

_____. The Philosophical Disenfranchisement of Art. New York, USA: Columbia University Press, 2004. _____. *Unnatural Wonders: Essays from the Gap Between Art and Life*. New York, USA: Columbia University Press, 2005.

_____. *On criticism*. New York, USA: Routledge, 2009.

DUARTE, R. (Org.). A plausibilidade da pós-história no sentido estético. In: *Trans/Form/Ação*, Marília/SP, vol. 34, edição especial n. 02, 2011, p.155-180. .

FERREIRA, D. P. Considerações sobre a situação atual da arte no mundo da arte. In: FREITAS, V. et. al. *Gosto, Interpretação e Crítica*, v. 02. Belo Horizonte: ABRE, 2015.



O TEMA DA MODA COMO FENÔMENO CULTURAL DO SÉCULO XIX EM KARL MARX E WALTER BENJAMIN

Rodrigo Araújo¹

*A moda é a precursora, não, é a eterna
suplente do Surrealismo.
Walter Benjamin*

Resumo

Este artigo procura apresentar a versão do filósofo alemão Walter Benjamin [1892-1940] sobre o tema da moda. Num primeiro e breve momento, apresenta e justifica a abordagem filosófica de um tema tão candente em nossa cultura como o da moda; em seguida, verifica a abordagem epistemológica de Benjamin a partir da influência de Georg Simmel, numa aproximação com a chamada *lebensphilosophie*; subordinado a esta abordagem, apresenta, ligeiramente, a presença da cidade de Paris e do poeta Baudelaire como dispositivos sensíveis para a reflexão do autor. Por fim, procura problematizar a decisiva influência de Karl Marx em seu tratamento sobre o tema da moda como fenômeno cultural do século XIX. Deste autor, Benjamin toma de empréstimo os conceitos de fetiche e de fantasmagoria, os quais são centrais no conjunto de suas obras tardias e que irão compor a sua versão sobre a moda.

Palavras-chave: Moda; Benjamin; Marx; Fantasmagoria; Fetiche.

THE THEME OF FASHION AS A CULTURAL PHENOMENON OF THE 19TH CENTURY IN KARL MARX AND WALTER BENJAMIN

Abstract

This paper aims to present the analysis of the German philosopher Walter Benjamin (1892-1940) on the subject of fashion. In a first and brief moment, I bring forth and justify the philosophical approach to a very recurrent topic in our culture, which is fashion; then I compare Benjamin's epistemological approach to

¹ Rodrigo Araújo é professor de filosofia do IFBA e doutorando em filosofia pela UFBA.

Georg Simmel's theory and his *Lebensphilosophie*. Concerning this approach, I shortly present the presence of the city of Paris and Baudelaire's poetry as sensitive devices for the author's reflection. Lastly, I seek to problematize the decisive influence of Karl Marx in Benjamin's treatment of the theme of fashion as a cultural phenomenon of the 19th century. From Marx, Benjamin borrows the concepts of fetish and phantasmagoria, which are central in all of his later works and comprise his version of fashion.

Keywords: Fashion; Benjamin; Marx; Phantasmagoria; Fetish.

Moda em filosofia? Uma breve justificativa

Antes de tudo é preciso anotar algumas palavras sobre a utilização de um tema como a moda em filosofia. Acidental, fluida, transitória, perecível, essas seriam apenas algumas das ressalvas que um autor clássico levantaria de imediato em relação ao fato de se dar abrigo ao tema da moda em um estudo de pretensões, minimamente, filosóficas. Adjetivações desse tipo colocam o filósofo distante de temas como o da moda pelo menos desde que Platão redigiu a *República*, por volta do século IV a.C. Para o filósofo grego, os grandes temas que pertenceriam ao terreno da filosofia seriam aqueles de caráter eterno, imutável, imperecível, tais como a ética, a política, a linguagem e a cosmologia, todos tratados sob a égide da metafísica. Curiosamente, numa das raras vezes em que Platão se referiu ao uso das roupas foi para acentuar o seu caráter aparente e superficial, para chamar a atenção ao seu apelo a uma beleza de tipo fraudulento, distante da “beleza em si”. Ao estabelecer a área de atuação do filósofo, Platão gerou um posicionamento de repulsa em relação aos temas, digamos, prosaicos da cultura, os temas “menores”, fadados à mudança, à acidentalidade e dados a

abordagens, em geral, muito mais particulares do que universais, muito mais aparentes do que ideais.

Observamos na modernidade uma reação ao posicionamento platônico que explicita a separação do que é e do que não é objeto de tratamento filosófico. Para Michel Foucault, foi necessário esperar que um filósofo como Kant escrevesse um pequeno texto, intitulado *O que é o Iluminismo*, para que a chancela fosse dada a uma tradição que “corria por fora”, por assim dizer, dos circuitos mais celebrados da história oficial da filosofia. Os temas ditos perecíveis tomaram fôlego na nova geração de filósofos que despontava na modernidade e passaram a assumir lugar de destaque em suas obras mais sensíveis às coisas civis. Segundo ainda Foucault, a partir do texto de Kant, evidenciaram-se duas grandes tendências na filosofia moderna. De um lado, aquilo que ele chamou de uma analítica da verdade e, de outro, o que ele conceituou como uma ontologia do presente, linhagem a que diz se filiar e que admite pensar a filosofia a partir das tais “acidentalidades” da cultura, em última instância, uma linhagem que dimensiona a história como um problema.

Na recente tradição marxista há uma tendência crítica em relação ao platonismo reinante na concepção clássica e vários temas, antes abordados sob o viés metafísico, passam a ganhar um tratamento histórico, como é o caso da ética, da linguagem, da arte e, sobretudo, da política e da economia. Isto porque, antes de tudo, a história mesma desponta como grande problema no horizonte filosófico, e o presente é tomado à “força” pelo filósofo materialista. Além de Walter Benjamin, seus contemporâneos, também notabilizados pela filiação marxista, Adorno, Horkheimer e Marcuse não se furtaram de fazer da moda um tema de seus debates filosóficos. Diversas vezes a moda surge em seus escritos na esteira do enquadramento dado por Georg Simmel e de outros autores munidos de leituras marxistas.

Um filósofo da cultura influenciado pelo método de Georg Simmel

Leitor atento da modernidade, Benjamin reconhece o aspecto positivista/organicista que domina, parcialmente, o debate sobre as ciências humanas ao longo do século XIX. A partir de autores como Comte e Spencer, constrói-se uma narrativa social onde o entendimento é derivado de um todo orgânico e necessário, análogo ao processo biológico e reflexo deste. Resulta deste discurso a proposta de metodologias comuns entre as ciências da natureza e as explicações sobre o homem e a sociedade, decorrendo destas últimas, as chamadas ciências humanas e sociais, a crença de que são fontes capazes de engendrar, corrigir e/ou regenerar a organização social e o sujeito. Por outro lado, e talvez como reação a este discurso incrustado no século dezenove, há o surgimento daquelas que ficaram conhecidas como *lebensphilosophie*, ou seja, as filosofias da vida. Dentre alguns dos seus mais destacados autores, Dilthey e Weber traçam filosofias que irão contrastar, radicalmente, os aspectos positivistas de fundo comteano. Para eles, o método adequado para se questionar a cultura e o homem, de maneira geral, é o “idiográfico”², um método centrado no singular, no desenho privado, restrito, particular, localizado, e não em leis gerais, como se apresentam as metodologias das ciências da natureza.³

Receio que seria precipitado dizer que Benjamim acolhe metodologicamente a perspectiva da filosofia da vida *tout court*. Antes, seria prudente elucidar no seu itinerário filosófico a marcante presença do já

mencionado Simmel e a decisiva influência de certos aspectos da filosofia de Marx, mas deixemos este último para mais adiante. É que Simmel rejeita tanto a versão organicista, quanto a versão reativa de Dilthey e Weber. Para ele, a sociedade estaria muito mais próxima de uma imagem rizomática, por assim dizer, constituída numa trama emaranhada de indivíduos que se relacionam mutuamente e, ao mesmo tempo, se subordinam a estruturas superindividuais mais amplas, tais como o Estado, a cidade, a família, o sindicato, a religião, etc. Embora estas “entidades”, segundo ainda a versão do autor, sejam cristalizações das relações interpessoais, não se pode inferir daí que não possam assumir uma aparente autonomia e se voltar de maneira opressiva aos mesmos indivíduos que as geraram e as compõem. Ao contrário, é com frequência que isto acontece. Decorre dessa espécie de “super trama” a dificuldade em estabelecer uma ciência capaz de dar conta do conjunto, ainda que não seja impossível traçar a sua genealogia e o seu desenvolvimento (daquela “super trama”). Dessa forma, Simmel recorre à

construção de uma galeria de tipos sociais – ‘o estrangeiro’, ‘o mediador’, ‘o pobre’, ‘o aventureiro’, ‘o renegado’ e, claro está, ‘o maníaco da moda’ – que, nos seus papéis, se devem complementar com a análise das formas sociais, de que sempre são parte e elemento, dentro e fora das quais simultaneamente se encontram, mesmo quando a elas se possam opor. (Mourão, 2008, p. 11 e 12)

Naturalmente, Simmel situa-se muito mais próximo da filosofia da vida, embora com certo distanciamento crítico, do que de uma versão positivista da sociedade. O dualismo (típico das versões idealistas da tradição alemã do século dezenove) mantém-se em seu pensamento. A vida é definida por ele como oscilação entre o individual e o social, entre o destinado e aquilo que pode variar, e o fenômeno da moda lhe parece exemplar neste sentido. A moda abriga o paradoxo, *par excellence*, já que é reflexo de uma demanda social alimentada pelo

² No Brasil, provavelmente, o mais notório e direto exemplo desta influência se encontre no já tornado clássico *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda, publicado em 1936.

³Cf. MOURÃO, A. “A moda como sintoma antropológico em Georg Simmel” in Simmel, G. *Filosofia da moda e outros escritos*, Edições texto e grafia, Lisboa, 2008.

desejo individual de se diferenciar socialmente. Parece ser este o enredo metodológico que Benjamin demonstrou perseguir em suas análises sobre a moda como dispositivo que lhe permitiria “ler” a modernidade, embora não estivesse a ele limitado, como se pode ver na sua vasta obra. Baudelaire, um tipo de dândi, um renegado, o aventureiro melancólico, e a trama de acontecimentos que lhe atravessa em sua cidade natal, a Paris oitocentista, constituem o enlevo que protagoniza a reflexão de Walter Benjamin sobre a moda.

Paris: o cenário do encantamento

Atraído pela poesia e pela prosa baudelaireana, Benjamin viu, incrustada na obra do poeta, a vida parisiense, os seus rumos e as suas contradições, em pleno auge do capitalismo do século XIX. A Paris que se vê na lírica de Baudelaire é a Paris oitocentista dos anos 50 e 60, apogeu do II Império comandado por Napoleão III, administrada pelo Barão de Haussman, impulsionada pelos ventos do progresso de uma modernidade industrial e ordenada sob o ditame de um embelezamento estratégico. Uma das principais intenções de Napoleão III, quando assumiu o comando francês, foi evitar os constantes levantes das barricadas e as ameaças ao seu poderio, como as enfrentadas nas últimas décadas. Impulsionado pelas ondas do progresso e pelo surgimento de novos materiais de construção, como o ferro e o vidro, Paris foi deixando de ser uma sombria cidade medieval para dar lugar à cidade luz, símbolo de uma era iluminista. Ao invés dos lampiões, a eletricidade passou a acender a cidade “de um só golpe” e em lugar das vielas estreitas, escuras, abrigo dos párias e revolucionários, surgiram as longas avenidas, ponteadas por imensos monumentos. A depuração do espaço público é realizada em Paris a favor de um

controle político e de um crescimento econômico, além de certo embelezamento. O sistema bancário é desenvolvido com grande êxito e os créditos são oferecidos em quantidade. Cidades vizinhas são anexadas, alargando os bairros periféricos que servem como abrigos dos operários, o que explicita, sintomaticamente, as desigualdades sociais. Cada vez mais veloz, os veículos circulam com mais fluidez, assim como as mercadorias e a informação.

Haussman opera uma “estética da desapareição”, e muitas das construções da velha Paris são postas abaixo sem maiores critérios, o que resulta numa série de construções modernas que faz da cidade uma espécie de paraíso do olhar. As longas avenidas desenvolveram uma grande perspectiva; as construções dos bulevares com suas calçadas espaçosas, dotados de iluminação padronizada, aliada a uma preocupação paisagística, abriram condições adequadas para a *flânerie*; a indústria têxtil deslança e os cafés, com suas mesas dispostas pelas calçadas e sacadas, passam a acomodar os passantes cansados, mas também os curiosos pela multidão, tal como o *flâneur* do *O homem da multidão*. Isto sem contar o surgimento das passagens, as galerias que serviram como templos do consumo e da moda, abrigo das grandes editoras, livrarias e mercadorias de luxo, salvaguardadas das intempéries do clima e do tempo nas vitrines de luxo cuidadosamente ornadas.

As ruas, assim como as galerias, onde “em 1839, era elegante levar consigo uma tartaruga ao passear” (Benjamin, 1989, 193), se tornam então o palco de espetáculos para o cidadão, lugar de exposição, onde se olha o outro e se mostra, mas também onde se vê nos reflexos das vitrines. Neste cenário, foi natural que a moda ganhasse novos contornos e invadisse os meios publicitários, renovando a expressão pública nos modos de vestir-se e expressar-se. Emancipada por Charles Frederick Worth (1825-1895), a costura alcançou o estatuto de arte, deixando de ser simples ofício. Ao abrir a sua *Maison*, Worth fez

dela não um lugar destinado a satisfazer os desejos do cliente, mas, antes, um lugar que incluía rigorosamente toda uma subjetividade, uma personalidade, uma individualidade, em suma *uma marca* na confecção das roupas⁴. Surgia então aquilo que se convencionou chamar de alta-costura, e Paris afirmou-se como a sua capital. A “capital do capital” era também a capital da moda e do luxo, e isso Baudelaire soube ler como poucos.

Baudelaire: o poeta da modernidade

O fascínio de Benjamin por Baudelaire rendeu alguns ensaios e notas esparsas no conjunto de sua obra, particularmente no seu inacabado projeto *Passagens*, onde podemos ler o seguinte trecho sobre o gosto da modernidade no poeta:

[...] vai tão longe que Baudelaire, como Balzac, o estende aos mais fúteis detalhes da moda e do vestuário. Ambos os estudam em si mesmos e elaboram com eles questões morais e filosóficas, porque eles representam a realidade imediata no seu aspecto mais agudo, mais agressivo, mais irritante, talvez, mas também mais geralmente vivido (Benjamin, 2006, 116).

Há uma concepção estética em Baudelaire, recorrente no século XIX, de que existe uma dualidade nas coisas (tal como dito acima a respeito de Simmel), inclusive no que tange à natureza da beleza. Para ele, o belo contém sempre uma dupla composição e, a seu ver, uma verdadeira teoria estética, uma teoria racional e histórica, deveria se opor radicalmente à teoria do belo único e absoluto. O belo, pensa Baudelaire, é feito de um elemento eterno e imutável, mas também de um elemento circunstancial e efêmero que poderá ser a época, a paixão, a moral ou mesmo a moda. É desse entendimento de que o belo pode ser

⁴ Cf. SVENDSEN, Lars. *Moda: uma filosofia*. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010, especialmente o capítulo introdutório.

colhido no provisório, no acidental, no cotidiano, que Baudelaire, em seu ensaio *O pintor da vida moderna*, destaca a obra de Constantin Guys como possuidora, dentre outras qualidades, dessa “beleza de circunstância”. Ao observar as gravuras deste pintor, ele indica aquilo que seria o seu objetivo fundamental: “extrair da moda o que ela pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório”, em última instância, isso equivaleria a dizer o mesmo que, em termos baudelairianos, apreender a modernidade, que não é outra coisa senão “o fugidio, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável” (Baudelaire, 1993, 227).

Essa referência a tudo que é passageiro na obra de Constantin Guys põe-nos diante dos tipos existentes na poética de Baudelaire, tal como o já mencionado dândi, o *blasé* rico, bem vestido e entediado que “não tem outra ocupação senão a de correr atrás da felicidade” (Baudelaire, 1993, 239), a passante, o homem sanduíche, dentre outros. O efêmero que ele viu nas artes, também viu na moda e, ao analisar a figura do dândi, tantas vezes reproduzido por Constantin Guys, acreditou poder extrair dali considerações sobre a moral e a modernidade. Se há alguma especialidade no tratamento dado por Baudelaire ao tema da moda, é porque ele lhe confere uma função simbólica que consiste em compreender o moderno na sua produção de objetos capazes de *enfeitiçar* as massas. É neste aspecto (ao menos nesse tópico) que Benjamin se aproxima do poeta francês, mas sua aproximação se faz acompanhada da leitura de Karl Marx, autor que irá se ocupar da capacidade de enfeitiçamento dos objetos, sob o domínio do que ele irá chamar de fetiche.

A presença decisiva de Marx: fetiche e mercadoria

Pode-se dizer que pelo menos os últimos dez anos vividos por Benjamin transcorreram sob o seu desejo de dar forma ao projeto *Passagens*. Iniciado como um fichário organizado de uma maneira muito particular, aos poucos foi se tornando uma obra em progresso que pretendia ser a história social do século XIX. Problemas particulares, aliados à questão do nazismo, e mesmo à grandiosidade teórica que o projeto almejava, fizeram com que aquele trabalho existisse apenas como uma obra inacabada. Entre anotações próprias, citações e notas sobre citações dos mais variados temas e autores da cultura do século XIX, encontramos uma seção dedicada ao tema da moda, o fichário “B [Moda]”. Tal como Baudelaire, Benjamin acolhe o tema da moda, mas aqui já não se pode dizer que a moda se constitua apenas como um detalhe cultural extraído pela paleta de um pintor menor como Constantin Guys. No caso de Benjamin, a moda é abordada como um *médium de reflexão*, um meio, uma *passagem* para se compreender a cultura, tal como interpretou a arquitetura e outros fenômenos culturais do século XIX.

O recurso à obra de Marx se faz decisivo em seu empreendimento, e notamos isto, especialmente, quando observamos a rica coletânea de fragmentos do autor no fichário “X [Marx]”, das *Passagens*. Para ler o fichário B, sobre a moda, o fichário X, sobre Marx, nos parece fundamental. Recorro aqui ao itinerário proposto no artigo *Mercadoria e moda: o fetiche e seu ritual de adoração*, de Sônia Campaner Miguel Ferrari, cuja tese central é a de que a noção de fetiche está no centro do projeto *Passagens*, tendo em Marx e Freud as chaves para a leitura do conceito tal como é desenvolvido por Benjamin. Sem me ater a esmiuçar a contribuição de Freud, exceto quando estritamente necessário, passo aqui – apoiando-me, em grande parte, nas observações de Ferrari – à elucidação do contributo de Marx na maneira como Benjamin esmiúça o tema da moda. Segundo Ferrari, a compreensão da leitura benjaminiana implica em esclarecer: 1.

A percepção do caráter necessário do fetiche da mercadoria; 2. O deslocamento, feito por ele, do problema do fetiche para as relações “fantasmagóricas” entre os homens. As citações presentes no fichário X elucidam a percepção do caráter necessário da mercadoria, na medida em que procuram clarificar as relações entre a mercadoria e o trabalho decorrentes da noção de valor; problematizam a noção de fetiche da mercadoria e seu caráter necessário, i.e., decorrente do próprio processo de produção de mercadoria e, por fim, referem-se a uma capacidade humana de abstração.

A teoria do valor de Marx perfaz a gênese da mercadoria, tendo na escrita d’ *O capital* análises de documentos históricos e um franco debate com economistas do seu tempo, bem como, com aqueles que lhe antecederam, sobretudo Adam Smith. É ali que Marx identifica o movimento da mercadoria enquanto “produto do trabalho concreto, parcial e fragmentado, a produto de trabalho social total, que é, no final, ocultado pela inversão da forma mercadoria em forma natureza” (Ferrari, 1999, p. 170). Como produto do trabalho social total, assumidamente como forma natural, ou melhor, transmutada como coisa antropológica em coisa natural, por assim dizer, as mercadorias aparecem como expressões meramente quantitativas, numa variação daquela unidade inicial, um processo que, segundo Marx, se realiza “nas costas e através das cabeças dos homens”. O autor alemão toma como tarefa a elucidação teórica do fluxo da mercadoria a contrapelo, percorrendo o caminho inverso de ir do produto do trabalho parcial ao produto do trabalho total, o que, em última instância, permite ao filósofo perscrutar a *origem do valor*. A forma geral do valor, segundo seu entendimento, planifica os produtos do trabalho como massa de trabalho humano, carentes de toda singularidade, e evidencia, através de suas próprias características, que é ela mesma (forma geral do valor) a expressão social do mundo das mercadorias. Na economia capitalista, todo e qualquer tipo de

trabalho passa a ser compreendido como trabalho geral, e o que permite igualar as mercadorias e medir os seus valores é justamente o fato de serem todas elas produtos do trabalho, indiscriminadamente, sendo que o trabalho despendido para a produção de uma mercadoria é igualado, como trabalho humano, a um conceito de trabalho genérico. Quando a mercadoria surge na prateleira, não traz em seu rótulo a origem do seu valor, antes, surge “como forma natural cujo valor se deve às suas qualidades intrínsecas, e não ao fato dele ser forma-mercadoria” (Ferrari, 1999, p. 170).

O tópico quatro “O caráter fetichista da mercadoria e seu segredo”, do primeiro capítulo, d’*O capital*, inicia-se com a seguinte frase:

Uma mercadoria aparenta ser, à primeira vista, uma coisa óbvia, trivial. Sua análise resulta em que ela é uma coisa muito intrincada, plena de sutilezas metafísicas e melindres teológicos. Quando é valor de uso, nela não há nada de misterioso, quer eu a considere do ponto de vista de que satisfaz necessidades humanas por meio de suas propriedades, quer do ponto de vista de que ela só recebe essas propriedades como produto do trabalho humano. (Marx, 2013, p. 146)

Evidencia-se nesta passagem o esforço de Marx em atribuir um caráter esotérico à mercadoria. Supõe haver nela elementos a serem decifrados para além de sua trivialidade como “coisa óbvia”, e são essas pegadas que Benjamin persegue no material colhido no fichário X [Marx] das *Passagens*. A sequência de citações de Marx permite-nos problematizar a noção de fetiche da mercadoria e seu caráter necessário, decorrente do próprio processo de produção da mercadoria. O pressuposto é que o mistério da mercadoria, quando decifrado, revela que ele reside na própria forma mercadoria, contraditória que é, já que dotada, ao mesmo tempo, de valor de uso e valor de troca, de tal modo que a realização de uma dessas características nega a outra. Leiamos o Marx citado por Benjamin:

O valor transforma... cada produto de trabalho em um hieróglifo social. Mais tarde, os homens procuram decifrar o sentido do hieróglifo,

desvendar o segredo de seu próprio produto social, pois a determinação dos objetos de uso como valores, assim como a língua, é seu produto social⁵ (Benjamin, 2006, p. 699).

É quando se expressa como valor de troca que é possível à mercadoria ser aplanada, indiferenciada no conjunto de outras, graças à força de trabalho empregada. Apesar de misteriosa, a mercadoria pode ser decifrada, já que sua transformação em valor é “criação social”, um hieróglifo passível de clarificação, embora nos esqueçamos disso na maior parte de nosso tempo. Para Ferrari, todo trabalho é equiparado à noção de “trabalho humano”, uma abstração que reduz tudo a trabalho abstrato geral e que desconsidera todas as particularidades dos diferentes tipos de trabalhos para tomá-los segundo uma medida de tempo de trabalho empregado para a sua realização. É desse processo que resulta a incompreensibilidade do valor, já que o ocultamento da origem da forma valor é o que resulta, segundo Marx, no surgimento do fetiche da mercadoria. Em suma, pode-se dizer que: o fetiche da mercadoria é decorrência do processo de produção abstrata e se manifesta no valor de troca; os valores de troca são dissociados das qualidades intrínsecas das coisas e não são percebidas a partir delas; o que torna o trabalho abstrato é o fato de ele produzir valor de uso, mas se referir a valor de troca.

Está presente em Marx a detecção de que há entre nós um esquecimento a respeito da própria produção cultural que engendramos, o que nos leva a um tipo de amnésia coletiva, uma ilusão, uma espécie de naturalização da origem da mercadoria, perdendo-se de vista o seu caráter histórico, fabricado na malha do tempo. Ainda no fichário X, podemos ler:

⁵ Em Marx, esta citação pode ser encontrada na opção citada d’ *O Capital*, p. 149. O nosso interesse no uso das traduções de Marx, realizadas para a edição das *Passagens*, corresponde aqui, exclusivamente, pelo enfoque benjaminiano do nosso artigo, de uma maneira geral.

A divisão do trabalho só se torna realmente uma divisão a partir do momento em que se dá uma divisão do trabalho... material e espiritual. A partir desse momento, a consciência *pode* realmente imaginar ser algo diferente da consciência da *práxis* existente..., e que ela *realmente* representa algo, sem representar algo real. (Benjamin, 2006, p. 694)

Marx admite a existência de uma atividade reflexiva que representa o real de tal maneira que este permaneça escamoteado. Seria a “falsa consciência”, resultante do fetiche da mercadoria que limita gnosiologicamente o homem moderno e o faz permanecer agarrado à aparência que se liga às coisas. A solução para o fetiche, sua terapêutica, seria a tomada de consciência das “verdadeiras relações que regem a vida social”, escamoteadas pelo fetiche da mercadoria, conclui Ferrari. Benjamin endossa o que vê em Marx a respeito do fenômeno de transformação dos produtos do trabalho em “aparências de coisas”, i.e., em “fantasmagorias”. Utilizado reiteradamente por Benjamin, o conceito de fantasmagoria vem em seu auxílio para enfatizar o “encantamento” da vida moderna – num deslocamento retórico de fundo weberiano –, “já que a imagem que ela produz de si mesma e que costuma designar como sua cultura corresponde ao conceito de fantasmagoria”. (Benjamin, 2006, 711) É neste contexto de uma sociedade inebriada pela falsa imagem que produz de si mesma, que aparece, no ensaio sobre Eduard Fuchs, a famosa expressão benjaminiana de que “não há documento de cultura que não seja também documento de barbárie”⁶ (Benjamin, 2012, 137). Uma vez que os produtos de trabalho são transformados em aparências de coisas, eles podem ser designados como fantasmagorias que, embora tenham características sensíveis, não podem ser acessados por meio destas. Na verdade, conhecemos os produtos por uma abstração, portanto, por algo descolado deles mesmos, independente de sua natureza. “No objeto de consumo, os traços de sua produção devem ser

⁶ Formulação que retornará e se tornará famosa a partir do ensaio *Teses sobre o conceito de história*, escrito em 1939.

esquecidos. Ele deve dar a impressão de que não foi feito para não revelar que aquele que o vende não o fabricou, mas se apropriou do trabalho nele contido”. (Benjamin, 2006, 711) No capitalismo, todo vestígio, todo rastro deve ser abolido.

O esclarecimento do significado de fetiche para Benjamin encontra no conceito de fantasmagoria o seu primeiro indício. Ferrari nos lembra que o termo já fora usado por Marx para qualificar a relação entre os homens como consequência do surgimento da forma mercadoria. Para a autora:

Benjamin transfere o problema da esfera da produção para a da fantasmagoria. Ele admite o caráter necessário do fetiche da mercadoria, decorrente do modo de produção capitalista, mas considera que o fetiche da mercadoria é um aspecto específico de um fenômeno mais amplo (...) que se refere à relação entre o mundo empírico histórico-social e a apreensão humana desse mundo. (Ferrari, 1999, p. 173)

Fantasmagoria significa fantasma, do grego *phantasma*, imagem mental, imaginação. Segundo Benjamin, a imagem mental que produzimos dos produtos do trabalho e a imagem que a sociedade capitalista faz de si mesma são provenientes de uma mesma zona limiar entre a percepção que fazemos do objeto/produto e a sua ausência. Este limiar é resultante de uma espécie de encenação, teatralização sobre os objetos que se oferecem à nossa percepção e adquirem estatuto de verdade. O embaraço reside no fato de se apresentarem como ilusão e, enquanto tal, estarem incorporados em nossa realidade como que num excêntrico paradoxo. Sem pormenorizar a presença de Freud neste percurso (como já demarcado acima), mas apenas com intuito de realçar a perspectiva benjaminiana, pode-se dizer, sucintamente, que o autor austríaco remete ao arquetípico desejo edipiano, onde o fetiche é um substituto do falo que faltou à mãe e que se afirma como presença na ausência como configuração de um desejo que nunca se consuma. É este jogo do ausente/presente/ausente que interessa a Benjamin para a operacionalidade do seu conceito de fantasmagoria.

Conceito que diz respeito à atividade psíquica não racional, em afinidade com os conteúdos inconscientes, expressão imagética que cada época faz de si mesma e da história por meio de seus bens culturais tal como a moda, mas também como a arquitetura. Paris, justo por ser o aporte central do capitalismo do século XIX, é tomada pelo autor como abrigo a ser decifrado no conjunto de suas manifestações culturais fantasmagóricas.

Tomando o conceito de fetiche como lastro para desenvolver o conceito de fantasmagoria, Benjamin põe o tema da moda em relevo e assegura seu enorme potencial reflexivo como fenômeno cultural do século XIX, já que faz convergir nela aspectos fundamentais da cultura oitocentista. No fichário B [Moda], podemos ler:

Cada geração vivencia a moda da geração imediatamente anterior como o mais radical dos afrodisíacos que se pode imaginar. (...) Em cada moda há um quê de amarga sátira ao amor; em cada uma delas delineiam-se perversões da maneira mais impiedosa. *Toda moda está em conflito com o orgânico* [grifo nosso]. Cada uma delas tenta acasalar o corpo vivo com o mundo inorgânico. A moda defende os direitos do cadáver sobre o ser vivo. O fetichismo que subjaz ao *sex appeal* do inorgânico é seu nervo vital. (Benjamin, 2006, 117)

É do sussurro da mercadoria que advém o inorgânico. Lembremos o fabuloso monólogo de Marx ao supor o que diriam as mercadorias: “é possível que nosso valor de uso tenha algum interesse para os homens. A nós, como coisas, ele não nos diz respeito. O que nos diz respeito materialmente [*dinglich*] é nosso valor”. (Marx, 2013, 157) O fetichismo permeia o apelo sexual do inorgânico na mercadoria, é seu nervo vital, e é isso que, ritualisticamente, a moda festeja e ritualiza. Em sintonia permanente com as regras da produção dos objetos, ela está a serviço das vendas. Ao discriminar o fetichismo como seu nervo vital, Benjamin assinala a moda como realização daquilo que a sociedade imagina de si mesma. Daí, podemos supor o caráter cerimonial de cada desfile de moda que, no

culto fetichista, produz a fantasmagoria de nosso tempo, a imagem que dele fazemos.

Parece-me relevante seguir de perto o cotejo realizado por Ferrari sobre o que diz Benjamin em relação a Marx, no tocante à abordagem do tema das manifestações culturais do século XIX. Ela identifica a pretensão de Benjamin em realizar um “complemento” à teoria marxista. É que Marx diagnostica uma relação causal entre economia e cultura, ao passo que o que interessa a Benjamin é justamente uma “conexão expressiva”. Benjamin não está interessado na gênese econômica da cultura, o que não significa que nutra qualquer tipo de desprezo por tal gênese, mas o que está em seu horizonte intelectual é saber como a economia se expressa, se manifesta na cultura, e seus sintomas. Fruto do capitalismo, a moda reitera a ambiguidade que lhe é inerente, tal como contextualizado na clarificação do conceito de fetiche. Mas, com ainda mais acuidade do que outros fenômenos do século XIX, a ambiguidade da moda se destaca por ter, ela mesma, uma natureza dúbia. Daí a constatação, seguida da típica maneira de Benjamin colocar a questão: “A moda é o eterno retorno do novo. – Será que, apesar disso, existem precisamente na moda temas de salvação?”. (Benjamin, 1989, p.169) O autor entrelaça, a um só tempo, um tópico teológico a uma questão de mercado. Salvar significa retirar do perigo, neste caso, do ritual a que a moda se propõe e realiza, qual seja o de obscurecer os traços da produção daquilo que põe à venda. A fórmula benjaminiana aí se consoma, já que oferece, em linhas gerais, os indícios de como devem ser lidos os fenômenos culturais e sociais do século que lhe precedeu: “tanto como imagem que o século XIX faz de si mesmo, como também como a imagem que esse mesmo século faz da história.” (Ferrari, 1999, 176)

Enquanto manifestação fantasmagórica, Benjamin busca aquilo que há de inconsciente na moda, no sentido freudiano mesmo, de identificar aquilo que ela

recalca da história e que se expressa como sonho, como expressão de um desejo negado, reprimido. A moda materializa os sonhos irrealizáveis, tais como fantasmas às portas dos templos de consumo, tal como sente o perverso diante de seu objeto de desejo que nunca se consuma. Daí a macabra formulação de Benjamin de que “a moda nunca foi outra coisa senão a paródia do cadáver colorido, provocação da morte pela mulher, amargo diálogo sussurrado com a putrefação entre gargalhadas estridentes e falsas” (Benjamin, 2006, 102). O vai-e-vem das tendências, ditadas a cada estação pela indústria da moda, traria aquilo que Benjamin classificou como uma “sátira amarga do amor”, pois, para o filósofo, “cada moda contém todas as perversidades sexuais da maneira mais impiedosa possível, cada uma comporta em si resistências secretas contra o amor”. (Benjamin, 2006, 103) Sobre a constatação de que a moda se expressa como sonho, impõe-se uma interpretação que não é de toda tão simples. Ferrari sugere que para entender esta abordagem benjaminiana, levemos em conta a “dialética histórico-cultural”, que faz justiça não somente à “situação histórico-concreta” do objeto, mas à situação histórico-concreta do *interesse* pelo objeto. Parece-me que o fundamental aqui nesta semântica de fundo marxista seja o destaque da palavra *interesse*, que não somente “está pré-formado no objeto, como o objeto se concretiza nele; este é arrancado de seu ser anterior e acede a uma concreção superior do ser agora”. (Ferrari, 1999, 176) O objeto é trazido do passado a serviço de um interesse no presente, é nisso que consiste a sua atualização, e é somente aí que reside uma atualização bem sucedida. Não importa saber a natureza essencial do objeto, mas aquilo que o formata enquanto interesse que o guia já em sua concreção, que o mobiliza a serviço de algo. A moda opera com atualizações, mas atualizações que miram refletir um conjunto de interesses que funcionem para padronizar comportamentos coletivos, que conduzam, em última instância, às vendas de seus bens. Sua ação é

acima de tudo política, nunca meramente histórica. Na bela formulação de Ferrari, “ela não cita o passado visando iluminar o presente, mas justificar o presente com a imagem do passado. (...) Cita o passado com o intuito de negar a percepção do presente.” (Ferrari, 1999, 177) Cita o passado, podemos acrescentar, para fazer girar a roda do mercado.

Quando entendida politicamente, a moda tem muito a nos dizer sobre o nosso tempo. Aparição, tal como um sonho, deve ser entendida como se nos surge, em fragmentos, como um mosaico, e cabe ao seu intérprete, aqui o filósofo ou o crítico da cultura, contextualizá-los. No esforço de fazer aparecer as camadas de interesses que lhes constituem, obtém-se a imagem de onde tais manifestações derivaram historicamente. Ao descortinar a moda politicamente, a contrapelo, podem-se verificar os temas de salvação que ela recalca. Benjamin afirma que “as modas são um medicamento que deve compensar na escala coletiva os efeitos nefastos do esquecimento”. (Benjamin, 2006, p. 118) Talvez esteja exatamente aí o encontro, às avessas, que Benjamin forja com Platão. Voltar-se às aparências pode nos conduzir ao repertório que as constituem. É que Benjamin sabe, na esteira do que aprendeu com Platão, que os simulacros, os *phantásmatas*, não derivam de um não-ser, sabe que a gênese de sua estrutura só pode ser sondada neles mesmos e que não perceber isto poderia resultar num grosseiro erro filosófico: negligenciar as aparências.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUDELAIRE, C. *Obras estéticas*: filosofia da imaginação criadora. Tradução de Edison Darci Heldt. Petrópolis, R.J., Vozes, 1993.
- BENJAMIN, W. *Passagens*. BOLLE, Willi (Org.). MATOS, Olgária Chain Féres (Col.). Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte/São Paulo: Editora UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

_____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Obras escolhidas, v. 3. Tradução de José M. Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

MATOS, O. C. F. *Aufklärung na metrópole: Paris e a via láctea*. In BENJAMIN, Passagens. Op cit.

FERRARI, S. C. M. Mercadoria e moda: o fetiche e seu ritual de adoração, In Seligmann-S. M. (Org.). *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo: FAPESP/Annablume, 1999.

MARX, K. *O Capital: crítica da economia política*: Livro I: o processo de produção do capital. Tradução de Rubens Enderle, São Paulo, Editora Boitempo, 2013.

SIMMEL, G. *Filosofia da moda e outros escritos*, Tradução, introdução e notas: Artur Mourão, Edições texto e grafia, Lisboa, 2008.

SVENDSEN, L. *Moda: uma filosofia*. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.



“[...] ASSUMING THAT EVERY PHILOSOPHY WAS ORIGINALLY A LONG TRAGEDY”: OR ON THE EDGE BETWEEN INTERPRETATION AND TRUTH^{1,2}

Eder David de Freitas Melo³

*Can an ass be tragic? To perish under a burden one can
neither bear nor throw off? The case
of the philosopher.*

Nietzsche, CI, Maxims and Arrows, §11

Abstract

Nietzsche, at the end of paragraph 25 of *Beyond Good and Evil*, suggests that “every philosophy was originally a long tragedy”. This paper proposes a particular interpretation for this assertion, in which the tragic sense attributed to philosophy is associated with the philosophical quest for truth that Nietzsche names as “will to truth”. In this respect, the conceptual rudder is both the notion of “will to power”, here understood as an intrinsically agonistic and interpretive process, constitutor of meaning and domain, and the relation of this notion with two other concepts that are essential to the idea of tragedy, namely, *hybris* and prudence.

Keywords: Will to Power; Will to Truth; Philosophy; Interpretation; Tragedy.

“[...] PRESSUPONDO QUE TODA FILOSOFIA TENHA SIDO, NA SUA GÊNESE, UMA LONGA TRAGÉDIA”: OU NO LIMITE ENTRE INTERPRETAÇÃO E VERDADE

¹ Translated from Portuguese into English by Caius Brandão (caiusbrandao@gmail.com).

² This paper is a translated version from the paper originally published in Portuguese by Revista Trágica, vol. 9, nº. 1, p. 36-46, 2016, available at: <http://tragica.org/artigos/v9n1/melo.pdf>.

³ Graduate student (PhD) from the Department of Philosophy at the Universidade Federal de Goiás (UFG). Scholarship from CAPES. Email: ederdavid23@yahoo.com.br