tentativa de criar “a ilusão da realidade absoluta do não real”⁴⁵. A superioridade estética do filme de Riefenstahl reside em sua reconstrução aperfeiçoada, tanto nos termos de suas características artísticas como nos de suas características técnicas. Seu filme reproduz a si mesmo, penetra na realidade e eventualmente substitui a realidade no curso de sua comunicação com as audiências.

d) A mercantilização da política

O fato de que o filme de Riefenstahl é uma “mercadoria” levanta uma questão acerca da relação entre o espetáculo político e a cultura de consumo, tal como articulada pela indústria do entretenimento. Na visão de Benjamin, a estetização da política reflete o processo mais amplo de estetização da vida cotidiana ou, num sentido mais específico, de “literalização das condições de vida”⁴⁶, que corresponde ao surgimento da cultura de consumo no capitalismo avançado. Como nota Featherstone, “na era do industrialismo, o poder

[43] Sontag, op. cit., p. 82.

[44] Ibidem, pp. 82-3.

[45] Adorno, T. W. *In search of Wagner*. Londres: Verso, 2005, p. 79.

[46] SW, vol. 2, p. 742.

[47] Featherstone, M. *Consumer culture and postmodernism*. Londres: Sage, 1991, p. 73.

[48] Benjamin, W. *The Arcades Project*. Trad. H. Eiland e K. McLaughlin. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999, p. 14. [Ed. bras.: *Passagens*. Bolle, W. (org.). Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.]

[49] Koepnick, L. *Walter Benjamin and the aesthetics of power*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1999, p. 189. Ver também Peukert, D. *Inside nazi Germany: conformity, opposition, and racism in everyday life*. New Haven: Yale University Press, 1987; Kater, M. H. *Different drummers: jazz in the culture of nazi Germany*. Oxford: Oxford University Press, 1992; e Schütz, E. "Das 'Dritte Reich' as Mediendiktatur. Medienpolitik und Modernisierung in Deutschland 1933 bis 1945". *Monatshefte*, nº 87, 1995, pp. 129-150.

da arte como ilusão, sua autoridade como uma obra original, a fonte de sua 'aura', foi deslocada para a indústria, com pinturas se transformando em anúncios publicitários, a arquitetura em engenharia técnica, artesanatos e escultura em artes industriais, para produzir uma cultura de massa⁴⁷. Quando examina a estetização da vida cotidiana, Benjamin chama atenção para o fato de que a estetização do espetáculo também está conectada à lógica da cultura de consumo e à indústria do entretenimento. Para Benjamin, o espetáculo político está inevitavelmente manifesto em certas formas de mercadoria e é criado com a ajuda da cultura de consumo. Como esclarece no escrito de 1939, a racionalização da sociedade moderna parece ser "uma consequência da representação reificadora da civilização"⁴⁸. Benjamin está preocupado em examinar o espetáculo da modernidade e o modo pelo qual ele é materializado em locais que obedecem à lógica da cultura da mercadoria — as passagens, as exposições mundiais, o interior, a rua e a barricada. Para Benjamin, a política não é simplesmente uma arena separada. No capitalismo avançado, ela está intrinsecamente vinculada à cultura de consumo. De acordo com ele, a mercantilização da política significa que a política se tornou um objeto vendável de consumo de massa como qualquer outro.

Uma ampla gama de pesquisas recentes sugere que, mesmo durante o período nazista, uma grande parte da população levava uma vida dupla, e que a cultura cotidiana na sociedade nazista dependia profundamente da "atividade de lazer, do consumo privado, do prazer não político"⁴⁹. Esses estudos históricos ajudam a reiterar o argumento de Benjamin de que a política no capitalismo avançado se torna uma faceta da indústria do entretenimento ou, ao menos, é cada vez mais influenciada pela busca do prazer que caracteriza a cultura de consumo. Como notado acima, na análise de Benjamin, a comunicação política fascista se configura como um espetáculo de massa encenado pelo Estado com a ajuda dos meios de comunicação. Como um espetáculo de massa, a política fascista deve ser atrativa para ser comprada e consumida pelas massas. O filme de Riefenstahl envolve uma forma de mercadoria e coincide com os princípios centrais da indústria do entretenimento. Em contraposição à democracia liberal, que supostamente procura estabelecer a arena política como autônoma, a política fascista surge como um sistema interligado ao capitalismo, como um item comercializável. Na política da representação, o valor de exibição é central à comunicação política entre o espetáculo político, entendido como mercadoria, e as massas, como consumidoras. Assim, quanto mais a política se torna entrelaçada à cultura de consumo, mais a lógica do espetáculo político segue de perto a estética da mercadoria. Ao examinar

o *flâneur* vadiando nas passagens, as massas observando as mercadorias na exposição mundial e a audiência fascinada pelo cinema, Benjamin joga luz sobre a experiência fantasmagórica do espetáculo. Esquecimento, anestesia, voyeurismo, prazer visual individual e coletivo, fragmentação e atomização são aspectos cruciais da experiência fantasmagórica do espetáculo. Do mesmo modo, o espetáculo político coincide com uma forma de estética da mercadoria que organiza a experiência do consumidor nos termos do esquecimento, da fragmentação, etc. Ao organizar a experiência, o espetáculo político dependia do apelo aos consumidores, apresentando a eles um produto cuidadosamente projetado. Espelhando a proliferação da publicidade política, como retrata Berman, a mercantilização do espetáculo político acelera “a prioridade da imagem sobre a substância e a transformação do orador político em um ator para os meios de comunicação”⁵⁰. Por meio de sua análise sobre a dimensão estética do espetáculo político, Benjamin demonstra que, quando o prazer visual substitui a comunicação racional na arena política, o colapso da esfera pública literária burguesa e a crise da democracia liberal se aceleram. Sua concepção do espetáculo político revela como a teatralização da democracia parlamentar e o surgimento do espetáculo fascista derivam da interpenetração de espetáculo político e estética da mercadoria.

[50] Berman, R. *Modern culture and critical theory*, op. cit., p. 41.

DEMOCRACIA NA ERA DO ESPETÁCULO POLÍTICO

Neste ensaio, explorei a concepção de Benjamin da estetização da política no contexto mais amplo do espetáculo da política, enfatizando seus aspectos massificados, estetizados e mercantilizados. Ao capturar a essência do espetáculo político como o anestésico do sistema sensorial humano, Benjamin consegue explorar uma forma particular de crise política, que está vinculada à crise dos sistemas de representação e à cultura centrada no olhar. Mostrei que a ascensão do fascismo está intimamente conectada ao desenvolvimento dos meios de comunicação, mas que não envolve diretamente a ressurreição da aura ou a reauratização do poder. Defendi que isso lança luz sobre a principal característica do espetáculo político, isto é, uma aura artificial reproduzida pela tecnologia da mídia. Nesse ponto, a abordagem de Benjamin sobre o espetáculo político diverge de modo decisivo de uma crítica da ideologia (*Ideologiekritik*), um tipo específico de crítica desenvolvido pelos membros do Instituto de Pesquisa Social em Frankfurt e particularmente por seu contemporâneo, Theodor W. Adorno. A crítica de Benjamin do espetáculo político está menos preocupada com a formação da falsa consciência do que com a alienação do sistema sensorial humano.

[51] SW, vol. 3, p. 124.

Recebido para publicação
em 28 de agosto de 2011.

NOVOS ESTUDOS

CEBRAP

93, julho 2012

pp. 61-79

Benjamin descreve a política do espetáculo dessa forma: “O objetivo da revolução é acelerar essa adaptação. Revoluções são inervações do coletivo — ou, mais precisamente, visam a inervação da parte do novo e historicamente único coletivo, que tem seus órgãos na nova tecnologia”⁵¹. A análise de Benjamin reflete mais profundamente o impacto do espetáculo político na crise da experiência moderna, uma crise total da percepção. Contrapondo-se a esse pano de fundo, a tentativa de Benjamin de politizar a arte constitui uma tentativa de recuperar o isolado e fragmentado sistema sensorial do corpo humano.

JAEHO KANG é professor assistente no Departamento de Estudos de Mídia e Cinema na New School em Nova York.