



Universidade Estadual do Ceará - UECE

Milena de Lima Travassos

**ESTÉTICA DO *CHOQUE* – ARTE E POLÍTICA
EM WALTER BENJAMIN**

Fortaleza

2009

Milena de Lima Travassos

**ESTÉTICA DO *CHOQUE* – ARTE E POLÍTICA
EM WALTER BENJAMIN**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado Acadêmico de Filosofia do *Centro de Humanidades – CH* da *Universidade Estadual do Ceará – UECE*, como requisito para obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Orientador: Profa. Dra. Maria Terezinha de Castro Callado

Fortaleza

2009

Universidade Estadual do Ceará - UECE

Mestrado Acadêmico em Filosofia

A estética do *choque* – arte e política em Walter Benjamin

Milena de Lima Travassos

Defesa em: ____ / ____ / ____

Conceito Obtido: _____

Nota Obtida: _____

Banca Examinadora

Profa. Dra. Maria Terezinha de Castro Callado

Prof. Dr. Dilmar Santos de Miranda – UFC (1º Examinador)

Prof. Dr. Expedito Passos Lima – UECE (2º Examinador)

**Fortaleza
2009**

para Alexandre por seu amor

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Lúcia e Travassos, sempre.

À minha orientadora Tereza, por sua generosa e carinhosa contribuição teórica.

Ao Prof. Expedito Passos pelos apontamentos e generosa contribuição para o desenvolvimento dessa pesquisa, durante os semestres de aula no mestrado e na Banca de Qualificação.

Também agradeço ao Prof. Dilmar Miranda, por sua prestimosa ajuda e apoio na Banca de Qualificação.

Aos professores e funcionários do Mestrado Acadêmico em Filosofia da Universidade Estadual do Ceará pela contribuição e apoio à realização dessa pesquisa.

À Alexandre, que fez do meu entorno um espaço de afeto e pensamento, conspirando sempre a favor desse estudo.

À Rosa por seu grande incentivo.

À Rosangela por sua grande ajuda.

À Érika e Neidinha, que fizeram da experiência com o mestrado algo maior do que seria.

E finalmente agradeço a CAPES, órgão que através da concessão de bolsa de estudo viabilizou financeiramente minha pesquisa.

RESUMO

A estética do choque (*Chockerlebnis*) em Walter Benjamin mantém uma interação com a modernidade, no âmbito da realidade, da divisão do trabalho e do processo produtivo (*Herstellungsverfahren*) estendida ao cotidiano da sociedade. A análise dessa interferência da estética sobre as novas relações constitui o *corpus* filosófico da dissertação, que intenta situar os termos da discussão controversa sobre o declínio da aura com base no processo de desencantamento do mundo (*Entzauberung der Welt*) e da politização da arte. A análise utiliza-se dos conceitos de autor produtor e refuncionalização da arte (*Umfunktionierung*). Reflete sobre a forma de percepção que predomina na modernidade e na recepção cinematográfica: coletiva, super-estimulada, distraída, uma percepção do choque. Aborda o conceito de choque (*Chockerlebnis*) pondo-o em situação constelacional com outros conceitos como o de autômato ligado ao trabalho fabril, ao jogo, montagem cinematográfica, recepção tátil, experiência (*Erfahrung*) e vivência (*Erlebnis*), relacionando-os a uma nova forma de encarar a política e a ética. Avalia o estado de auto-alienação que a humanidade atingiu, e discute a utilização política e estética dos conceitos de faculdade mimética (*Mimetisches Vermögen*), sonho (*Träume*) e despertar (*Erwachen*) ante este estado. A experiência estética, por seu turno, representa o termo em que se explicita no autor a modificação da experiência (*Erfahrung*) como tal na era moderna, abrindo possibilidade para se pensar uma política adequada aos novos tempos.

Palavras-chave: Modernidade – Política – Estética – Choque – Cinema

ABSTRACT

The aesthetics of shock (*Chockerlebnis*) in Walter Benjamin has an interaction with modernity, in reality, the division of labor and the production process (*Herstellungsverfahren*) extended to everyday society. The analysis of this interference of aesthetics in the new relationships is the core of philosophical corpus this work. The work situates the terms of controversial discussion about the decline of the aura based on the process of disenchantment of the world (*Entzauberung der Welt*) and the politicization of art, making use of concepts like *author as producer* and *re-functionalization of art* (*Unfunktionalisierung*). It discusses about which perception prevails in modernity and in movie reception: collective, super-stimulated, distracted, a sense of shock. It brings up the concept of shock (*Chockerlebnis*) by placing it in a constellation with other concepts such as automaton related factory work, play, movie editing, tactile reception, expertise (*Erfahrung*) and experience (*Erlebnis*), relating them to a new way of looking at politics and ethics. It analyses the state of self-alienation that humanity has reached, and discusses the political and aesthetic use of concepts such as mimetic faculty (*Mimetische Vermögen*), dream (*Träume*) and wake (*Erwachen*) up before this state. The aesthetic experience, in its turn, represents the term in which the author reveals the change of experience (*Erfahrung*) as such in the modern era, opening the possibility to think an appropriate policy to changing times.

Key words: Modernity – Politics – Aesthetics – Shock – Movie

SUMÁRIO

Introdução	09
1 A modernidade anuncia uma nova forma de arte	20
1.1 Breve fisionomia da Modernidade – <i>auratização</i> da mercadoria	22
1.2 O encontro da arte com a técnica – <i>dessacralização</i> da arte	34
2 Reconfigurações da arte e da <i>experiência</i>	45
2.1 Cinema – <i>refuncionalização</i> da arte	47
2.2 A Modernidade – declínio da <i>experiência</i>	62
3 Estética do <i>choque</i> – crise da percepção	72
3.1 Baudelaire e o cinema – <i>vivência do choque</i>	74
3.2 Crise da percepção – <i>imagens do sonho e o despertar</i>	90
Considerações finais	104
Referências	109

Introdução

“Recorda: o Tempo é sempre um jogador atento
Que ganha, sem furtar, cada jogada!
É a lei”.

Baudelaire

Walter Benjamin (1892-1940) expôs sua reflexão estética de modo fragmentado. Sua análise de obra-de-arte aparece ao longo do seu pensamento em forma de ensaios e aforismos. As observações se dispersam em textos como por exemplo sobre o romance de Goethe, a poesia de Hölderlin, o drama barroco alemão do século XVII, a lírica de Baudelaire, a obra de Proust, de Kafka, o surrealismo, as vanguardas artísticas do começo do século XX, o teatro de Bertolt Brecht, como também, nas novas técnicas e linguagens artísticas da fotografia e do cinema. Em torno de tão vasto e complexo material, faço um recorte e proponho como matéria desse estudo a sua teoria estética contida em alguns ensaios desenvolvidos na década de 30 do século passado, aqueles que tratam da chegada da modernidade¹, da condição de do autor, de Baudelaire, da fotografia e do cinema. O interesse é fazer uma análise crítica de alguns conceitos presentes nesses ensaios como os de *auratização da mercadoria (Auratisierung der Waren)*, *dessacralização (Entzauberung) da arte, autor (Autor)*, *refuncionalização da arte (Unfunktenerung)*, *choque (Chockerlebnis)*, *experiência (Erfahrung)*, *vivência (Erlebnis)*, *sonho (Träume)*, *faculdade mimética (Mimetische Vermögen)* e *despertar (Erwachen)*; elegendo, para tanto, certas formas artísticas, em particular o cinema, com base nas transformações funcionais a que foi

¹ Ao nos utilizarmos do termo modernidade ao longo desse trabalho, estaremos nos reportando um período pós-Revolução Industrial, Entre os séculos XIX e o XX, em plena iminência da 1ª Guerra Mundial (1914). Nesse período há um choque entre os ideais de “modernização” e de “progresso” conflitando com o atraso e a barbárie reais: com relação a população mundial, aumentaram a pobreza e a miséria, graves problemas econômicos continuam sem solução, os valores do humanismo caíram em descrédito, e em toda parte observa-se uma decadência da ética política e um aumento da violência e da destruição.

submetida a arte em geral com o desenvolvimento técnico e as transformações sociais.

Os conceitos em questão possuem uma forte conotação política, pois no pensamento benjaminiano há uma constante preocupação com o coletivo, o social e o ético. Conceitos como o de *auratização da mercadoria*, *vivência e sonho* levam a uma alienação desse coletivo, sendo assim estão sob o olhar crítico de Benjamin. Outros como os de *dessacralização da arte* e *refuncionalização da arte* têm potencial de gerar uma aproximação para com o outro, a uma estruturação do coletivo.

No texto que se segue explicitarei algumas particularidades do pensamento do autor que compreendo como fundamentais diante dessa pesquisa e, sem as quais o seu “método” filosófico não seria esboçado. Nas *Passagens* Benjamin afirma que o seu “método” é o da composição, a montagem²: “erguer as grandes construções a partir de elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão”³, método inspirado na técnica de montagem do cinema, onde várias imagens compõem o filme, ou o todo. A técnica da montagem de citações, arte do silêncio⁴. Estrutura aberta, um universo (constelação/ mosaico) que permite sempre um acréscimo da outra parte – como a história. Resquícios, dejetos, memórias, citações, fragmentos, contribuem para a configuração dessa montagem. O fragmento é visto, neste caso, como miniatura do mundo e representação do espírito de uma época. Seu “método” também encontra ressonância na arte, que reinventa sua forma ao se deparar com novos conteúdos⁵. Assim é a reflexão filosófica

² Tal afirmação se encontra nas *Passagens*, mais precisamente no Caderno N: *Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso*, desloca-a para grande parte de seu pensamento, pois penso que Benjamin encontrava, nesse método, uma intensidade capaz de ricos enquadramentos de saberes. Benjamin compreende que a pesquisa deve apropriar-se da matéria do detalhe, do pormenor significativo do fragmento. Ver, nesse sentido, Walter Benjamin, *Origem do drama barroco alemão*. (Trad. Sergio Paulo Rouanet). São Paulo: Brasiliense, 1984, pp. 50-51.

³ BENJAMIN, Walter. “Passagens”. In: *Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso*. (Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão). São Paulo: Editora UFMG, 2006, p. 503.

⁴ ROCHLITZ, Rainer. *O desencantamento da arte - a filosofia de Walter Benjamin*. (Trad. Maria Elena Ortiz Assumpção). Bauru: EDUSC, 2003, p. 192.

⁵ Entenda-se que Benjamin não faz distinção entre forma e conteúdo.

benjaminiana: ao encontrar novos objetos, busca desenvolver novos métodos, um contínuo movimento dialético sujeito à aparição do novo⁶.

Benjamin compreende que para se alcançar o conhecimento, apresentado como uma *mônada*⁷, melhor se favorecer do desvio: *método é desvio*⁸, não uma linha reta que segue sempre em frente, ou para o alto em busca da superação, mas em atalhos, percursos laterais. Diferenciais do tempo, método indireto, o desvio constitui a transgressão de alguns valores da tradição para salvar/atualizar a própria tradição. O desvio é inspirado na arte, porque a arte é um *médium de reflexão*⁹, passa uma “verdade”, mas não de maneira explícita, e sim por meio dos elementos estéticos.

Benjamin acredita que “tudo em que estamos pensando durante um trabalho no qual estamos imersos deve ser-lhe incorporado a qualquer preço. Seja pelo fato de que sua intensidade aí se manifesta, seja porque os pensamentos de antemão carregam consigo um tólos em relação a este trabalho”¹⁰. As coisas não são separadas, são interligadas, entrelaçadas; teoria do conhecimento, arte, política, educação, economia, participam do arcabouço instrumental, e fortalecem o pensamento. Benjamin não trabalha só no plano da abstração, ele exemplifica com o empírico, o cotidiano, e destaca “[...] não sursurriarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos [do século XIX]: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os”¹¹. Sua escrita assemelha-se mais a um comentário crítico, e menos a uma pesada teoria.

Para ele a Filosofia é um experimento na linguagem. Por isso a questão da forma de apresentação do pensamento é crucial para Benjamin. No prefácio de sua tese sobre o teatro barroco, Benjamin apresenta o tratado – ou o ensaio – como “o único estilo de escrever digno da investigação filosófica”¹². Distinto

⁶ BENJAMIN, Walter. “Passagens”. In: *Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso*. pp. 515 e 517.

⁷ “Cada idéia é um sol se relaciona com outras idéias tal como o sol se relaciona com outros sois”. (Walter Benjamin, *Origem do drama barroco alemão*). As idéias, então, são autárquicas, são *mônadas*.

⁸ BENJAMIN, Walter. “Passagens”. In: *Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso*. p. 499.

⁹ _____. *O Conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. (Trad., prefácio e notas de Mario Seligmann-Silva). São Paulo: Iluminuras, 1993, p. 34.

¹⁰ _____. “Passagens”. In: *Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso*. p. 499.

¹¹ *Ibidem*, p. 502.

¹² _____. *Origem do drama barroco alemão*. p. 50.

do ensino autoritário da doutrina, do universalismo abstrato do sistema ou da demonstração coercitiva da matemática, o ensaio é a forma de prosa em que as idéias são apresentadas na sua relação necessária com a linguagem, no seu ir e vir às coisas. O ensaio não tem a ambição totalizadora do sistema e, mantendo-se aberto, inconcluso, é fiel ao “fôlego infatigável” do pensamento: “Incansável, o pensamento começa sempre de novo, e volta sempre, minuciosamente, às próprias coisas”¹³.

Ensaio, aforismos, fragmentos – formas de uma tradição marginalizada na Filosofia – ou experiências lingüísticas de vanguarda, como o uso da “escrita automática” dos surrealistas ou a incorporação da montagem cinematográfica na escrita filosófica de Benjamin, não são meras ousadias de estilo, mas revelam as exigências mais profundas de seu pensamento. Sem mediações conceituais, a idéia é dada na escrita. Obras como *Imagens de pensamento* (ensaio escrito entre 1925 e 1934) e *Rua de mão única* (publicado em 1928), são exemplos dessa exigência.

A dimensão filosófica da crítica estética benjaminiana se apóia em uma trama de teses que pertence a duas vertentes: uma materialista (materialismo histórico), a outra messiânica (misticismo judaico)¹⁴. Penso que nenhuma dessas vertentes prevalece de todo. Benjamin manteve sempre a tensão entre uma orientação materialista e uma dimensão utópica, ética, que deve capturar no passado os rastros da exploração ou da barbárie, para redimi-la¹⁵. A articulação de ambas as orientações segue em um caminho denso, e muitas vezes enigmático, na ininterrupta vocação interpretativa e crítica a que Benjamin se dedicou.

Como exemplo dessa articulação, posso citar o encontro de Benjamin com o surrealismo. A conexão arte-linguagem-política, o conceito de

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ “Meu pensamento está para a teologia como o mata-borrão está para a tinta. Ele está completamente embebido dela. Mas se fosse pelo mata-borrão, nada restaria do que está escrito”. (Benjamin, *Caderno N - Teoria do conhecimento, teoria do progresso*, p. 513, N7a, 7.)

¹⁵ Nesse sentido Jeanne-Marie Gagnebin, em um artigo escrito em 1999, *Teologia e Messianismo no pensamento de Walter Benjamin* afirma: “A redenção (*Erlösung*), em Benjamin, não se confunde, [...] com a *Aufhebung* hegeliana baseada em uma *Erinnerung* integradora infinita, nem mesmo com a idéia, tão importante, de uma salvação ou conservação (*Rettung*) do passado pelo trabalho necessário do historiador e a prática da rememoração (*Eingedenken*). Se a redenção livra, é porque ela destrói e dissolve, não porque mantém e conserva”.

iluminação profana, revelaram afinidades profundas entre eles. De sua relação com o surrealismo, Benjamin conservou o movimento de ler o passado como se fosse um *sonho*, onde o velho perdura como *ruína*, último reduto depurado de sentido, e o novo emerge como fragmento. Esse *sonho*, porém, devia ser conduzido ao *despertar* e à “história”. O presente tem sempre um caráter enigmático e crítico. Não é a história o único enigma, senão a configuração atual que se manifesta desarticulada como um pesadelo. Sua forma de conhecimento é a *imagem dialética*.

Benjamin trabalhou entre extremos, como os da manifestação da história como paisagem em *ruína*, e o do seu conhecimento por uma escrita que fosse capaz de construir uma imagem em tensão. Imagem contraditória, precisamente porque nela também devem articular-se os extremos da materialidade com os do significado. No livro *Rua de mão única* Benjamin também aproxima os extremos, ele nos fala de uma verdade enigmática em “que a forma e o conteúdo, que o invólucro e o interior, que a “tradição” e a bolsa, eram uma única coisa”¹⁶. Era seu desejo chegar a apreender, a propósito de uma época, a concretude extrema, e assim, apresentar a cidade “sob o ponto de vista de que nela ‘todo fato já seja teoria’”¹⁷.

Em *Passagens*, os objetos que Benjamin elegeu põem em manifesto uma originalidade radical. Basta ler o índice do livro: passagens, panoramas, exposições universais, interiores, ruas, barricadas. Seu intuito era o de pensar a cultura profundamente submergida em seu meio material e urbano¹⁸. A sociedade burguesa é captada no momento em que se rearmam as relações entre privado e público, mundo dos objetos e mundo das mercadorias, arte original e reprodução fotográfica, tradição e moda, *experiência* e *vivência*.

¹⁶ BENJAMIN, Walter. “Armários”. In: *Obras escolhidas II – Rua de mão única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Brasiliense, 1995. p 122.

¹⁷ Ver carta a Martin Buber escrita por Walter Benjamin em 23 de fevereiro de 1927, carta citada por Gershom Scholem no prefácio ao *Diário de Moscou*. (Trad. Hildegard Herbold). São Paulo: Schwarz Ltda, 1989, p. 13.

¹⁸ O Sociólogo Alemão Georg Simmel, foi fundamental para a construção do pensamento crítico de Benjamin em torno das modificações do meio urbano e seus reflexos no homem moderno.

Sua orientação de crítica se inscreveu quase sempre na Filosofia¹⁹, Benjamin, contudo, tem o gênio do detalhe e a capacidade de visualizar um texto estabelecendo conexões originais, impensadas como os conceitos de *jogo e trabalho*²⁰, *novidade e arcaico*, *sex appeal* do inorgânico, *sonho e despertar*. As tensões presentes nos escritos benjaminianos não se resolvem e, por isso, não há “teoria benjaminiana” estabilizada, senão um campo dinâmico de forças teóricas e críticas. Benjamin mantém estas tensões em um equilíbrio arriscado. Provavelmente, por isso, é possível ler seu texto como o de um contemporâneo.

Benjamin é exemplo de um pensador que se empenhou em compreender os fenômenos que cercam a modernidade, formulou para tanto conceitos ainda hoje fundamentais para pensarmos a nossa própria experiência ante as turbulentas metrópoles. Teve o cuidado de conservar certo distanciamento, de manter-se no *limiar*, onde, segundo ele, os objetos se tornam cognoscíveis. Sua notável criticidade e seu olhar atento aos menores detalhes marcam sua escrita. Interessa-nos pensar alguns conceitos benjaminianos extraídos do fim do século XIX e início do século XX ligados à sua teoria estética²¹ marcada por uma forte conotação política, tais como: *refuncionalização da arte*, *experiência*, *choque*, *despertar* tendo como pano de fundo a experiência do homem diante da chegada da modernidade, a técnica cinematográfica e a lírica de Baudelaire.

No primeiro capítulo será posta em evidência uma série de fenômenos próprios da cultura capitalista ligados à chegada da modernidade: o processo de industrialização, o desenvolvimento urbano e fabril, que favorecem a *auratização* da mercadoria, e as novas técnicas de reprodução, responsáveis pela *dessacralização* da arte. Avaliando esses fenômenos Benjamin constata novas maneiras de viver, sentir e perceber.

¹⁹ A diversificada trajetória intelectual, filosófica, crítica e literária, é comprovada por meio da gama de temas por ele pesquisados: teoria do direito, filosofia da linguagem, teoria estética, filosofia da história, literatura alemã, literatura francesa recente e psicologia. Experimentou até a escrita de textos literários, como *Histórias e contos*. Encontramos essa pluralidade em seu currículo, publicado na edição portuguesa do livro *Origem do drama trágico alemão*.

²⁰ A conexão dos conceitos de *jogo e trabalho* é articulada por meio do pensamento de Charles Baudelaire.

²¹ Entenda-se teoria não como algo fechado e sistemático. Ver *Passagens: Caderno N - Teoria do conhecimento, teoria do progresso*, os conceitos de *unabgeschlossen* (aberto) e *abgeschlossen* (fechado), e estética enquanto disciplina do sensível.

Em meio a todo esse processo, Benjamin volta a sua atenção para a obra de arte e seu encontro com a técnica de reprodução industrial, e constata que a obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica sofre profundas mudanças em seu núcleo antes tão amalgamado. Segundo o autor, o encontro da arte com a técnica de reprodução em grande escala provocou uma crise, e junto com ela uma renovação da humanidade²². Esse casamento da arte com a técnica foi responsável pela perda da *aura* (*Verfall der Aura*), pela *dessacralização* da arte, pela liquidação do valor tradicional do patrimônio da cultura, que era objeto de adoração, de culto. Ademais, a arte emancipa-se do seu julgo pelo ritual, torna possível a representação do homem e do mundo de forma emancipada e com um forte caráter político-social. Lembremos que em seu aforismo *O caráter destrutivo*, Benjamin indica um admirável poder de auto-renovação que tal caráter dispõe, porque não se deixa paralisar por nenhum obstáculo. Onde outros vêem muralhas e montanhas, ele vê caminhos a serem abertos e trilhados²³.

A fotografia, em especial o cinema, emergem desse encontro. O cinema destaca-se, pois promove uma reação coletiva não mais contemplativa, ritualística e aurática, mas geradora de consciência, como de discussão política e estética. Nesse contexto Benjamin formula a seguinte questão: “se a invenção da fotografia não havia alterado a própria natureza da arte”²⁴.

A invenção da fotografia e do cinema alterou a natureza da arte, esta sofre uma grande mudança em sua estrutura, função e recepção. De objeto autêntico e com funções ligadas ao ritual, ela passa por uma *refuncionalização* e termina por fundar-se na práxis política. A fotografia e o cinema permitiram uma democratização da recepção da arte, mas as suas contribuições não ficaram por aí. As novas formas de arte também estão ligadas às mudanças sofridas na estrutura da percepção, o cinema é uma forma de arte de *recepção coletiva*, uma *distração* para as massas que se caracteriza como variedade do comportamento social, aqui a obra “mergulha” nos espectadores. As imagens

²² BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Magia e técnica, arte e política*. (Trad. Sergio Paulo Rouanet). São Paulo: Brasiliense, 1994, pp. 168-169.

²³ _____ . “O caráter destrutivo”. In: *Obras escolhidas II – Rua de mão única*, p. 235.

²⁴ _____ . “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Obras escolhidas I – Magia e técnica, Arte e Política*, p. 176

do cinema que chegam ao espectador não são mais fundadas na contemplação, mas no efeito do *choque*. Essa nova configuração do objeto artístico foi teorizado por Benjamin em vários de seus ensaios, conceitos como os de *aura*, *valor de culto (Kultwert)* e de *exposição, dessacralização da arte, imagem e reprodução, recepção tátil e ótica, recepção coletiva, e inconsciente óptico* constituem amplo material de investigação.

A técnica cinematográfica será um campo rico para a investigação desses conceitos. O cinema é o maior exemplo de uma arte *dessacralizada*, forma que redimensiona a difusão e modifica a apreensão do objeto de arte com mais intensidade. É indicado por Benjamin como meio ideal para a demonstração da *refuncionalização da arte* provocada pela reprodução técnica, tendo em vista que o cinema contribui para as transformações na recepção (coletiva) e assume um grande papel social.

Após ter maior compreensão do contexto social, político e cultural em que se encontra o homem moderno ante ao processo de tecnização da arte e da vida urbana, nos ateremos, no segundo capítulo, ainda à forma artística do cinema, com o interesse de pensar, mediante os escritos de Benjamin, o lugar do *autor* dentro das relações de produção após o advento das novas técnicas de reprodução, assim como o caráter crítico, político e social que o cinema dispõe. Se em Benjamin não há cisão entre tendência e qualidade, a ligação entre ética e estética²⁵ em algumas formas de arte ganha visibilidade. Contudo, a tecnização da sociedade, acarreta uma mudança na experiência do aparelho perceptivo humano. A questão do declínio da *experiência (Erfahrung)*, abordada por Benjamin mediante as suas diversas faces, constitui um poliedro onde a *memória*, o *tempo*, o *trauma*, a *vivência do choque* na metrópole moderna, figuram e completam as suas faces. A *experiência* se converte em *vivência*.

Será relevante, ao entrar no terceiro capítulo, fazer uma análise do cinema e da lírica de Baudelaire – exemplos de uma arte marcada pela

²⁵ Benedetto Croce em seu *Breviário de estética* faz um debate acerca da independência da arte: *A disputa da dependência ou independência da arte teve o seu maior fervor no período romântico, quando se cunhou o lema “a arte pela arte”, e, como aparece antítese, o outro lema, que afirmava “a arte pela vida”; e já desde então fervilha mais entre os literatos e os artistas que entre os filósofos.* CROCE, Benedetto. *Breviário de estética*. (Trad. José Serra). Lisboa: Edições 70, 2008, p. 55.

experiência do *choque*. A recepção cinematográfica e o cotidiano na grande metrópole fazem parte dessa experiência do *choque*. No cinema, o *choque* é parte de sua estrutura fragmentada, em quanto que Baudelaire inseriu a experiência do choque no cerne de sua poesia²⁶. No cotidiano da cidade, essa experiência não cumulativa se converte em *vivência* para a *massa* desmemoriada. O sistema fabril empobrece cada um dos sentidos e paralisa a imaginação do trabalhador. Seu trabalho se faz impenetrável à *experiência*, a *memória* é substituída por respostas condicionadas, o aprendizado pelo adestramento, a destreza pela repetição. Nesse contexto, uma questão é fundamental: o escudo adormecedor da consciência pode ser despertado pela experiência frente ao cinema, ou essa experiência meramente proporciona adestramento para o fortalecimento de suas defesas? Tal questão converte-se em um problema de grande importância política, visto que no cinema, como experiência *estética* (sensorial) que proporciona uma *recepção ótica e tátil*, vislumbra-se uma possibilidade de despertar os sentidos pelo *choque*²⁷.

Por fim, duas problemáticas interligadas serão destacadas. São elas, a da *auto-alienação* do cidadão provocada pelo aparelho nas fábricas (o homem transformado em autômato) e o estado sempre alerta da consciência para proteger-se do choque favorecem o declínio da *memória*, da *experiência*. Isso implica, no entanto, uma crise da percepção. A *estética* converte-se em anestesia, pois, paradoxalmente, o excesso de experiências sensoriais do *choque* (*vivência*) adormecem os sentidos levando a uma *crise da percepção*. A experiência *estética* se converte em torpor. Os conceitos de *sonho coletivo*, *despertar*, *faculdade mimética* (*Mimetische Vermögen*), *percepção tátil* e *ação*, serão de fundamental importância para compreendermos o caminho escolhido por Benjamin para refletir sobre algumas experiências com potencial de

²⁶ BENJAMIN, Walter. "Sobre alguns temas em Baudelaire". In: *Obras escolhidas III – Charles Baudelaire um Lírico no Auge do Capitalismo*. (Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista). São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 111.

²⁷ BUCK-MORSS, Susan. "Estética y anestésica: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte". In: *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Trad. espanhola de Mariano López Seoane. Buenos Aires: Ed. Interzona, 2005, p. 171. (Ao longo desse estudo usamos como fontes desse texto duas traduções: "Estética e Anestésica: O "Ensaio sobre a obra de arte" de Benjamin reconsiderado". In: *Travessia 33 – revista de literatura*. (Trad. Rafael Lopez Azize). Santa Catarina: Editora da UFSC, 1980, e "Estética y anestésica: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte". In: *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. (Trad. espanhola de Mariano López Seoane). Buenos Aires: Ed. Interzona, 2005).

restaurar a perceptibilidade. O movimento surrealista e a infância também se farão presentes nesse caminho.

A história como sucessões de catástrofes, é a destruição do *Ethos* histórico²⁸, simultaneamente a obra de arte denuncia o avanço dessa catástrofe. Benjamin percebe o enfraquecimento da *memória*, da narrativa; é o fim da sabedoria transmitida, e o início do empobrecimento da *experiência*, da *aura*²⁹. O fragmento surge como conseqüência, como legado dessa destruição. A última instância do humano está no fragmento. A própria maneira da escrita de Benjamin é fragmentada, suas reflexões se completam a cada escrito, nos forçando a percorrer vários ensaios para compreensão de parte de seu pensamento. Diante de tal multiplicidade de fontes bibliográficas, elegemos algumas para a nossa investigação.

Os textos *O surrealismo. O último instantâneo da inteligência européia* (1929); *O autor como produtor* (1934); *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1935/36), *Paris, A capital do século XIX* (as *Exposés* de 1935 e 1939) e *Sobre alguns temas em Baudelaire*, formam o centro que fundamentou esta pesquisa. Outros textos também figuraram e auxiliaram a construção deste trabalho, como os ensaios: *Pequena história da fotografia* (1931); *A doutrina da semelhança* (1933); *O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov* (1936); *Paris do Segundo Império* (1938); *Correspondências* (1933 a 1940); *Parque central* (1939); *Jogo e prostituição* (1939) e do livro das *Passagens* o *Caderno K – Cidade de sonho e morada de sonho, sonhos de futuro, niilismo antropológico, jung* e o *Caderno N – Teoria do conhecimento, teoria do progresso*. A forma não cronológica³⁰ contida na apresentação desse estudo foi uma escolha para tentar traçar um caminho coerente em meio ao pensamento do autor, com o objetivo de fazer

²⁸ *Vernichtung des historischen Ethos*, conceito desenvolvido por Benjamin no livro *Drama barroco alemão*, p.111.

²⁹ A perda da aura de certa forma não é lamentada por Benjamin, pois é vista como um *fetich*.

³⁰ Não cronológica, em relação às consultas dos textos e explicitação dos temas do autor em questão, pois um dos textos com que abrimos esse estudo é um ensaio escrito em 1935, *Paris, a capital do século XIX*. No decorrer da pesquisa, veremos que textos redigidos em datas anteriores e posteriores a esse, são consultados. Destacamos, porém, que nossa pesquisa procurou levar em consideração as nuances do pensamento benjaminiano.

contrapontos entre temáticas que reaparecem, e assim ter uma dimensão mais completa dos objetos em questão.

O pensamento de Benjamin permanece extremamente contemporâneo. O caminho que ele realiza, demarca, entre outras coisas, a atualização da tradição na modernidade e as suas diversas conseqüências constitui-se em um exercício que termina por nos legar uma melhor percepção do nosso próprio tempo, pela indiscutível pertinência e consciência de sua condição histórica. Vivemos em uma época na qual parece que esta possibilidade de consciência histórica torna-se cada vez mais difícil. A experiência restrita à percepção imediata do presente, de que nos fala Benjamin, só fez se exacerbar ao longo do século XX. Com efeito, como podemos esperar de indivíduos imersos em um presente contínuo a capacidade de unificar passado, presente e futuro?

O alerta para a importância desta consciência histórica; a afirmação da natureza ambígua do progresso (*Fortschritt*); a transformação da cultura em barbárie; estas e outras preocupações do pensamento benjaminiano constituem objeto de análise e reflexão evidentemente atuais. Ao tomar para si questões prementes da modernidade da primeira metade do século XX, seu pensamento nos legou um aparato sólido para pensarmos o tempo presente.

1. A modernidade anuncia uma nova forma de arte

“A humanidade deve despedir-se de seu passado reconciliada – e uma forma de reconciliação é a alegria”.

Benjamin

A *exposé* de 1935, ou *Paris, a capital do século XIX*³¹, abre o “livro” das *Passagens*³². O texto, escrito em maio de 1935, só viria a ser publicado vinte anos depois. Ao redigir essa *exposé*, a pedido do Instituto de Pesquisa Social³³, Benjamin constata em uma carta a Scholem: “meu trabalho (o das *Passagens*) entrou num novo estágio, aliás, o primeiro que vagamente se aproxima de um livro”³⁴. Privilegiamos esse texto, tendo em vista que, por meio dele, mergulhamos na Paris do século XIX, na época de Baudelaire, no anúncio da técnica cinematográfica, na experiência do *choque* (*Chockerlebnis*), figurações que caracterizam a chegada da modernidade.

Alguns conceitos de Marx, em *O Capital*, oferecem material relevante para a construção desse projeto³⁵, foram escolhido por Benjamin para a difícil tarefa de incursão por entre os fenômenos que cercam o século XIX, um deles é o caráter *fetichista* da mercadoria: “[...] aqui o ponto central também será o desenvolvimento de um conceito clássico. Se no outro (*O drama barroco*

³¹ BENJAMIN, Walter. “Paris, a capital do século XIX”. In: *Passagens*. (Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão). São Paulo: Editora UFMG, 2006.

³² A composição da inacabada obra sobre as passagens de Paris, *Paris, capital do século XIX*, ocupou Benjamin pelo menos desde 1927 até sua morte em 1940. O que hoje conhecemos deste projeto consiste nos originais que Benjamin confiou a Georges Bataille, e que Bataille escondeu até o fim da guerra em 1945. Rolf Tiedemann, o editor alemão de Benjamin, os publicou como “Apontamentos e materiais” em 1982.

³³ A pedido de Friedrich Pollock, que fundou e dirigiu na década de 1930, ao lado de Max Horkheimer, o Instituto de Pesquisa Social. Esse Instituto é conhecido hoje como Escola de Frankfurt.

³⁴ BENJAMIN, Walter; SCHOLEM, Gershom. *Correspondência*. (Trad. Neusa Soliz). São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 218.

³⁵ Georg Simmel, Sigmund Freud e o movimento artístico dos surrealistas também marcam a redação dessa obra. A idéia para escrever as *Passagens* lhe veio da leitura de *O camponês de Paris* (*Le paysan de Paris*), do surrealista Louis Aragon. Segundo Willi Bolle, a teoria interdisciplinar: filosofia, sociologia e psicologia social do Instituto de Pesquisa Social era a referência principal de Benjamin. (BOLLE, Willi. *Fisiognomia da Metrópole Moderna*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000, p. 51).

alemão) tratava-se do conceito de tragédia, aqui é o caráter de fetiche da mercadoria”³⁶.

O processo de industrialização capitalista, responsável pelo desenvolvimento urbano e pelo surgimento das técnicas de reprodução, fotografia e cinema, marca a chegada da “modernidade”. Importante destacar a crítica de Benjamin a este processo, como também ao conceito de “progresso” (*Fortschritt*) específico dessa modernidade, desencadeado pela filosofia iluminista na sua crença de um *telos* histórico.

A Revolução Industrial no século XVIII provocou grandes mudanças na economia, de igual forma em toda sociedade. Com a postura econômica estruturada no consumo de bens, abre-se caminho para a indústria cultural. Os mesmos princípios reguladores da produção industrial e econômica passam a regular a cultura³⁷, as idéias, as obras de arte, os comportamentos, os costumes. Se, nesse processo, a mercadoria ganha uma *aura*, a obra de arte perde a sua.

Benjamin teve o importante papel como teórico que refletiu a chegada da tecnologia e da cultura de massa, pois analisou o modo de relação entre arte e sociedade no mundo capitalista tecnológico contemporâneo. O seu texto, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, é um dos estudos mais marcantes que evidencia essa relação. A destruição da *aura*, em virtude do encontro da arte com a técnica, é o seu ponto de partida. Benjamin destaca o *desencantamento* (*Entzauberung*) da obra de arte tradicional determinado pelo cinema, essa nova forma artística transforma a própria natureza da arte. De suas observações ante a técnica cinematográfica, pode formular novos e revolucionários conceitos para a teoria da arte. Problematizando o processo de *desencantamento*, evocaremos alguns desses revolucionários conceitos, como os de: *valor de exposição, distração e inconsciente ótico*.

³⁶ BENJAMIN, Walter; SCHOLEM, Gershom. *Correspondência*, p. 219.

³⁷ A cultura é vista por Benjamin como um dado negativo, como local onde se estabelece a barbárie, o bloqueio de todos os valores que agora não são mais mediados pela razão. Cultura para Benjamin é barbárie, não refinamento. Afirma Benjamin: “Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura”. (*Sobre o conceito de história*, p. 225.) Tal conceito é desenvolvido em vários textos como *O surrealismo, Experiência e pobreza* e no *Caderno N: Teoria do conhecimento, teoria do progresso*.

1.1 Breve fisionomia da Modernidade – *auratização da mercadoria*

Na *exposé* de 1935, Benjamin problematiza uma série de fenômenos da modernidade, da cultura capitalista para nos introduzir em sua crítica da economia política. No decorrer do nosso texto traçaremos diálogo com os ensaios: *Sobre alguns temas em Baudelaire, Experiência e pobreza* e *Parque central*, para melhor compreendermos a nova fisionomia da cidade moderna.

É na moderna Paris do século XIX, que os fenômenos da economia tornam-se visíveis. Esta cidade vive um período de plena expansão do capitalismo, favorecida pelo amplo desenvolvimento das forças produtivas e pela prosperidade industrial. Tal período, Benjamin denomina de o “alto capitalismo” (*Hochcapitalismus*), em termos qualitativos e quantitativos; nele toda a vida cotidiana encontra-se tomada pelo caráter fetiche da mercadoria, e a vida social totalmente mergulhada no sistema capitalista. Benjamin constata: “As fantasias de Grandville transferem para o universo o caráter de mercadoria”³⁸.

Longe de pretender tecer uma crítica da ciência econômica política, Benjamin procura investigar os fatos econômicos, para entender a lógica da economia em relação a sua expressão (*Ausdruck*) superestrutural, a cultura da sociedade capitalista. Tal relação está no centro de seu pensamento crítico sobre o conhecimento histórico.

A questão é, de fato a seguinte: se a infra estrutura determina de certa forma a superestrutura no material de pensamento e da experiência, mas se esta determinação não se reduz a um simples reflexo, como ela deve então ser caracterizada, independentemente da questão da causa de seu surgimento? Como sua expressão. A superestrutura é a expressão da infra-estrutura³⁹.

³⁸ BENJAMIN, Walter. “Paris, a capital do século XIX”. In: *Passagens*, p. 44.

³⁹ _____ . “Caderno K – Cidade de Sonho, Sonho de Futuro, Nihilismo Antropológico, Jung”. In: *Passagens*, p. 437 (K 2, 5).

Segundo Flavio Kothe, na introdução do livro *Walter Benjamin*, a cultura é transformada em conteúdo manifesto pelos fatos econômicos, seu conteúdo latente:

A cultura como “expressão” (Ausdruck) da economia significa enfatizar a unidade, geralmente esquecida, entre supra (formas jurídicas, políticas de consciência) e infra-estrutura, mas também significa transformar a cultura em conteúdo manifesto cujo conteúdo latente é o econômico. Por outro lado, o próprio econômico manifesta-se por suas fábricas, seus operários, seus produtos. É o que tende a acontecer em Benjamin à medida que privilegia Baudelaire como chave para entender toda a “modernidade”⁴⁰.

Benjamin compreende os fatos econômicos como *fenômeno original*, não como simples causa da cultura capitalista, tendo em vista que eles se mantêm nos objetos produzidos por esta cultura e lhes dá feição, são a sua *expressão*. Seu interesse é investigar a especificidade dos objetos culturais do século XIX. Ao observá-los encontra a mercadoria como sua forma fundamental. Para ele, a lógica econômica da mercadoria se manifesta em uma totalidade de vivências da vida social. Benjamin estuda os fenômenos que materializam o avanço do processo capitalista, isso explica a escolha pelo século XIX, mais precisamente, pela segunda metade deste século. Paris, a “capital do luxo e da moda”, é o seu objeto de pesquisa, pois melhor expressa o fundamento que Benjamin quer pensar: o conceito de caráter *fetich* da mercadoria, e, em meio a esse processo, a *auratização da mercadoria* (*Auratisierung der Waren*). Neste século a forma mercadoria se expressa e ganha visibilidade imagética.

A cidade de Paris ingressou nesse século sob a forma que lhe foi dada por Haussmann. Ele realizou sua transformação da imagem da cidade com os meios mais modernos que se possa pensar: pás, enxadas, alavancas e coisas semelhantes. Que grau de destruição já não provocaram esses instrumentos limitados! E como cresceram, desde então, com as grandes cidades, os meios de arrasá-las! Que imagem do porvir já não evocam! – os trabalhos de Haussmann haviam chegado ao ponto culminante; bairros inteiros eram destruídos⁴¹.

⁴⁰ KOTHE, Flávio R. *Walter Benjamin*. São Paulo: Editora Ática, 1985, p. 14.

⁴¹ BENJAMIN, Walter. “Paris do Segundo Império - A Modernidade”. In: *Obras escolhidas III – Charles Baudelaire um Lírico no Auge do Capitalismo*. (Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista). São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 84

As relações sociais capitalistas são apresentadas como *sonhos* (*Träume*), se dão como experiências sociais oníricas. Benjamin pensa esses traços materiais da experiência social do século XIX como figurações oníricas de um corpo coletivo, portanto, como imagens oníricas, delirantes a serem interpretadas. Aqui, a crítica marxiana, no que diz respeito ao caráter fetiche da mercadoria, articula a dimensão onírica da experiência social destacada por Benjamin.

A preocupação de Benjamin com o caráter único e incomparável dos fenômenos leva-o a tomar *As flores do mal*, como referência na compreensão da experiência moderna. Na modernidade, quando o significado de cada coisa passa a ser fixado pelo preço, a poesia de Baudelaire é fundamental em virtude da apropriação que faz dos elementos dessa cultura⁴² para revelar a dimensão do *inferno* instalado em seu interior. Acompanharemos a trajetória de Baudelaire, em seu processo de reconhecimento da *fantasmagoria* (*Phantasmagorie*) própria da modernidade, mediante a crítica de Benjamin. Ela põe em primeiro plano a materialidade lingüística da obra do poeta, porque compreende que é tarefa do crítico materialista revelar a luta social que se trava no interior das linguagens. Benjamin encontra as ruas de Paris na obra de Baudelaire: multidão, *flâneur*, prostituta, jogador, colecionador, mediante tais figurações, esta cidade é apresentada alegoricamente pelo poeta:

O engenho de Baudelaire, que se alimenta da melancolia, é um engenho alegórico. Com Baudelaire, pela primeira vez, Paris se torna objeto da poesia lírica. Não é uma poesia que canta a cidade natal, ao contrário, é o olhar que o alegórico lança sobre a cidade, o olhar do homem que se sente ali como um estranho⁴³.

⁴² No *Caderno N*, com relação à cultura Benjamin cita Simmel: “Simmel toca em uma questão muito importante ao falar da antinomia entre o conceito de cultura e os domínios autônomos do Idealismo clássico. A distinção recíproca dos três domínios autônomos evitou que o Idealismo clássico concebesse aquele conceito de cultura que tanto favoreceu a barbárie. Simmel diz sobre o ideal de cultura: “essencial ...é que ele supera o valor autônomo da realização estética, científica, ética, até mesmo da realização religiosa, a fim de integrá-las todas como elementos ou componentes na construção do desenvolvimento do ser humano para além de seu estado natural.” Georg Simmel, *Philosophie des Geldes*, Leipzig, 1900”. (Walter Benjamin, “Caderno N – Teoria do conhecimento, teoria do progresso”. In: *Passagens*. p. 522).

⁴³ *Ibidem*. p. 47.

Na lírica deste poeta da modernidade, está presente uma ferrenha crítica ao progresso, ao novo, ao caráter de novidade. A visão de Benjamin dialoga com essa crítica, como também com a concepção do que Baudelaire compreende por moderno. Mesmo que Baudelaire se refira à mercadoria (*nouveauté*)⁴⁴ como algo que nasce novo e logo se torna velho, e Benjamin a compreenda como algo que já nasce velho, estes dois pensamentos tem profundas afinidades quando olham a Paris do século XIX.

Abrigando a efervescência revolucionária do século XIX, Paris se tornou o barril de pólvora da Europa. A revolução de 1848 foi diferente da de 1789 pela entrada em cena dos socialistas e dos trabalhadores da moderna indústria têxtil, sem a qual não teriam surgido os *magasins de nouveautés* e as galerias de Paris. Benjamin trata das galerias metropolitanas ou passagens parisienses, “mundo em miniatura”, construções que têm seu surgimento marcado pelo advento do ferro e do vidro. As passagens também têm sua origem ligada ao avanço do processo econômico, visto que as mercadorias produzidas pela crescente industrialização necessitavam de um lugar para constante exposição, as passagens realizavam muito bem esse papel. Tratando das condições para o surgimento das passagens, afirma Benjamin: “a maioria das passagens de Paris surge nos quinze anos após 1822. A primeira condição para seu aparecimento é a conjuntura favorável do comércio têxtil. [...] A segunda condição para o surgimento das passagens advém dos primórdios das construções de ferro”⁴⁵.

O ferro, “material de construção artificial”, traz consigo o novo e o antigo, pois sua utilização ainda é dominada por uma forma antiga, a da arquitetura imitando as formas arquitetônicas da Grécia antiga⁴⁶. As passagens eram

⁴⁴ A *nouveauté* é compreendida por Benjamin como cânone das *imagens dialéticas*. Ver BENJAMIN, Walter. “Paris, a capital do século XIX”. In: *Passagens*. (Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão). São Paulo: Editora UFMG, 2006, p. 48.

⁴⁵ *Ibidem*, pp. 39-40.

⁴⁶ Inicialmente os novos meios ainda não constituíram uma linguagem própria e recorrem aos artifícios já conhecidos, fora assim na arquitetura, como também no cinema. Em *Pequena história da fotografia*, ao falar da substituição da pintura pela fotografia Benjamin recorre a Moholy-Nagy: “As possibilidades criadoras, a serviço do novo, [diz Moholy-Nagy], são na maior parte dos casos descobertas, lentamente, através de velhas formas, velhos instrumentos e velhas esferas de atividade, que no fundo já foram liquidados com o aparecimento do novo, mas sob a pressão do novo emergente experimentam uma floração eufórica”. (BENJAMIN, *Pequena história da fotografia*, pp. 104-05).

vistas por Benjamin como símbolo do luxo e do “progresso” de Paris, conforme o autor: “As passagens são o centro das mercadorias de luxo. Para expô-las, a arte põe-se a serviço do comerciante”⁴⁷. Tais construções trazem consigo um caráter ambíguo, o de ser síntese de rua e residência. Nas passagens e em meio à multidão o *flâneur*, importante personagem na lírica de Baudelaire, sente-se em casa. A cidade é paisagem para ele.

O efeito narcotizante que a multidão exerce sobre o *flâneur* é o mesmo que a mercadoria exerce sobre a multidão. Baudelaire é preciso ao afirmar que só o mergulho na multidão permite ao poeta tornar-se moderno⁴⁸. A multidão torna-se massa. A lírica de Baudelaire manifesta e decifra os fenômenos postos por ela em primeiro plano. A Paris do século XIX pode se ver representada e decifrada na escrita alegórica do poeta. Benjamin não aproximava a psicanálise e a arte reforçando a tese clássica da arte como sublimação, por isso mesmo ele pôde ver a modernidade valendo-se de Baudelaire. É no interior da multidão e nas passagens, por sua posição intermediária entre rua e residência, que o *flâneur* se sente em casa. O que há de específico no espaço e no tempo da modernidade é captado e descrito por Baudelaire. Sua prosa poética surge dos *choques* com a grande cidade. Baudelaire se contrapõe aos românticos por não se identificar com a nostalgia resignada própria de muitos deles, e por reforçar a capacidade de decisão. A melancolia baudelaireana é ativa, essas são algumas das confluências com Benjamin.

Durante toda *Exposé* Benjamin incorpora em sua pesquisa vários elementos que expressam as *imagens oníricas* do *sonho coletivo*⁴⁹ presentes na cidade de Paris. Passagens, ruas, arquitetura, ferro, vidro, moda, trespagam, ou melhor, inserem-se na vida cotidiana desta cidade. Outros exemplos importantes que não escaparam ao crivo de Benjamin são a pintura e a literatura panorâmicas, estas anunciam antecipadamente a chegada da fotografia, como também do cinema mudo e sonoro: “...os panoramas abrem o

⁴⁷ BENJAMIN, Walter. “Paris, a capital do século XIX”. In: *Passagens*, p. 40.

⁴⁸ _____ . “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: *Obras escolhidas III - Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. (Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista). São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 113.

⁴⁹ No tópico 3.2, do capítulo 3, aprofundaremos o conceito de *sonho coletivo*.

caminho, para além da fotografia, ao cinema mudo e ao cinema sonoro⁵⁰. Os panoramas são responsáveis pela revolução proporcionada pelo encontro da arte com a técnica, expressam, segundo Benjamin, um novo sentimento de vida.

A fotografia, “nova realidade técnica e social”, diferente da pintura, questionada por seu caráter subjetivo, era privilegiada por ser encontrada nela uma dimensão objetiva⁵¹. A vida nas grandes cidades sofria conseqüências vindas do processo de industrialização capitalista, muitas pessoas estavam submetidas a um reduzido espaço de produção. Avaliando esse processo, Benjamin constata novas maneiras de viver, sentir e perceber, constata a experiência do *choque* como regra para o cidadão. Mais recentemente, Bem Singer, em seu texto *Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular*, editado em 2004, investiga as mudanças na estrutura da experiência à luz das noções evocadas por Benjamin:

[...] mas do que simplesmente apontar para o alcance das mudanças tecnológicas, demográficas e econômicas do capitalismo avançado, Simmel, Kracauer e Benjamin enfatizaram os modos pelos quais essas mudanças transformaram a estrutura da experiência. A modernidade implicou um mundo fenomenal – especificamente urbano – que era marcadamente mais rápido, caótico, fragmentado e desorientador do que as fases anteriores da cultura humana⁵².

Vale destacar, que a escolarização compulsória, erradicando o analfabetismo, também modificou o perfil da sociedade e ampliou as possibilidades do mercado editorial. O surgimento do folhetim e sua rápida aceitação pela grande imprensa se inscrevem neste contexto. Se anteriormente era o prestígio literário do escritor que possibilitava sua publicação em folhetim, a partir do Segundo Império a individualidade do autor é minada pela voracidade dos editores e pela tendência do “público” a atribuir uma importância maior aos personagens do que àqueles que os criam⁵³. A

⁵⁰ BENJAMIN, Walter. “Paris, a capital do século XIX”. In: *Passagens*, p. 42.

⁵¹ Sabemos, porém, que um lado subjetivo está sempre presente no ato de fotografar.

⁵² SINGER, Bem. “Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular”. In: *O cinema e a invenção da vida moderna*. (Trad. Regina Thompson). São Paulo: Cosac e Faify, 2004, p. 96.

⁵³ Esse fenômeno é parecido com o que acontece hoje com o cinema hollywoodiano.

mercantilização e a diluição da autoria mediante a divisão do trabalho também atingiram a primeira geração de folhetistas. Benjamin remete a um panfleto de 1844 – *Fabrique de romans – Maison Alexandre Dumas et Cie*⁵⁴ – que questionava e ironizava o ritmo frenético da produção de Dumas. Segundo os boatos da época, ele empregava clandestinamente inúmeros literatos pobres e sem nome no mercado.

Baudelaire percebeu o que se passava no mercado literário da época. Se existe um pequeno grupo de pessoas que produz alguma coisa que passa a ser disputada por muitas pessoas no mercado, o caráter dessa coisa tende a ser modificado. A incorporação do artista ao conjunto da força de trabalho não ocorreu sem profundas modificações na natureza da criação artística. É por isso que Baudelaire sempre comparou o literato e a si próprio com a prostituta. Indício da *desauration* (*Entzauberung*) do mundo e da arte.

O interesse despertado pelo tipo de romance explorado pelo folhetim, que privilegia os aspectos sentimentais, psicológicos e privados, está relacionado ao processo de acomodação, à separação empreendida pelo Estado burguês entre o homem e o cidadão, o privado e o público. As fronteiras entre esses espaços apresentam inúmeras alterações no decorrer do século XIX. No início do processo revolucionário, ainda no século XVIII, “privado” é sinônimo de conspiratório ou suspeito, a ele sobrepondo-se sempre o interesse “público”. A redefinição burguesa do espaço privado e dos direitos individuais resultou na despolitização da vida doméstica, no fechamento do indivíduo em si mesmo e na família.

Para o homem privado, o espaço em que vive se opõe pela primeira vez ao local de trabalho. O primeiro constitui-se como “intérieur”. O escritório é seu complemento. O homem privado, que no escritório presta contas à realidade, exige que o “intérieur” o sustente em suas ilusões⁵⁵.

Em *Experiência e pobreza*, Benjamin destaca a distinção entre o “homem tradicional, solene, nobre, adornado com todas as oferendas do passado”, e o homem “[...] contemporâneo nu, deitado como recém nascido

⁵⁴ *Ibidem*, p. 42.

⁵⁵ BENJAMIN, Walter. “Paris, a capital do século XIX”. In: *Passagens*. p. 45.

nas fraudas sujas de nossa época”⁵⁶. Nu e solitário, visto que, após a Grande Guerra não há mais experiência em comum compartilhadas por todos. Esse novo homem ainda cultiva, entretanto, a ilusão de ao deixar rastros, proteger-se, mesmo que privadamente, da desapropriação coletiva. Benjamin e Brecht, também Klee e Scheerbart, propõem um outro gesto: *apaguem os rastros!* Gesto que vem ressaltar a solidão, a pobreza, a desorientação, do novo homem que não mais dispõe de valores “seguros”. Recomeçar a partir do zero é o que a arte propõe, não a ilusão de uma segurança privada. Jeanne Marie, em *Lembrar escrever esquecer*, nos fala desse gesto ilusório, e da resistência coletiva proposta por Benjamin.

[...] recolher-se em sua casa, em sua família, com seus filhos, sua mulher, seu homem, seus bens, seu cachorro, seus livros etc., isto é, tentar desesperadamente ainda imprimir sua marca – deixar seus rastros – nos indivíduos próximos e nos objetos pessoais; cultivar, assim, a ilusão da posse e do controle de sua vida, quando esta escapou há tempos da determinação singular de seu dono. Tentar ainda deixar rastros seria, então, um gesto não só ingênuo e ilusório, mas também totalmente vão de resistência ao anonimato da sociedade capitalista moderna. Gesto vão porque restrito ao âmbito particular e individual, quando se trata, dizem Brecht e Benjamin, de inventar resistências coletivas ao processo coletivo de alienação, em vez de reforçá-lo por pequenas soluções privadas⁵⁷.

Na *Exposé* de 1935, Benjamin destacou o aparecimento do homem privado no palco da história na época de Luiz Felipe e avaliou suas conseqüências. É também no interior, sob os cuidados do colecionador, onde a arte irá procurar refúgio, afirma Benjamin: “O “intérieur” é o refugio da arte. O colecionador é o verdadeiro habitante do “intérieur”. Ele se incumbem de transfigurar as coisas. Sobre ele recai a tarefa de Sísifo de despir as coisas de seu caráter de mercadoria, uma vez que as possui”⁵⁸. O colecionador, habitante do interior da residência, procura resgatar as obras de arte de seu caráter de mercadoria, cria “um mundo em que as coisas estão liberadas da obrigação de serem úteis”⁵⁹.

⁵⁶ _____ . “Experiência e pobreza”. In: *Obras escolhidas I - Magia e técnica, arte e política*. (Trad. Sergio Paulo Rouanet). São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 116.

⁵⁷ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 115.

⁵⁸ BENJAMIN, Walter. “Paris, a capital do século XIX”. In: *Passagens*, p. 46.

⁵⁹ *Ibidem*.

É no interior do lar que o burguês procura esquecer as contradições da sociedade. Os rituais domésticos, os objetos de decoração servem para manter a ilusão de um universo harmonioso. A *fantasmagoria* da cultura capitalista se desdobra no interior burguês: cortinas, papéis de parede, quadros, molduras rebuscadas, veludos, tapetes, estojos, devem mostrar um cenário capaz de oferecer segurança e apoio espiritual aos personagens que habitam este interior (a rua representa o perigo e o choque). Somente para o burguês a casa representa o domínio privado por excelência. Para as classes populares urbanas e rurais, ao contrário, as condições de moradia propiciavam um desenvolvimento da intimidade completamente diferente dos cultivados pela burguesia. Constrangidos a viver amontoados, os pobres eram levados a um uso privado do espaço público e a manifestações visando a redefinição de ambos.

A forma mais sugestiva desse entrelaçamento entre o espaço privado e o público é, sem dúvida, a barricada. Com Haussmann, prefeito de Paris na época, volta à baila a construção das grandes avenidas de Paris e todo o “embelezamento estratégico” desta cidade, embelezamento que escondia sua verdadeira finalidade: “A verdadeira finalidade dos trabalhos de Haussmann era proteger a cidade contra a guerra civil. Queria tornar impossível para sempre a construção de barricadas em Paris”⁶⁰. Haussmann não atingiu o objetivo em questão, pois as barricadas tomaram novamente conta das ruas de Paris na Comuna de 1871.

Os modelos da vida privada no século XIX são inseparáveis das circunstâncias econômicas e sociais criadas pela indústria. Industrialização, urbanização e multidão também são fenômenos interligados. Algumas formas de afirmação da identidade nos indivíduos emergiram com o surgimento da multidão. Sob o Segundo Império, o espaço urbano parisiense começa a ser planejado e reorganizado. Nesta época Paris se torna “uma cidade estranha para os próprios parisienses”⁶¹.

As Exposições universais constroem o universo das mercadorias, transferem para o todo o universo o caráter de mercadoria, pois estende a

⁶⁰ *Ibidem*, p. 50.

⁶¹ *Ibidem*, p. 49.

autoridade da moda aos objetos de uso diário utilitário. Nelas o que vale é o valor de troca idealizado, o valor de uso passa para segundo plano. Pela primeira vez surge a palavra reclame. A publicidade procura transformar todo espectador em consumidor, mas, além de a obra de arte já se ter transformado em mercadoria, ela procura fazer que a mercadoria apareça como se fosse uma obra de arte. “A entronização da mercadoria e o brilho da distração que a cerca é o tema secreto da arte de Grandville”⁶². O reverso da *auratização* da mercadoria é a *dessacralização da arte* moderna mais consciente.

O tempo como duração perde sua importância diante do tempo mercadoria, representado de modo exemplar no *slogan* “tempo é dinheiro”. Não é apenas a exploração inerente ao mundo do trabalho que se questiona, mas também as regras disciplinares deste mundo e sua uniformidade monótona e mecânica. Submetido à matematização do tempo moderno, o operário se divide entre o trabalho e o lazer. As Exposições Universais constituem as primeiras tentativas de administrar o tempo “livre” do trabalhador, sendo precedidas por exposições nacionais. Reportando à exposição nacional realizada no Campo de Marte, em Paris, em 1798, Benjamin escreve:

Ela nasce do desejo de “divertir as classes trabalhadoras, tornando-se para elas uma festa de emancipação”. O operariado situa-se em primeiro plano como clientela. Ainda não se constituía o quadro da indústria de entretenimento. Esse quadro é formado pela festa popular⁶³.

Durante o Segundo Império, as Exposições Universais, “lugares de peregrinação ao fetiche mercadoria”, se transformaram em local de formação e “educação” das classes populares. O objetivo visado era o desenvolvimento de valores morais e estéticos capazes de estimular o “amor” pelo trabalho. O contato com grandes obras por meio das Exposições Universais impediria a criação de ilusões no proletariado quanto às suas possibilidades individuais e mostraria a eles as conveniências de sua integração à nova ordem social pelo abandono dos costumes “atrasados”.

⁶² *Ibidem*, p. 44.

⁶³ *Ibidem*.

A degradação ou perda da *experiência* faz parte de um longo processo que começa com as manufaturas e atinge seu apogeu na indústria moderna. O interesse de Benjamin em reunir informações sobre temas diversos, como uso do ferro na arquitetura, ferrovias, daguerreotipia, sistemas de iluminação, está vinculado a esta avaliação. A perda da experiência pelo bombardeio da informação, pela mecanização e pela divisão do trabalho industrial se traduz em automatização. A *experiência (Erfahrung)* é substituída pela *vivência (Erlebnis)*. Transformado em autônomo o operário lida melhor com a máquina. Os mesmos gestos mecânicos são encontrados entre os transeuntes das ruas e entre as multidões que circulam nas grandes cidades. A super estimulação dos sentidos se converte em torpor, em anestesiamento do olhar, do corpo, da memória, dos sentidos.

A exaustiva tarefa de fazer a análise materialista, crítica, política e estética do “alto capitalismo” (*Hochcapitalismus*) expresso na forma mercadoria que impregna os fenômenos na vida social, a que Benjamin se propôs, requer distanciamento. Após emergir do sonho que foi o século XIX, ou melhor, no limiar, entre o *sonho* e o *despertar (Erwachen)*⁶⁴, os objetos históricos se tornam cognoscíveis, compreensíveis, legíveis. O limiar como momento de perigo, como momento da *cognoscibilidade (Jetzt der Ercennbarkeit)*. Nos anos de 1930, marcado pelo abalo da economia mercantil, pelo estremecimento econômico; o capitalismo, aos olhos de Benjamin, estava em crise, e, por isso, pode ser melhor compreendido. “Com o abalo da economia de mercado, começamos a reconhecer os monumentos da burguesia como ruínas antes mesmo de seu desmoronamento”⁶⁵. Em Marx a superestrutura não estava desenvolvida, em Benjamin já está.

As passagens, a moda, a propaganda, as exposições universais, são traços materiais da experiência vivida pelo homem moderno na Paris do século XIX, são as *imagens oníricas* do sonho coletivo. Estes traços são penetrados e decifrados pelo olhar detalhista de Benjamin, olhar que vê nos fragmentos esquecidos por aqueles que contam a história, a possibilidade de, ao usá-los,

⁶⁴ No tópico 3.2, do capítulo 3, ao tratarmos do conceito de *sonho coletivo*, aprofundaremos o conceito de *despertar*.

⁶⁵ BENJAMIN, Walter. “Paris, a capital do século XIX”. In: *Passagens*, p.51.

formular em uma grande montagem, uma outra história, a história dos vencidos ou dos oprimidos (esquecidos). É esse o trabalho da *dialética na imobilidade*, olhar o reverso do *status quo*. O fragmento é visto por Benjamin, como miniatura do mundo e representação do espírito de uma época.

Adotando um procedimento idêntico ao catar resíduos no lixo da história oficial⁶⁶, Benjamin construiu uma imagem da Europa do século XIX valendo-se dos seus rastros. Este modo de contar a história é oposto ao que pretende contá-la “como ela realmente foi”, isso é, ao que cultiva as ilusões de neutralidade do historiador, mas que termina por acentuar uma empatia para com um determinado período. A tarefa de Benjamin é a de um historiador (crítico) materialista, que faz a transição da *imagem onírica* à *imagem dialética*.

Baudelaire foi para Benjamin um artista que soube proteger, a despeito da dificuldade, a verdadeira experiência histórica, ou melhor, alguns cacos, estilhaços dessa⁶⁷. A percepção dessa degradação revela um mundo em *ruínas*. É essa a imagem que melhor caracteriza, segundo Benjamin, a modernidade⁶⁸. A deterioração do espaço remete de igual modo à deterioração do tempo. Isso permite encarar a história como algo que não mais se mexe, imóvel, paralisado, onde apenas pode-se vislumbrar o que era e que não é mais.

Deve-se fundar o conceito de progresso na idéia da catástrofe. Que tudo 'continue assim', isto é a catástrofe. Ela não é o sempre iminente, mas sim o sempre dado. O pensamento de Strindberg: o inferno não é nada a nos acontecer, mas sim esta vida aqui⁶⁹.

A história, sob o escudo da modernidade, é encarada como um fato consumado. A catástrofe a que se remete Benjamin consiste precisamente na

⁶⁶ Procedimento semelhante ao método da montagem no cinema, da colagem nos surrealistas e dadaístas, como de outras práticas artísticas. Procedimento presente também no *trapeiro*, figura heróica da poesia de Baudelaire que Benjamin realçou.

⁶⁷ BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas de Baudelaire”. In: *Obras escolhidas III - Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*, p. 137.

⁶⁸ Para Benjamin: “A modernidade é o que fica menos parecido consigo mesmo; e a antiguidade - que deveria estar nela inserida – apresenta, em realidade, a imagem do antiquado”. BENJAMIN, Walter, “Paris do Segundo império”. In: *Obras escolhidas III - Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*, p. 88.

⁶⁹ BENJAMIN, Walter. “Parque central”. In: *Obras escolhidas III - Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*, p. 174.

conservação dessa idéia, da história como algo previamente determinado. Agamben, em *Infância e História*, de 2005, observa que essa concepção de tempo deriva de “uma laicização do tempo cristão retilíneo e irreversível, dissociado, porém, de toda idéia de um fim e esvaziado de qualquer sentido que não seja o de um processo estruturado conforme o antes e o depois”⁷⁰. A noção que orienta essa concepção de história é o progresso. O progresso, por sua vez, é o mito por intermédio do qual se constituiu a própria modernidade: uma categoria “universal” da razão que suporia ser depurada de todo e qualquer fundamento místico ou religioso.

O século XIX gera uma nova fisionomia para a cidade, para o trabalho, para o corpo e sua sensibilidade; por conseguinte também para a arte. Se os Panoramas, como vislumbrado por Benjamin, anunciaram uma nova forma de arte⁷¹, essa arte se distanciava dos moldes conceituais, como do fazer artístico, cultivados pela história da arte tradicional. Sua história e conceitos ainda estavam por ser construídos ao longo do século XX. Benjamin avalia o potencial revolucionário inerente às novas técnicas de arte, e celebra a chegada da fotografia e do cinema, sendo assim, volta a sua atenção para elas.

1.2 O encontro da arte com a técnica – *dessacralização da arte*

Em 1935, ano da redação do ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*⁷², já se passara um século da invenção da

⁷⁰ AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*. (Trad. Henrique Burigo). Belo Horizonte: UFMG, 2005, p.117.

⁷¹ “Os panoramas, que anunciam uma revolução nas relações da arte com a técnica, são ao mesmo tempo expressão de um novo sentimento de vida”. (BENJAMIN, *Paris, a capital do século XIX*, p. 42).

⁷² BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I - Magia e técnica, arte e política*. (Trad. Sergio Paulo Rouanet). São Paulo: Brasiliense, 1994. (Há uma primeira versão do ensaio, redigida em alemão no final de 1935 e começo de 1936, enviada por Benjamin a Bernhard Reich, na esperança de que o texto viesse a ser publicado em Moscou, o que não aconteceu. Há uma segunda em alemão, que só veio a ser publicada em 1955, por Gretel e Theodor Adorno. E há uma terceira, em francês, que apresenta algumas diferenças em relação às outras duas. A que

fotografia⁷³. Tal invenção ainda criava, no entanto, alvoroço entre os teóricos da arte, interessados em encontrar um lugar apaziguador para acomodar essa nova forma de arte. Por isso, suas questões se resumem a indagar se a fotografia era ou não uma forma de arte. A fotografia põe em evidencia o olhar, um olhar mediado pelas lentes, a mão torna-se lenta para acompanhar a produção das novas imagens, e assim é substituída pelo olhar inquieto e curioso. “Pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho”⁷⁴. A reprodução técnica⁷⁵ ganha autonomia, diversidade e espaço:

Em primeiro lugar, relativamente ao original, a reprodução técnica tem mais autonomia que a reprodução manual. [...] Em segundo lugar, a reprodução técnica pode colocar a cópia do original em situações impossíveis para o próprio original. Ela pode, principalmente, aproximar do indivíduo a obra, seja sob a forma da fotografia, seja do disco⁷⁶.

Benjamin pondera acerca desse processo, e compreende que a crítica de arte prescindiria de novos conceitos para melhor teorizar a arte recém chegada. Sua contribuição estético-sócio-filosófica oferece categorias importantes para dar conta da interpretação de obras modernas. A estética da modernidade de Benjamin, inspirada em Karl Marx, em Georg Simmel⁷⁷, no judaísmo e no movimento surrealista, supera os conceitos tradicionais, e

tomo para este estudo é a primeira versão redigida em alemão, com tradução para o português de Sergio Paulo Rouanet).

⁷³ A fotografia nasceu das tentativas de aperfeiçoamento dos métodos de impressão sobre papel, dominados pelos chineses no século VI e difundidos na Europa seiscentos anos depois. Tanto Joseph Nicéphore Niépce, o inventor da fotografia na França em torno de 1826, quanto nosso precursor brasileiro Hercule Florence trabalhavam no aprimoramento de sistemas de impressão quando tiveram a idéia de unir dois fenômenos previamente conhecidos, um de ordem física e outro de ordem química: a "câmara obscura", empregada pelos artistas desde o século XVI, e a característica fotossensível dos sais de prata, comprovada pelo físico alemão Johann Heinrich desde 1727.

⁷⁴ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Obras escolhidas I - Magia e técnica, arte e política*, p. 167.

⁷⁵ Ao nos utilizarmos do termo “técnica” ao longo desta pesquisa, estaremos nos reportando a técnica de reprodução industrial.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 168.

⁷⁷ Em relação ao desenvolvimento do pensamento crítico de Benjamin ante as mudanças sofridas na vida do cidadão e nas grandes metrópoles, Georg Simmel foi um autor de referência, pois já em 1903, problematizava a vida moderna recém chegada. Para Simmel a forma de ser das sociedades urbanizadas interferia psicologicamente nos indivíduos que dividiam os espaços das cidades, nesse sentido ver o texto: *A Metrópole e a Vida Mental* (1903).

formula outros de grande importância para a crítica da arte. A *dessacralização* da arte (*Entzauberung*), a *perda da aura* (*Verfall der Aura*), o *valor de exposição* (*Ausstellungswert*), o *inconsciente óptico*, a *alegoria* (*Allegorie*), a *iluminação profana* (*profane Erleuchtung*), o *sex apeal* do inorgânico, são alguns desses conceitos.

Entre as novas categorias, a destruição da *aura* (*Aura*) e a reabilitação da *alegoria*⁷⁸, são as que mais se destacam. Elas estão estreitamente ligadas aos fenômenos postos em cena pela modernidade: a reprodução mecânica – perda da *aura* –, o bombardeio da informação, a mecanização e divisão do trabalho industrial – perda da *experiência* (*Erfahrung*), bem como a um novo conceito de história e de autenticidade da obra. Estes conceitos se entrelaçam e permitem uma estética de base filosófico-sociológica para o exercício da crítica. Além de superar o enfoque idealista e historicista, Benjamin chama a atenção para o significado político do estético⁷⁹, em detrimento de um valor ritualístico e exclusivista da arte. Discorrendo sobre reprodução técnica afirma: “[...] a reprodução técnica pode colocar a cópia do original em situações impossíveis para o próprio original. Ela pode, principalmente, aproximar o indivíduo da obra, seja sob a forma da fotografia, seja do disco”⁸⁰.

Aproximação que desvaloriza o aqui e agora da obra de arte, a *aura* da obra de arte perde seu lugar. Tal conceito há muito vem sendo discutido no campo da filosofia no que diz respeito à teoria da arte de Benjamin⁸¹, mas tracemos algumas breves considerações. Nas palavras de Benjamin, “aura é uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja”⁸². Tal conceito está

⁷⁸ Armadura da Modernidade, e como vimos no tópico anterior está presente na lírica de Baudelaire. Voltaremos a esse conceito no terceiro capítulo.

⁷⁹ Tal significado será melhor desenvolvido no segundo capítulo, quando será discutido a ideal posição do autor e de seu fazer artístico frente as novas condições de produção.

⁸⁰ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Obras escolhidas I - Magia e técnica, arte e política*, p. 168.

⁸¹ Faço ressalva de quão ambivalente é o conceito de *aura* em Benjamin, mas não cabe aqui me estender nessa exposição, pois teria de adentrar em um tema que aqui não é central. Sobre o conceito de *aura* em Walter Benjamin ver os livros de ROCHLITZ, Rainer. *O desencatamento da arte - A filosofia de Walter Benjamin*. (Trad. Maria Elena Ortiz Assumpção). Bauru: EDUSC, 2003, e PALHARES, Taisa Helena Pascales. *Aura – A crise da arte em Walter Benjamin*. São Paulo: Barracuda, 2006.

⁸² BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Obras escolhidas I - Magia e técnica, arte e política*, p. 170.

essencialmente ligado à tradição, ao culto, ao ritual, à afetividade⁸³, o processo de reprodução mecânica da obra de arte foi um dos grandes responsáveis por sua superação, a autoridade da coisa perde-se nesse processo. Vejamos:

O conceito de aura permite resumir essas características: o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é sua aura. Esse processo é sintomático, e sua significação vai muito além da esfera da arte. Generalizando, podemos dizer que a técnica de reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido⁸⁴.

Distância, unicidade, inacessibilidade são os elementos característicos da *aura*: valor cultural autoritário da tradição. Aqui a obra exerce uma função ritual cuja destruição, tendo por base o texto da *Obra de arte*, Benjamin vê com bons olhos, pois liberta os objetos artísticos para outras funções mais compatíveis com as necessidades da moderna sociedade industrial: “[...] com a reprodutibilidade técnica, a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária, destacando-se do ritual”⁸⁵. De acordo com Benjamin, um fundamento teológico sempre estará presente na obra de arte *aurática*, nas formas profanas, ele se configura como ritual secularizado:

O que é de importância decisiva é que esse modo de ser aurático da obra de arte nunca se destaca completamente de sua função ritual. Em outras palavras: o valor único da obra de arte “autêntica” tem sempre um fundamento teológico, por mais remoto que seja: ele pode ser reconhecido como ritual secularizado, mesmo nas formas profanas do culto do Belo⁸⁶.

À medida que o Belo na arte é apenas mentira e artifício, a aparência pura e simples não tem mais valor, a arte no sentido tradicional fora sacrificada no intuito de preservar seu estatuto público. A superação da *aura*, pela reprodução técnica da obra de arte, e dos elementos inerentes a ela como distância, unicidade e inacessibilidade, levam a um processo de

⁸³ A *aura*, segundo Rainer Rochlitz em seu livro *O desencantamento da arte - A filosofia de Walter Benjamin*, “não é o que há de mais artístico na obra. É antes um lastro afetivo recebido do contexto ou do tempo [...]”, ver p. 226.

⁸⁴ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Obras escolhidas I - Magia e técnica, arte e política*, p. 168.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 171.

⁸⁶ *Ibidem*.

desencantamento (*Entzauberung*) da obra de arte⁸⁷. A reprodução desvaloriza o aqui e agora da obra de arte. Esse processo de atrofia da *aura* estende-se para qualquer objeto reproduzido, não só o artístico: “Generalizando, podemos dizer que a técnica de reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido”⁸⁸. Esse *desencantar*, como já dito, está ligado à perda da *aura*, que se configura pela passagem de um objeto anteriormente com funções ligadas à magia e ao culto para, em outro contexto, provocado e favorecido pelo aparecimento do pensamento crítico e pelo surgimento da técnica, passar a se apresentar como objeto reflexivo, crítico e politizado.

Vemos, com efeito, a passagem do mito à razão, da magia à ciência e à lógica; vemos assim, a passagem do contexto sagrado para o profano. Esse processo liberou as artes da função e finalidade religiosa, dando-lhes autonomia, ela já não apenas descreve a sociedade, mas adquiriu espaço para criticá-la. Rainer Rochlitz nos lembra que já com o advento da imprensa o processo de *dessacralização* da escrita e a abertura para o julgamento crítico, eram postos em relevo:

Há muito tempo, a imprensa dessacralizou e difundiu a escrita. Com isso, ela abalou as tradições veiculadas pela escrita? De certa maneira, sim. A divulgação da Bíblia luterana privou a Igreja de sua autoridade, permitindo a cada leitor ter acesso próprio ao texto, interpretar e comprovar sua verdade; ela favoreceu o julgamento crítico [...] ⁸⁹.

A produção artística agora como nunca, requer criticidade, exige reflexão acerca de sua posição com relação ao processo produtivo, levando-a assim a uma solidariedade para com o outro. A arte é exigência para a reflexão, como escreve Benjamin: “Talvez tenha chamado vossa atenção o fato de que as observações que estou a ponto de concluir só imponham ao escritor uma exigência, que é a reflexão: refletir sobre seu processo produtivo”⁹⁰.

⁸⁷ Teoria inspirada nas teses de Max Weber sobre a dessacralização do mundo. Em Benjamin esse conceito também é formulado no ensaio, *Pequena história da fotografia* escrito em 1931, e publicado na edição brasileira *Obras escolhidas I - Magia e técnica, arte e política*.

⁸⁸ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Obras escolhidas I - Magia e técnica, arte e política*, p. 168.

⁸⁹ ROCHLITZ, Rainer. *O desencantamento da arte - a filosofia de Walter Benjamin*, p. 213.

⁹⁰ BENJAMIN, Walter. “O autor como produtor”. In: *Obras escolhidas I - Magia e técnica, arte e política*, p. 134.

O conceito de autenticidade já não mais dá conta da produção artística. A arte da reprodutibilidade técnica, após conquistar seu lugar como um dos procedimentos artísticos por atingir um alto padrão qualitativo, faz a natureza da arte alterar-se. A arte se *refuncionaliza*, da existência única, a obra de arte passa a uma existência serial. Dá lugar não mais ao *valor de culto* (*Kultwert*), mas ao de *exposição* (*Ausstellungswert*). Dois pólos conflitantes no interior da obra de arte:

A exponibilidade de uma obra de arte cresceu em tal escala, com os vários métodos de sua reprodutibilidade técnica, que a mudança de ênfase de um pólo para o outro corresponde a uma mudança qualitativa comparável a que ocorreu na pré-história. Com efeito, assim como na pré-história a preponderância absoluta do valor de culto conferido à obra levou-a a ser concebida em primeiro lugar como instrumento mágico, e só mais tarde como obra de arte, do mesmo modo a preponderância absoluta conferida hoje ao seu valor de exposição atribui-lhe funções inteiramente novas, entre as quais a “artística”, a única de que temos consciência, talvez se revele mais tarde como secundária⁹¹.

A reprodução mecânica, além de responsável pela perda da tradição, do ritual, também o é do critério de autenticidade, ao permitir serem geradas maiores quantidades e variações nas cópias. O deslocamento do conceito de autenticidade, irrelevante após as novas técnicas, é importante para análise das modificações sociais e políticas ligadas às obras de arte. Por essa constatação, Benjamin indica uma mudança substancial na função social da arte: “Mas, no momento em que o critério de autenticidade deixa de aplicar-se à produção artística, toda a função social da arte se transforma. Em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra práxis: a política”⁹².

Encontramos em seus escritos a exemplificação de vários fenômenos que denotam a *politização da arte*, verificada no teatro épico de Brecht, no movimento surrealista, no cinema. A *politização da arte* é vista por Benjamin como um dado positivo, capaz de defender interesses a favor da humanidade, positivo também, pois este afirma estar a obra de arte naturalmente ligada à

⁹¹ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Magia e técnica, arte e política*. p. 173.

⁹² *Ibidem*, pp. 171-172.

política, onde a arte é vista como desígnio do *médium-de-reflexão*⁹³. Ademais a *estetização da política*, como nos é dada pela descrição das massas em uma movimentação fascista, é caracterizada como negativo, pois era encontrada nas práticas políticas fascistas e pode levar à guerra⁹⁴: “Todos os esforços para estetizar a política convergem para um ponto. Esse ponto é a guerra. A guerra e somente a guerra permite dar um objetivo aos grandes movimentos de massa, preservando as relações de produção existentes”⁹⁵.

A mudança social da arte, que, do ritual é convertida em prática política, abala a tradição da arte, abalo também sentido pela substituição da existência única da obra por uma existência serial, a obra de *arte dessacralizada* aproxima-se do espectador. Benjamin não se contenta em observar a *dessacralização* da arte; ele se esforça para indicar, de maneira precisa, as modificações sofridas por certos tipos de arte, segundo a sua composição técnica e segundo sua relação com a realidade e o contexto social de sua recepção. No meio desse processo, Benjamin constata e problematiza a possibilidade de uma renovação da humanidade.

Generalizando, podemos dizer que a técnica da reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido. Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial. E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do expectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido. Esses dois processos resultam num violento abalo da tradição, que constitui o reverso da crise atual e a renovação da humanidade⁹⁶.

Em um mundo que não pára de transformar-se, de renovar-se, Benjamin destaca algumas mudanças do homem coletivo na forma de perceber. Para ele, as mudanças ocorridas nos modos de produção, tomados como base da organização social, refletem-se tanto na cultura quanto no aparelho perceptivo humano. Mudanças de percepção e sociais logo absorvidas pelas novas

⁹³ BENJAMIN, Walter. “O Conceito de crítica de arte no romantismo alemão”. (Trad. Márcio Seligmann-Silva). São Paulo: Iluminuras, 1993, p. 34.

⁹⁴ Tais fenômenos também são pontuados em seus anteriores textos, *O surrealismo* de 1929 e *O autor como produtor* de 1934.

⁹⁵ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Magia e técnica, arte e política*, p. 195.

⁹⁶ *Ibidem*, pp. 168-169.

formas de arte, a fotografia e o cinema: “Através da distração, como ela nos é oferecida pela arte, podemos avaliar, indiretamente, até que ponto nossa percepção está apta a responder a novas tarefas”⁹⁷. A percepção humana é afetada historicamente, não só naturalmente, assim Benjamin nos chama a atenção de que: “A época das invasões dos bárbaros, durante a qual surgiram a indústria artística do Baixo Império Romano e a Gênese de Viena, não tinha apenas uma arte diferente da que caracterizava o período clássico, mas também uma outra forma de percepção”⁹⁸. Levando esta afirmação para uma época mais próxima da sua, percebe que a modernidade estruturou cada vez mais, por meio da tecnologia, como também do *choque*, as funções da percepção.

Em uma analogia a Freud, Benjamin formula o conceito de *inconsciente ótico* para tratar dos inúmeros aspectos que o aparelho é capaz de registrar, algo que nossa percepção “sensível normal” não alcança: “Aqui intervém a câmera com seus inúmeros recursos auxiliares, suas imersões e emersões, suas interrupções e seus isolamentos, suas extensões e suas acelerações, suas ampliações e suas miniaturizações”⁹⁹. Tais recursos não poderiam deixar de contribuir para o aceleração das mudanças, já em andamento, na experiência daqueles que vivem nas grandes metrópoles. Remetendo-se às transformações da percepção, Mário Perniola ressalta o grande número de informações não processadas, mas acumuladas pelo nosso inconsciente, a câmera, ao captar um universo de coisas antes não percebidas, cria um sentir artificial:

Estas mudanças fazem-se acompanhar por uma profunda transformação da percepção e do sentir: a máquina fotográfica e a câmera de filmar – observa Benjamin – é semelhante a do inconsciente: apanha um imenso número de coisas que, anteriormente, se mantinham despercebidas. Assim nasce um sentir artificial que muda a percepção da proximidade e do afastamento não menos que a própria noção de realidade, a qual, por um lado, se torna regadora de ilusão e, por outro, hiper-naturalista. Enquanto no teatro o ator fornece uma prestação unitária, no cinema é estrangido a uma pluralidade de repetições que exteriorizam o seu desempenho. Tudo se torna plural e repetido, mas trata-se de uma

⁹⁷ *Ibidem*, p. 194.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 169.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 189.

repetição diferente, que no interior de um gênero comum cria infinitas variantes¹⁰⁰.

É na fotografia, mas, sobretudo no cinema, que Benjamin busca um modelo para a elaboração do conceito de uma arte de massas emancipatória que se contraponha à “arte-propaganda manipuladora” utilizada pelo fascismo. O que interessa a Benjamin não é unicamente a discussão se a fotografia é uma forma de arte ou não, mas sim se a invenção da fotografia, e do mesmo modo a do cinema, altera a natureza da arte: “Muito se escreveu, no passado, de modo tão sutil como estéril, sobre a questão de saber se a fotografia era ou não uma arte, sem que se colocasse a questão prévia de saber se a invenção da fotografia não havia alterado a própria natureza da arte”¹⁰¹.

A resposta é afirmativa, a natureza da arte foi completamente alterada, uma mudança no próprio conceito de arte aí se deu. A fotografia desdobra-se no cinema, este último redimensiona a difusão e modifica a apreensão do objeto de arte com mais intensidade. Perceber como forma de distração, escreve Benjamin: “A recepção através da distração, que se observa crescentemente em todos os domínios da arte e constitui o sintoma de transformações profundas nas estruturas perceptivas, tem no cinema o seu cenário privilegiado”¹⁰². Distração como variedade do comportamento social, diferente do recolhimento, tido como anti-social¹⁰³. O cinema é indicado por Benjamin como meio ideal para demonstração desta *refuncionalização* da arte (*Unfunktenerung*)¹⁰⁴ provocada pela reprodução técnica, ao impor transformações na apreensão e por assumir um grande papel social. O cinema é, por suas especificidades, uma forma de arte criada para atingir um grande número de pessoas, se caracterizando como objeto de recepção coletiva e de apreensão progressista. “[...] a pintura não pode ser objeto de uma recepção coletiva, como foi sempre o caso da arquitetura, como antes foi o caso da

¹⁰⁰ PERNIOLA, Mario. *A estética do século XX*. (Trad. portuguesa Teresa Antunes Cardoso). Lisboa: Editora Estampa, 1998, p. 177.

¹⁰¹ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Obras escolhidas I - Magia e técnica, arte e política*, p. 176.

¹⁰² *Ibidem*, p. 194.

¹⁰³ Nesse sentido ver *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, p. 191.

¹⁰⁴ O conceito de *refuncionalização da arte* é desenvolvido por Benjamin no ensaio *O autor como produtor*, nos ateremos a ele no tópico 2.1 do capítulo 2.

epopéia, e como hoje é o caso do cinema¹⁰⁵. Essencial para Benjamin é ter em vistas que as obras de arte não são coisas rígidas e isoladas, mas participam de pulsantes contextos sociais. Por conseguinte, as técnicas de arte podem e devem ser submetidas a uma *refuncionalização*.

Benjamin reflete acerca da arte tendo em vista seu papel social, político¹⁰⁶ e estético. Tem uma visão progressista da arte e da função do artista, compreendido como produtor a serviço da mudança social e por natureza insatisfeito. O artista é visto não como um ser inspirado, mas um produtor, é o que explica o *Autor como produtor*, no conceito ao trabalho: “A melhor tendência é falsa quando não prescreve a atitude que o escritor deve adotar para concretizar essa tendência. E o escritor só pode prescrever essa atitude em seu próprio trabalho: escrevendo”¹⁰⁷. Essa visão permite-lhe uma utilização das categorias estéticas¹⁰⁸ favoráveis à formulação de exigências revolucionárias na política artística. Com seu olhar acurado, entreve o potencial inerente às vanguardas artísticas, e assim Benjamin discorre sobre as técnicas de difusão mais atuais em sua época:

[...] um teatro que, em vez de competir com esses novos instrumentos de difusão, procura aplicá-los e aprender com eles, em suma, confronta-se com esses veículos. O teatro épico transformou esse confronto em coisa sua. É o verdadeiro teatro do nosso tempo, pois está à altura do nível de desenvolvimento hoje alcançado pelo cinema e pelo rádio¹⁰⁹.

Sob a mediação objetiva entre a obra e a crítica, Benjamin refletiu acerca dos fenômenos da modernidade com suas dimensões estéticas e políticas. Para ele, o vanguardismo artístico não se contrapõe ao vanguardismo político, mas um exige o outro. Afirma Benjamin: “Também aqui, para o autor

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 188.

¹⁰⁶ Para Benjamin só a convicção política de um artista não lhe dá garantia de uma obra de qualidade, é preciso coerência e qualidade teórica e estética.

¹⁰⁷ BENJAMIN, Walter. “O autor como produtor”. In: *Obras escolhidas I - Magia e técnica, arte e política*, pp. 131-132.

¹⁰⁸ O estético não é por natureza unido ao bom e verdadeiro, tendo em vista a visão de Benjamin, cabe ao artista e ao escritor fazerem sua escolha, se contestam a sociedade massificadora ou mancomunam-se com ela.

¹⁰⁹ BENJAMIN, Walter. “O autor como produtor”. In: *Obras escolhidas I - Magia e técnica, arte e política*, pp. 132-133.

como produtor o progresso técnico é um fundamento do seu progresso político¹¹⁰.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 129.

2. Reconfigurações da arte e da *experiência*

“Um método científico se distingue pelo fato de, ao encontrar novos objetos, desenvolver novos métodos – exatamente como a forma na arte que, ao conduzir a novos conteúdos, desenvolve novas formas. Apenas exteriormente uma obra de arte tem uma e “somente” uma forma, e um tratado científico tem um e “somente” um método”.

Benjamin

O ensaio *O autor como produtor*¹¹¹, fora escrito para uma conferência a ser pronunciada por Benjamin no *Instituto para o estudo do Fascismo* em 1934. As questões desenvolvidas nesse ensaio giram em torno do impacto, sentido nas artes, na cultura e na sociedade ocasionado pelas modificações tecnológicas, tal ensaio “se posiciona quanto às atuais questões da política literária”¹¹². Benjamin faz uma reflexão sobre a ideal posição do autor e do seu fazer artístico, nas atuais condições de produção¹¹³ e tem uma preocupação: não abastecer o aparelho produtivo sem ao mesmo tempo modificá-lo em um sentido socialista, ou seja, como utilizar-se dessas novas formas técnicas de reprodução e não abastecer o sistema capitalista? As mesmas preocupações reaparecem em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*¹¹⁴, ensaio escrito um ano depois.

De maneira geral, e pondo de lado as especificidades temáticas pertinentes a cada um desses textos, deparamo-nos, após a leitura de ambos, com a questão da reprodutibilidade técnica e de seu impacto na produção e

¹¹¹ “Este ensaio é um dos mais marcantes textos marxistas que W. Benjamin escreveu. Foi concluído em 27 de abril de 1934 e escrito para uma conferência que seria pronunciada perante o Institut pour l’Étude Du Fascisme, uma organização comunista, mas que não chegou a realizar-se. Depois de fazer várias tentativas de publicá-lo, Benjamin desistiu. (BENJAMIN, Walter; SCHOLEM, Gershom. *Correspondência*. (Trad. Neusa Soliz). São Paulo: Perspectiva, 1993, nota, p. 161).

¹¹² BENJAMIN, Walter; SCHOLEM, Gershom. *Correspondência*, p. 160.

¹¹³ Aceleração do desenvolvimento técnico-industrial, a forma capitalismo dominava a economia.

¹¹⁴ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Obras escolhidas I – Magia e técnica, Arte e Política*. (Trad. Paulo Rouanet). São Paulo: Brasiliense, 1994.

recepção da arte. No texto que trata do autor como produtor, o foco é a literatura e o abalo sentido por ela com a chegada do jornal impresso. Já no ensaio sobre a obra de arte, as formas de reprodução técnicas, a fotografia e o cinema, são analisadas tendo em vista as suas contribuições para a mudança no conceito de arte e para uma formulação revolucionária na política artística.

O interesse, em um primeiro momento, é traçar um paralelo entre esses dois ensaios, e, ancorado no pensamento de Benjamin, pensar a tarefa do autor após o advento das novas técnicas de reprodução, assim como do papel social que o cinema dispõe. O cinema foi particularmente privilegiado, visto que é nele onde Benjamin encontra elementos para pensar as transformações funcionais a que foi submetida à arte em geral após o desenvolvimento técnico. Não poderei me esquivar de pontuar alguns conceitos fundamentais para o desenvolvimento dessa pesquisa, como os de *técnica*, *autor*, *refuncionalização da arte* (*Unrfunktonerung*).

A arte passa por uma *refuncionalização*, tal fato se deve às mudanças profundas que marcaram a economia, as relações sociais, a percepção, e não só o campo artístico. Mudanças que atingem a forma com que a *experiência* passa a atuar na modernidade. A poesia de Baudelaire foi um dos objetos escolhidos por Benjamin em sua investigação acerca da *experiência*, ou melhor, do seu declínio¹¹⁵.

O texto, *Sobre alguns temas em Baudelaire*, foi a fonte escolhida para abordar essa questão. Neste célebre ensaio, surgido da redação das *Passagens*, que compõe uma parte do livro dedicado à análise da obra do poeta francês Charles Baudelaire, Benjamin apresenta, de maneira clara e aplicada, a distinção fundamental entre a *experiência* (*Erfahrung*) e a *vivência* (*Erlebnis*). Benjamin extrai da literatura (e da arte) os seus conceitos, estabelecendo com base nelas as suas categorias. Os elementos sócio-culturais por ele trabalhados constituem, portanto, a parte essencial destes conceitos, o terreno sobre o qual se vê brotar a sua teoria.

¹¹⁵ A figura do narrador, desenvolvida no ensaio *O Narrador*. *Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, escrito em 1936, também é fonte exemplar para o aprofundamento do conceito de *experiência*.

Esta não é a primeira vez que Benjamin se apropria de um literato à procura de formular seus próprios conceitos. Já fizera isso com Kafka e Proust¹¹⁶. Este último reaparece nesse texto sobre Baudelaire, visto que ao indicar uma distinção entre dois tipos de memória: a *involuntária* e a *voluntária*, aos olhos de Benjamin, Proust estabelece uma relação entre a noção de *experiência* e *vivência*. Nesse percurso, nosso autor também se reporta a Bérghson, indicando uma proximidade entre a *memória involuntária* de Proust e a *memória pura* do filósofo francês.

São os temas trabalhados por Baudelaire, e nem tanto o autor como poderia parecer, que auxiliam Benjamin a cristalizar em um conceito as noções pelo poeta apresentadas. Baudelaire não é o foco principal da análise benjaminiana sobre a *experiência*, mas seu pano de fundo.

Dito isto, vê-se reposicionada, no curso do texto sobre o poeta francês, a questão que o introduz. Benjamin evoca, pela lírica de Baudelaire, vários problemas e conceitos que se vinculam diretamente ao da *experiência*. Isso, no entanto, não aparece de maneira imediata ou, sequer, explícita. Recebe, todavia, por intermédio da discussão sobre a “crise da percepção” seu real significado. É deste modo que Benjamin desvela as várias camadas argumentativas que compõem este ensaio em particular. A *memória*, o *tempo*, a *vivência* na metrópole moderna, são faces deste mesmo poliedro que caracteriza a discussão acerca da *experiência*.

2.1 Cinema - *refuncionalização da arte*

No ensaio *O autor como produtor* Benjamin nos chama a atenção para a relação do poeta com a sua liberdade, sua autonomia, na verdade, da falta de autonomia em que este pode vir a se encontrar. De um lado, ele põe em questão a figura do escritor burguês, este se encontra alienado de sua escolha,

¹¹⁶ Ver os ensaios *A imagem de Proust* (1929) e *Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte* (1934).

é atraído pela classe dominante. O escritor burguês está fadado a orientar a sua atividade em função do mercado, a abastecê-lo. Diferentemente, o escritor progressista tem consciência de que pode escolher, assim lança a sua escrita contra a atividade mercadológica e a favor da causa operária na luta de classes. “Sua decisão se dá no campo da luta de classe, na qual se coloca ao lado do operariado”. No entanto, completa Benjamin: “É o fim de sua autonomia. Sua atividade é orientada em função do que for útil ao proletariado, na luta de classes. Costuma-se dizer que ele obedece a uma tendência”¹¹⁷.

A posição do escritor progressista era a mais difundida entre os intelectuais desse período tão marcado pelos conflitos no campo político-social¹¹⁸. Benjamin difere, porém, deste tipo de intelectual, pois consegue entrever alguns problemas pertinentes ao tipo de produção que acompanha a escrita desse escritor progressista. Sendo assim, não sai em defesa dos artistas que tomam como conteúdo de sua escrita a causa do proletariado na luta de classes, pois avalia: *é o fim de sua autonomia*. Mesmo tendo em seus escritos temas “politicamente corretos”, o escritor abdicando de seu papel como artista, acaba por perder a sua liberdade como criador. Benjamin compreende como tarefa do autor, mais que fazer da luta de classe o conteúdo de seu pensamento e escrita, o escritor precisa voltar a sua produção para a criação de novas formas de expressão, essa é uma das questões fundamentais a que nosso autor quer chegar. Na análise benjaminiana, “a tendência de uma obra literária só pode ser correta do ponto de vista político quando for também correta do ponto de vista literário”¹¹⁹. Benjamin vai ainda mais além, afirmando que orientar a produção literária no sentido de uma inovação no nível das formas de expressão já conteria uma tendência política correta.

Pretendo mostrar-vos que a tendência de uma obra literária só pode ser correta do ponto de vista político quando for também correta do ponto de vista literário. Isso significa que a tendência politicamente correta inclui uma tendência literária. Acrescento imediatamente que

¹¹⁷ BENJAMIN, Walter. “O autor como produtor”. In: *Obras escolhidas I - Magia e técnica, arte e política*. (Trad. Sergio Paulo Rouanet). São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 120.

¹¹⁸ Período em que Mussolini estava no poder na Itália, fortalecido pela conquista militar na Etiópia, e Hitler exibia aos visitantes dos jogos olímpicos uma Alemanha disciplinada e próspera, a preocupação antifacista dominava o campo político-social.

¹¹⁹ BENJAMIN, Walter. “O autor como produtor”. In: *Obras escolhidas I - Magia e técnica, arte e política*, p. 121.

é essa tendência literária, e nenhuma outra, contida implícita ou explicitamente em toda tendência política “correta”, que determina a qualidade da obra. Portanto, a tendência política correta de uma obra inclui sua qualidade literária, porque inclui sua “tendência” literária¹²⁰.

O autor deve mostrar-se de fato revolucionário em sua atitude como produtor (artista), e não somente pelo pronunciamento de suas convicções. Cabe ao escritor, preocupado com a transformação da sociedade, empenhar-se para renovar a sua produção, nesse caso, a sua tendência política (correta) estará garantida. Para ser inovador no discurso, ou seja, na sua tendência política (em defesa da classe dominada), o escritor deve rever a forma de sua produção literária. Segundo Benjamin, o autor precisa “[...] pensar de um ponto de vista realmente revolucionário seu próprio trabalho, sua relação com os meios de produção e sua técnica”¹²¹. E mais: “[...] a tendência política, por mais revolucionária que pareça, está condenada a funcionar de modo contra-revolucionário enquanto o escritor permanecer solidário com o proletariado somente ao nível de suas convicções, e não na qualidade de produtor”¹²².

Importante atentarmos para a crítica feita por Benjamin acerca do contraste infecundo entre tendência e qualidade (assim como entre forma e conteúdo, autor e público). O filósofo alemão não pretende contribuir para essa cisão, como vimos, ele afirma estar a tendência literária correta contida na tendência política correta. O nível formal contém o nível temático do trabalho, são uma mesma coisa¹²³. Não há uma escolha a ser feita entre tendências alternativas no nível de conteúdo, sem que se alterasse a maneira mesma de dizer aquilo que se quer dizer, no da forma.

Benjamin propõe um tratamento dialético para a questão da forma: não se pode operar com formas rígidas e isoladas de produção, – obra, romance, livro –, pois precisamos buscar formas de expressão que atuem e tragam em sua estrutura contextos sociais vivos. Uma obra deve ser analisada levando em

¹²⁰ *Ibidem*.

¹²¹ *Ibidem*, p. 125.

¹²² *Ibidem*, p.126.

¹²³ Em *Rua de mão única* há um fragmento que corrobora para essa afirmação: “[...] Não me cansava de provar aquela verdade enigmática: que a forma e o conteúdo, que o invólucro e o interior, que a “tradição” e a bolsa, eram uma única coisa”. (BENJAMIN, Walter. “Armários”. In: *Obras escolhidas II – Rua de Mão Única*. (Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho). São Paulo: Brasiliense, 1995, p 122.)

consideração o modo como ela se situa dentro das relações de trabalho de sua época. Aí estaria seu valor, não em sua condição ante as relações de trabalho. Aqui Benjamin lança a sua célebre indagação: “Antes, pois, de perguntar como uma obra literária se situa no tocante às relações de produção da época, gostaria de perguntar: como ela se situa “dentro” dessas relações?”¹²⁴

Se o objetivo da luta de classes é a revolução nas condições de trabalho na sociedade capitalista, o escritor tem que começar por observar e transformar as condições de realização de seu próprio trabalho. Sua produção poderá ser conservadora mesmo quando na sua escolha em prol do proletariado, ou seja, por uma tendência progressista. Sua tendência política não bastará para corrigir sua tendência literária. A produção do escritor, a sua realização literária como tal é que garante a tendência literária correta.

A idéia brechtiana de *refuncionalização* (*Unrfunktonierung*) foi de extrema importância para Benjamin, assim como a elaboração da exigência lançada por Brecht aos autores¹²⁵: “não abastecer o aparelho produtivo sem ao mesmo tempo modificá-lo num sentido socialista”. Os instrumentos de produção precisam sair do controle do capital, fato que só poderia acontecer com a utilização desses instrumentos pelo intelectual, autor, artista preocupados com a transformação social.

Brecht criou o conceito de 'refuncionalização' para caracterizar a transformação de formas e instrumentos de produção por uma inteligência progressista e, portanto, interessada na liberação dos meios de produção, a serviço da luta de classes. Brecht foi o primeiro a confrontar o intelectual com a exigência fundamental: não abastecer o aparelho de produção sem o modificar [...]. E gostaria [...] de afirmar que abastecer um aparelho produtivo sem ao mesmo tempo modificá-lo, na medida do possível, seria um procedimento altamente questionável mesmo que os materiais fornecidos tivessem uma aparência revolucionária. Sabemos [...] que o aparelho burguês de produção e publicação pode assimilar uma surpreendente quantidade de temas revolucionários, e até mesmo propagá-los, sem colocar

¹²⁴ BENJAMIN, Walter. “O autor como produtor”. In: *Obras escolhidas I - Magia e técnica, arte e política*, p.122.

¹²⁵ Benjamin tinha uma admiração assumida pela obra de Brecht e a considerava uma confirmação prática de suas posições estéticas. Independente do respeito que tinha um pelo outro, contudo, os dois amigos, em vida, mantiveram algumas divergências significativas, a maior delas girava em torno do conceito de *aura*.

seriamente em risco sua própria existência e a existência das classes que o controlam¹²⁶.

A autonomia criativa do poeta no nível formal seria, portanto, condição para uma defesa de causas revolucionárias ou transformadoras da sociedade, capaz de ir além da mera declaração de intenções, e operar no sentido de uma modificação efetiva do aparelho produtivo literário como tal: a *técnica* do texto e as relações sociais envolvidas em sua produção e recepção. Quando Benjamin formula a indagação acerca de como a obra literária se situa *dentro* das relações de produção de sua época, tem em mira a função exercida pela obra no interior das relações literárias de produção. Remete de modo imediato à *técnica literária* das obras, e afirma que a “tendência literária pode consistir num progresso ou num retrocesso da técnica literária”¹²⁷. É importante atentarmos, que a modificação do aparelho produtivo artístico não é mera decisão arbitrária por parte do autor. Na produção do texto literário, o conceito de *técnica* de Benjamin extrapola, vai além dos meios materiais (imprensa, jornal), como também dos meios formais (ensaios, ficções, a noção de “matéria jornalística”). Para ele a *técnica* é um conceito que torna o produto literário acessível a uma análise social de uma produção. Vejamos:

Designei como o conceito de técnica aquele conceito que torna os produtos literários acessíveis a uma análise imediatamente social, e portanto a uma análise materialista. Ao mesmo tempo, o conceito de técnica representa o ponto de partida dialético para uma superação do contraste infecundo entre forma e conteúdo. Além disso, o conceito de técnica pode ajudar-nos a definir corretamente a relação entre tendência e qualidade [...] ¹²⁸.

A imprensa foi uma das novas formas de técnica onde Benjamin vislumbra uma possibilidade de atuação em contextos sociais vivos, além de oferecer a possibilidade de renovação da dimensão literária, renovação obviamente geradora de um grande impacto para a literatura, as formas rígidas e isoladas deste tipo de produção, obra, romance, passavam por grandes mudanças em sua estrutura. Surgiam novas formas de expressões literárias.

¹²⁶ BENJAMIN, Walter. “O autor como produtor”. In: *Obras escolhidas I - Magia e técnica, arte e política*, pp. 127-128.

¹²⁷ *Ibidem*, p.123.

¹²⁸ *Ibidem*, p.122.

Benjamin consagrou seus esforços para fazer uma análise crítica do potencial revolucionário contido na imprensa, encontrou, em tal técnica, uma disposição para a transformação dos meios de expressão literária. Havia dentro dela um processo de fusão de formas literárias em andamento; ensaios, ficções, entrevistas, artigos misturam-se em suas páginas.

[...] estamos no centro de um grande processo de fusão de formas literárias, no qual muitas oposições habituais poderiam perder sua força. Darei um exemplo para ilustrar a esterilidade dessas oposições e a possibilidade de sua superação dialética¹²⁹.

O jornal é o exemplo que Benjamin nos dá, nele dá-se o do encontro de diversos gêneros literários. Também nele, as portas se abrem para os escritores esporádicos. Cartas, entrevistas, artigos de seus antigos/atuais leitores, passam a ser publicados. Nesse contexto o escritor já não era aquele especialista que dominava as regras para uma boa escrita, surgia no jornal a figura do leitor/colaborador. Benjamin afirma que “com a assimilação indiscriminada dos fatos cresce também a assimilação indiscriminada dos leitores, que se vêem instantaneamente elevados à categoria de colaboradores”¹³⁰.

Benjamin exalta os escritores que aderiram ao seu novo papel dentro das relações de trabalho decorrentes dessa transformação. Exalta ainda a assimilação dos novos colaboradores. Quando Benjamin fala do impacto da imprensa para a literatura, ressalta o fato do escritor não ser mais visto como um especialista dentre os outros, alguém cujo texto é especialmente produzido segundo regras dominadas apenas pelos “iniciados”.

[...] a tese do intelectual como produtor precisa recorrer ao exemplo da imprensa. Porque é nela, pelo menos na soviética, que se percebe que o processo de fusão, já mencionado, não somente ultrapassa as distinções convencionais entre os gêneros, entre ensaístas e ficcionistas, entre investigadores e vulgarizadores, mas questiona a própria distinção entre autor e leitor¹³¹.

¹²⁹ *Ibidem*, p.124.

¹³⁰ *Ibidem*.

¹³¹ *Ibidem*, p.125.

Os conteúdos que compõem as contribuições dos novos colaboradores passam pela prática de suas especialidades profissionais, de seu cotidiano. Trata-se de um texto concernente a uma produção politécnica, a uma produção coletiva e distinta. O texto passa a provocar no público uma relação de proximidade, não mais de distanciamento, própria de quem o considera uma “obra”, já não são, estritamente, os “iniciados” que conseguem acessá-lo. A distância entre o leitor e o texto é diminuída, e mais importante, a distância entre leitor e escritor. Cada leitor passa a se ver potencialmente como escritor, seu saber é aquele adquirido em sua prática diária, em sua vivência, em sua profissão, é esse saber do trabalhador/ produtor que ganha espaço na imprensa¹³². É a literalização das condições de vida, nesse contexto a marcante separação entre saberes é suavizada. Ciência, artes, produção, crítica, cultura e política convivem e se enriquecem nas páginas do jornal. “[...] é no cenário em que se dá a humilhação mais extrema da palavra – o jornal – que se prepara a sua redenção”¹³³.

Benjamin reconhece que a inteligência alemã conseguiu de certa forma desenvolver intelectualmente uma posição revolucionária, ela escolhe confrontar-se com o fascismo, mas a sua produção ainda é conservadora. Esse escritor ainda não se atentou para o valioso instrumento de produção inerente à imprensa, falta-lhe a compreensão de seu condicionamento social, seu arsenal técnico e de suas tarefas políticas. Na Europa Ocidental, diferente da União Soviética, a imprensa encontra-se nas mãos do capital:

[...] sob a pressão das circunstancia econômicas, [a inteligência alemã] experimentou, ao nível das opiniões, um desenvolvimento revolucionário sem, no entanto poder pensar de um ponto de vista realmente revolucionário seu próprio trabalho, sua relação com os meios de produção e sua técnica¹³⁴.

¹³² As inovações técnicas conteriam, portanto, para Benjamin a capacidade de uma coletivização potencial da arte, nas suas formas de produção e recepção, mesmo sendo os processos imaginados por Benjamin uma realidade que restaria ainda por se concretizar a contento. As grandes discussões que mostram a atualidade de Benjamin neste tema dizem respeito à construção, expressão e circulação do conhecimento, da informação e da manifestação artísticas.

¹³³ BENJAMIN, Walter. “O autor como produtor”. In: *Obras escolhidas I - Magia e técnica, arte e política*, p. 125.

¹³⁴ *Ibidem*.

Para exemplificar o que afirma, Benjamin põe na berlinda duas tendências literárias atuantes da causa operária na década de 1930, o Ativismo e a Nova Objetividade, compreendidas por ele como movimentos políticos literários da “inteligência burguesa de esquerda”. Ao olhar do nosso autor, nenhuma das duas oferece perspectivas de transformação da produção e da noção burguesa de arte¹³⁵. São correntes literário-jornalísticas que com suas atividades, mesmo postas a favor da causa proletária na luta de classes, terminam por abastecer o aparelho produtivo literário. Estão distantes de uma efetiva *refuncionalização* dos instrumentos de produção.

Detendo-nos na análise de Benjamin em relação à produção do movimento conhecido como Ativismo, nos deparamos com a tradicional distância entre autor e público, uma típica concepção burguesa de arte. Para designá-lo resumidamente, Benjamin usa o termo *logocracia*, compreendido como reinado da inteligência¹³⁶. Os intelectuais desse movimento colocavam-se em uma classe à parte, entre a burguesia e o proletariado. Este último ganhava voz através dos intelectuais, na ausência dessa ajuda, estavam fadados ao “silêncio”, seu discurso nunca poderia se articular. Diante desse apartamento entre autor e público, imposto por esse movimento, não há possibilidade de uma configuração politécnica e não-especializada da realização artística, poucos e não muitos têm direito à produção

O grupo marxista da Nova Objetividade, também acabava por não usar a sua produção com o intuito de contribuir para a transformação dos meios de expressão, não visavam à mudança na própria noção de arte literária. Uma das críticas de Benjamin a esse grupo está voltada para a forma com que a fotografia era apresentada nas suas reportagens. Segundo ele, a fotografia “conseguiu transformar a própria miséria em objeto de fruição”¹³⁷. A luta contra a miséria é transformada em objeto de consumo, diante da situação político-

¹³⁵ Um tipo de arte distanciada da esfera pública, restrita e não diversa, que corrobora para a manutenção das diferenças de classes. Sua forma reflete um conteúdo autoritário.

¹³⁶ BENJAMIN, Walter. “O autor como produtor”. In: *Obras escolhidas I - Magia e técnica, arte e política*, p. 126.

¹³⁷ *Ibidem*, p. 129.

social, tal luta era explorada de forma mercadológica¹³⁸. Nas palavras de Benjamin:

Que vemos? Ela [a fotografia] se torna cada vez mais matizada, cada vez mais moderna, e o resultado é que ela não pode mais fotografar cortiços ou montes de lixo sem transfigurá-los. Ela não pode dizer, de uma barragem ou de uma fábrica de cabos, outra coisa senão: o mundo é belo. [...] Em outras palavras, ela conseguiu transformar a própria miséria em objeto de fruição, ao captá-la segundo os modismos mais aperfeiçoados¹³⁹.

Passemos agora para uma segunda etapa, e, com as considerações que terminamos de fazer em relação ao ensaio *O autor como produtor*, traçaremos algumas conexões com o texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. No primeiro ensaio Benjamin convoca os escritores a pensarem e agirem de um modo realmente revolucionário seu próprio trabalho, sua relação com os meios de produção e sua técnica. Propõe uma *refuncionalização* dos instrumentos de produção artística. A utilização da imprensa abria várias portas e dissolvia grandes distâncias, a dimensão literária era renovada, autor e público se aproximavam. Aos olhos de Benjamin é exemplo de uma técnica revolucionária, mas que precisava ser apropriada pelos intelectuais de esquerda, se estes pretendessem realmente voltar a sua produção para a criação de novas formas de expressão. Atuar efetivamente a favor da luta de classes, significa atuar efetivamente a favor da revolução nas condições de trabalho na sociedade capitalista. Compreendo que Benjamin quando se reporta ao uso da imprensa, e, no ensaio de 1935/36, ao uso do cinema, estabelece um mesmo interesse, um ponto de contato, qual seja: o de que uma inovação técnica pode representar não apenas uma modificação no fazer artístico, mas também e, sobretudo, alterar a própria natureza da arte e o modo de sua recepção na sociedade. Conforme o autor: “É certo, também, que o alcance histórico dessa refuncionalização da arte, especialmente visível no

¹³⁸ Os exemplos do Ativismo e da Nova Objetividade, tais como compreendidos por Benjamin, são paradigmáticos de atitudes artísticas que permanecerão vigentes em vários momentos e lugares após a década de 1930, indo além do contexto imediato que servia de pano de fundo para as reflexões de Benjamin.

¹³⁹ *Ibidem*, pp. 128-129.

cinema, permite um confronto com a pré-história da arte, não só do ponto de vista metodológico como material”¹⁴⁰.

Benjamin nos adverte, a arte reproduzida tecnicamente tem sua natureza modificada, tal *natureza da arte* é compreendida mediante duas circunstâncias: a da *produção artística* e a da *recepção artística*. Desta tese partem as suas formulações acerca das implicações provenientes dessas mudanças. Por ora, situemos melhor o problema concernente às mudanças sofridas particularmente pela *produção artística*.

O fazer artístico se vê alterado, os novos meios de produção (as novas técnicas de reprodução), por exemplo, a fotografia, o atinge em seu núcleo. Na realização de uma “obra” o autor se depara com a possibilidade de se utilizar dos novos meios de produção. A reprodução técnica interfere na forma como o artista poderá obter e dispor de textos e imagens. Com a imprensa abri-se a possibilidade de impressão de livros, posteriormente, os textos passam a ocupar os jornais; com a xilogravura há a possibilidade de reprodução das obras, mas com a fotografia as imagens ganham um número infinito de cópias, podendo ser utilizadas com diferentes formatos.

Uma das preocupações de Benjamin é a de que um número grande de autores/artistas passe a utilizar, no seu fazer artístico, as novas técnicas de reprodução. Na imprensa a reprodutibilidade técnica passa a permitir a coletivização dos meios, ou no caso específico da arte cinematográfica, a possibilidade de representação do homem e do mundo pelo aparato técnico envolvido na realização do filme. Por um lado temos a diminuição da distância entre autor e público, por outro torna-se possível nos vermos representados na grande tela e sermos assistidos por um grande público.

No momento em que um número infinito de cópias (reprodutibilidade técnica) passa a existir, um número de lugares onde elas possam estar, torna-se bem maior, como também o público para tais cópias. Aqui, se trata da questão da mudança na *recepção artística*. Benjamin reflete sobre a democratização da recepção da arte permitida, por exemplo, pelo cinema – nova forma de arte por natureza reprodutível. “O espectador de um filme, em

¹⁴⁰ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Obras escolhidas I – Magia e técnica, Arte e Política*, p. 173.

contra partida, não é mais um só espectador singular. É desde o início um público numeroso, um sujeito coletivo”¹⁴¹. Esse sujeito coletivo só fora possível após um violento abalo da tradição. Com a reprodução técnica a obra passa a ter uma existência serial.

Como já mencionado, o abalo da tradição implica em uma renovação da humanidade. A *aura*, o ritual, a tradição cedem lugar para o cinema. Vemos em Benjamin uma aposta no caráter revolucionário do cinema, no *exoterismo* presente nas formas de arte reproduzíveis, pois fazem parte da cultura de massa, a arte não é mais uma transmissão autorizada. No cinema em maior grau, pois seu alcance é de maiores proporções que o da fotografia. Não é, entretanto, uma aposta desmedida, pois logo constata o lado destrutivo implicado nesse processo: “[...] Seu agente mais poderoso é o cinema. Sua função social não é concebível, mesmo em seus traços mais positivos, e precisamente neles, sem seu lado destrutivo e catártico: a liquidação do valor tradicional do patrimônio da cultura”¹⁴². Vale sublinhar, entretanto, que, quando Benjamin remete a uma renovação da humanidade, está implícito aí que a reprodução técnica pode vir a construir uma interpretação/atualização da tradição. Cabe a ela realizar uma releitura fecunda e não para fins de lucro e propaganda. Em *Passagens* vemos um pequeno comentário que pode ilustrar esse seu pensamento:

E, com efeito: não se trata de uma afronta a Goethe filmar o Fausto, e não existe um mundo entre o Fausto enquanto obra literária e o filme? Sem dúvida. Entretanto, não existe também um mundo entre uma adaptação boa e uma adaptação ruim do Fausto para o cinema? O que interessa não são os “grandes” contrastes, e sim os contrastes dialéticos, que freqüentemente se confunde com nuances. A partir deles, no entanto, recria-se sempre a vida de novo”¹⁴³.

O filme aproxima o indivíduo da obra. “Fazer as coisas ‘ficarem mais próximas’ é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como

¹⁴¹ BENJAMIN, Andrew e OSBORNE, Peter orgs. *A filosofia de Walter Benjamin – destruição e experiência*. (Trad. Maria Luiza X de A. Borges). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997, p. 206.

¹⁴² BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Obras escolhidas I – Magia e técnica, Arte e Política*, p. 169.

¹⁴³ _____ . “Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso”. In: *Passagens*. (Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão). São Paulo: Editora UFMG, 2006, p. 501.

sua tendência a superar o caráter único de todos os fatos através de sua reprodutibilidade”¹⁴⁴, caráter que já não tem significado algum diante das várias cópias cinematográficas. No filme *desaturizado o valor de culto (Kultwert)*, sede lugar ao *valor de exposição (Ausstellungswert)*, o estatuto público e profano da obra de arte é posto em primeiro plano. A *aura* dos objetos de arte perde seu lugar.

A perda da *aura* significa uma modificação do conceito mesmo de obra de arte. Tal perda representa, uma mudança nas condições materiais de sua fruição, como vimos há uma democratização na recepção, as obras de arte vão para a rua, deixam os museus, as coleções particulares, as igrejas. A função social da arte se transforma do ritual para a política. “À medida que as obras de arte se emancipam do seu uso ritual, aumentam a ocasião para que elas sejam expostas”¹⁴⁵. Ao ganhar autonomia a arte passa a ter mais oportunidade de ocupar, efetivamente, o nosso cotidiano. É isso o que permite a politização da arte: a arte não é algo que está lá, distante, para ser admirado quando se pode chegar até ela; a arte é algo do nosso cotidiano, o importante não é tanto admirá-la, mas discuti-la, entender de que modo ela dialoga com a realidade social, econômica e política no interior da qual é gerada¹⁴⁶.

Nos termos de Benjamin, a arte que, historicamente se funda nas práticas rituais, “passa a fundar-se em outra práxis: a política”¹⁴⁷. Aos olhos de Benjamin, a técnica cinematográfica é, como tal, política, à medida que permite e atrai uma recepção coletiva simultânea, à medida que é a crítica em ação das antigas concepções da arte, e onde qualquer indivíduo pode, agora, encontrar-se, de um lado ou do outro da câmera. Sua fruição não será mais a experiência individual, em torno da figura única, aurática e sim *uma criação da coletividade*¹⁴⁸. Susan Buck-Morss, no texto *Estética y anestésica: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte*, nos atenta a não tomar o

¹⁴⁴ _____ . “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Obras escolhidas I – Magia e técnica, Arte e Política*. p. 170.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 173.

¹⁴⁶ Essa discussão extrapolaria, por exemplo, o ato ter ver um filme, podemos dizer com Benjamin, que é na saída do cinema, na rua, no bar ou no café, em casa, na escola, na universidade, nos jornais, que o filme, como obra de arte, “aconteceria” de verdade.

¹⁴⁷ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Obras escolhidas I – Magia e técnica, Arte e Política*, pp. 171-172.

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 172.

caminho redutor quando Benjamin se reporta à vinculação da arte para com a práxis política.

Sem dúvida, Benjamin deve estar dizendo algo mais que simplesmente fazer da cultura um veículo para a propaganda comunista. Ele exige da arte uma tarefa muito mais difícil; isto é, a de desfazer a alienação do sentido corporal, restaurar a força instintiva dos sentidos corporais humanos pelo bem da auto preservação da humanidade, e a de fazer tudo isso não evitando as novas tecnologias e sim as atravessando ¹⁴⁹.

Ao falar do impacto dos meios de reprodução técnica, Benjamin retorna, às questões relativas ao processo de produção desenvolvida em *O autor como produtor*, quando afirmava que, com o crescimento da participação da sociedade na imprensa, “a cada instante, o leitor está pronto a converter-se em produtor” e que a competência literária deveria ser, então, acessível a todos ¹⁵⁰. Tudo isso, segundo o autor, também se aplica ao cinema. Assim, tanto a imprensa, quanto a fotografia e o cinema trazem à tona uma nova forma de arte. Se no caso do autor literário a tarefa é promover a passagem do romance para o texto jornalístico, em um sentido amplo, isto é, para um texto no qual se fundem os gêneros e formas literárias; o fotógrafo e o cineasta estão incumbidos de promover a passagem das artes visuais *auráticas* para as artes visuais não-auráticas.

Benjamin analisou a questão da coletivização dos produtos (os filmes), mas não problematizou o acesso aos meios de produção cinematográfica, tal como fizera em relação à imprensa, haja visto que os meios de acesso à realização artística no cinema eram, e continuaram sendo por muito tempo, muito mais restritos que os meios de acesso ao jornal. Realizar imagens era bem mais complexo e custoso que escrever um artigo, uma carta, uma reportagem e enviar para o jornal. Dessa forma considerou apenas aquele “direito de ser filmado”, reivindicado por todas as pessoas:

¹⁴⁹ BUCK-MORSS, Susan. “Estética y anestésica: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte”. In: *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. (Trad. espanhola de Mariano López Seoane). Buenos Aires: Ed. Interizone, 2005, p. 171. (Tradução nossa)

¹⁵⁰ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Obras escolhidas I – Magia e técnica, Arte e Política*, p. 184.

Cada pessoa, hoje em dia, pode reivindicar o direito de ser filmado. Esse fenômeno pode ser ilustrado pela situação histórica dos escritores em nossos dias. Durante séculos, houve uma separação rígida entre um pequeno número de escritores e um grande número de leitores. No fim do século passado, a situação começou a modificar-se. Com a ampliação gigantesca da imprensa, colocando à disposição dos leitores uma quantidade cada vez maior de órgãos políticos, religiosos, científicos, profissionais e regionais, um número crescente de leitores começou a escrever, a princípio esporadicamente¹⁵¹.

O cinema permitiria ao homem moderno ver-se representado e participar do processo não somente como receptor, mas também como um sujeito atuante na construção da obra de arte. Benjamin toma o exemplo do cinema russo, que não utilizava atores profissionais, mas trabalhadores que se auto-representavam. “Pois essa evolução já se completou em grande parte na prática do cinema, sobretudo no cinema russo. Muitos dos atores que aparecem nos filmes russos não são atores em nosso sentido, e sim pessoas que se auto-representam [...]”¹⁵². Diferentemente, na Europa Ocidental a exploração capitalista impede o homem moderno de ver concretizada a sua legítima aspiração: *ver-se reproduzido*. Apesar disso, era impossível imaginar naquela época a possibilidade de qualquer um ser efetivamente um produtor de cinema. Os meios da produção cinematográfica estavam nas mãos ou da indústria (como em Hollywood) ou de uma máquina estatal (como na União Soviética), o que fazia dela algo distante ou acessível apenas a pequenos grupos¹⁵³. A participação sonhada por uma pessoa qualquer seria meramente a de ser registrado pelas câmeras.

As questões indicadas nesse texto, de alguma forma são questões relativas à ligação entre estética e ética. Podemos dizer que, em Benjamin, ética e estética, tendência e qualidade, forma e conteúdo, constituem partes

¹⁵¹ *Ibidem*, pp. 183-184.

¹⁵² *Ibidem*, p. 184.

¹⁵³ O desenvolvimento da tecnologia e da linguagem cinematográfica possibilitou a relativa modificação desse quadro e a possibilidade de se produzir um cinema que não depende tanto do aparato técnico industrial. No entanto, a possibilidade de uma produção democrática livre e acessível a todos começa a se vislumbrar somente quando as câmeras começam a sair dos grandes estúdios, tornando-se cada vez mais baratas e acessíveis fora de circuitos industriais ou estatais, algo que na época de Benjamin, como de resto até há bem pouco tempo, era impossível de se imaginar. Fato que contribui para o excesso de imagens em que vivemos, por conseguinte potencializa o caráter democrático de acesso aos meios de produção artística, como também de sua veiculação. Cabe a cada um, saber dosar estética e eticamente o uso desses novos meios.

inseparáveis da criação artística, pois tratam da *técnica* exigida pela obra de arte não-aurática. Como vimos, o conceito de *técnica* benjaminiano torna os produtos literários/artísticos acessíveis a uma análise imediatamente social, a uma análise coletiva, representa um ponto de partida para uma “superação do contraste infecundo entre forma e conteúdo”, como também favorece a correta definição da relação existente entre *tendência* e *qualidade*. Ao analisar o cinema, a preocupação de Benjamin é com a coletivização da produção artístico-cultural e com o poder de suscitar o pensamento crítico do público.

Em sua correspondência com Scholem, há uma passagem emblemática da consciência de Benjamin como um autor/produtor de preocupações comunistas, e que por isso mesmo, volta a sua produção para práticas frutíferas. Quando Scholem, após a leitura do manuscrito de *O autor como produtor*, o indaga: “Seria uma profissão de fé comunista?”¹⁵⁴ Benjamin descontente responde:

[...] acho que você não tem de mim a imagem de um homem que se prende facilmente e sem necessidade a um “credo”. O meu comunismo, entre todas as formas possíveis e tipos de expressão, jamais assumiu a de um credo. [...] ele [...] não é nada mais do que a expressão de certas experiências que fiz em minha vida e em meu pensamento; que é uma expressão drástica, mas não infrutífera [...], que ele representa a única tentativa racional para alguém quase completamente privado dos meios de produção, de proclamar os direitos a isso em seu pensamento bem como em sua vida; que ele é tudo isso e muito mais e em cada aspecto nada além do mal menor [...], comparando aos males que nos rodeiam, este é tão ínfimo que deve ser aceito em todas as suas formas práticas e frutíferas, mas não na de um credo, infrutífero e nada prático. E esta prática (que no caso do ensaio que você critica é uma prática científica) representa para a teoria – ou ao credo, se você quiser – uma liberdade muito maior do que os marxistas supõem¹⁵⁵.

Na mesma carta, que data de 6 de maio de 1934, Benjamin ressalta a importância de autores como Brecht, Kafka; eles lhe interessavam profundamente. Tais autores procuravam a todo o momento encontrar formas de se esquivarem das demandas do poder econômico, como das do poder político. Baudelaire, bem antes deles, também emerge desse conflito, rebelar-se, mesmo que isoladamente. Um dos últimos textos de Benjamin dedica-se à

¹⁵⁴ BENJAMIN, Walter; SCHOLEM, Gershom. *Correspondência*, p. 154.

¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 159.

figura que tal poeta representa, haja visto o declínio da *experiência* que tal prosa dá a ver.

2.2 A Modernidade - declínio da *experiência*

Ao sinalizar a dificuldade de recepção da poesia lírica em meados do século XIX, no texto *Sobre alguns temas em Baudelaire*, Benjamin indica um desnível entre a experiência poética e a experiência do leitor a que se dirige a obra de Baudelaire. O que Benjamin procura investigar não é precisamente o alcance ou a duração de um determinado gênero literário, a lírica, mas as condições que provocaram sua incompreensão ou a sensação de anacronismo. Segundo o filósofo alemão, haveria entre obra e receptor um descompasso que diria respeito, fundamentalmente, a estrutura da experiência em geral, não apenas a poética, em virtude de sua modificação na era moderna. Benjamin postula três aspectos que desfavoreceriam a recepção desse tipo de obra: o lírico teria perdido seu estatuto de poeta; segundo, nenhum êxito foi registrado depois de Baudelaire; terceiro, em função desses dois primeiros, o público se torna ainda mais esquivo à poesia lírica. Essa última sentença permite, à luz das noções por Benjamin evocadas, afirmar que o público se torna esquivo à experiência poética em geral.

No ensaio *O narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, Benjamin destaca que a degradação da *experiência*, da tradição, da arte de narrar, da sabedoria – podemos inferir de igual forma, da poesia lírica –, é um processo que vem de longe. A modernidade apenas acelerou tal degradação. Na era pré-moderna, as modas não mudaram com tal rapidez, e os avanços bem mais lentos da tecnologia eram “cobertos pela tradição da igreja e da família. Para Benjamin o narrador sintetiza uma época em que o homem ainda experimentava sua relação com o outro e com a natureza, a matéria da narração e sua condição de existência era a própria *experiência*. A narração foi

durante séculos o instrumento da manutenção da tradição; o fato de transmitir o conhecimento e a cultura de pessoa a pessoa fazia dos narradores indivíduos importantes para a sociedade, eles mereciam ser ouvidos, pois eram homens que sabiam dar conselhos, eram homens sábios.

A arte de narrar está definindo porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção. Porém esse processo vem de longe. Nada seria mais tolo que ver nele um “sintoma de decadência” ou uma característica “moderna”. Na realidade, esse processo, que expulsa gradualmente a narrativa da esfera do discurso vivo e ao mesmo tempo dá uma nova beleza ao que está desaparecendo, tem se desenvolvido concomitantemente com toda uma evolução secular da forças produtivas¹⁵⁶.

Quando Benjamin descreve o processo que culminou nas novas técnicas de “narrar”, o romance e a informação jornalística, não o fez com a intenção de julgá-lo como um retrocesso ou um avanço para a sociedade, pois, só assim, pode se dirigir ao objeto de forma crítica. Nosso autor se reporta ao processo como uma transformação na percepção social, uma metamorfose na relação do público com a obra de arte.

Para Benjamin, “a poesia lírica, só excepcionalmente, mantém contato com a experiência do leitor”¹⁵⁷. Isso estabelece um antagonismo, no que concerne aos tipos de experiência, no caso indicado, entre obra e leitor. A experiência poética estabelece várias relações, é conjuntiva, pois ela abrange outros estados que não somente o da consciência; nela, a experiência real, em sua totalidade, é presentificada, atualizada. Essa experiência real é, por conseguinte, estética.

A sensibilidade é condicionada por inúmeros fatores: cultura, história, economia. Essas variáveis atuam não só sobre o sentido (razão) como também sobre a percepção. Benjamin atenta para uma transformação na estrutura da percepção na modernidade, que, por sua vez, teria ocasionado uma grave modificação na estrutura da própria *experiência (Erfahrung)*. Ele atribui esse

¹⁵⁶ Benjamin, Walter. “O narrador – *Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*”. In: *Obras escolhidas I – Magia e técnica, Arte e Política*. pp. 200-201

¹⁵⁷ _____ . “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: *Obras escolhidas II - Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. (Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho). São Paulo: Brasiliense, 1989, p.104.

fenômeno ao desaparecimento da *aura* nas sociedades modernas. A *aura* é, como afirmado por Benjamin no ensaio de 1935, uma experiência cultural. A *aura* da obra de arte está por isso condicionada a sua vinculação com a tradição.

Essa metamorfose da percepção, como sinaliza Benjamin, remete à superioridade de uma atitude cognitiva que procura se sobrepor aos conteúdos do sensível, isto é, remete à experiências que ultrapassariam e sobredeterminariam o conhecimento, a razão discursiva. O conceito não designa ninguém e, não raro, é de uso aviltante. O estético, em contrapartida, ritualiza o pensamento, dá a ele uma *aura*; ele é um estado que cria uma disposição temporal diversa, que amplifica, que redimensiona o real, os objetos, os sujeitos, o conhecimento.

A experiência poética mantém estreita relação com a verdadeira experiência, a *Erfahrung*. Para Benjamin, a *Erfahrung* é sabedoria que se acumula historicamente, que se prolonga; ela é disponibilizada por intermédio de sua transmissão pela tradição¹⁵⁸. A tradição é o arcabouço onde se sedimenta essa experiência. Em outras palavras, o indivíduo da experiência é aquele que soube acolher a sabedoria da tradição, aquele que permitiu ao passado intervir no presente. A experiência (*Erfahrung*) é uma ressonância: ela se confunde com a experiência vivida do *agora*; ela dá ao vivido sua real amplitude.

Erfahrung é o conhecimento obtido através de uma experiência que se acumula, que se prolonga, como numa viagem (e viajar, em alemão é *fahren*); o sujeito integrado em uma comunidade dispõe de critérios que lhe permitem ir sedimentando as coisas, com o tempo. *Erlebnis* é a vivência do indivíduo privado, isolado; é a impressão forte, que precisa ser assimilada às pressas, que produz efeitos imediatos.¹⁵⁹

Conforme Rainer Rochlitz, “sem o culto e suas cerimônias, a experiência só pode apresentar-se sob a forma degradada da ‘experiência vivida’¹⁶⁰. As

¹⁵⁸ Nesse sentido ver o ensaio *O narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*.

¹⁵⁹ KONDER, Leandro. *Walter Benjamin – O marxismo da melancolia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999, p. 83.

¹⁶⁰ ROCHLITZ, Rainer. *O Desencantamento da arte: a filosofia de Walter Benjamin*. (Trad. Maria Elena Ortiz Assumpção). Bauru: EDUSC, 2003, p. 284.

relações sociais geram formas religiosas de troca e transmissão de experiência; essas formas condicionam a inscrição do indivíduo em um espaço compartilhado simbolicamente pela aceitação e incorporação de uma série de "coreografias coletivas" que codificariam a experiência da tradição, narrada através dos gestos, dos ritmos, das sonoridades, de um sistema de ações.

Essas experiências parecem exprimir, sob a forma corpórea, um acordo implícito entre os indivíduos que pertencem a uma mesma comunidade, revelando, desse modo, o aspecto político presente no estético. A dimensão corpórea da tradição é transmitida justamente por meio desta rede de representações presentes em um culto, em uma celebração. Isso não implica, no entanto, apenas a compreensão de um conteúdo em particular, inteligível, mas físico, de experimentação de um sentimento, de uma sensação que reconduziria todos os indivíduos a um mesmo lugar. Isso corresponde ao que Jacques Rancière chama de *partilha do sensível*. Vejamos:

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha¹⁶¹.

Pode-se afirmar, a respeito do pensamento benjaminiano sobre a *experiência*, que esta configuração estético-política, é objeto do conhecimento histórico da tradição. Benjamin celebra exatamente este toque físico imediato dos objetos culturais. Essa é a razão porque ele contrapõe a experiência do "leitor" antigo à do moderno. Para Benjamin, o indivíduo moderno é um leitor (ou ouvinte) que nunca participa da experiência narrada; a experiência de que dispõe é a da *vivência (Erlebnis)*, cujo sentido se reduz à sua própria duração¹⁶². Ela é experiência disjuntiva, cindida, isolada, experiência que não

¹⁶¹ RANCIERE, Jacques. *A Partilha do Sensível: Estética e política*. (Trad. de Mônica Costa Neto) São Paulo: EXO experimental org.; Ed.34, 2005, p.15.

¹⁶² É neste ponto que a teoria bergsoniana da memória intervém em Benjamin. Benjamin assinala que *Matéria e memória (Matière et memoire)*, 1896, define o caráter da experiência na duração (*durée*) de tal maneira que o leitor se sente obrigado a concluir que apenas o escritor

agrega valor algum, saber algum da história, e, por conseguinte, da tradição. A *vivência* é alheia às datas festivas, aos ritos, aos nomes. Ela pontua tão somente o distanciamento que se estabelece entre os indivíduos e as coisas. É a *vivência*, de acordo com Benjamin, que torna difícil a apreensão da experiência poética na lírica contida¹⁶³. Na forma do afastamento, que assume a *vivência*, os acontecimentos tornam-se alheios. Ao se modificar a estrutura da experiência, modifica-se também o modo como o indivíduo se relaciona com o tempo e o espaço, modifica-se a sensibilidade. Disso deriva a *crise da percepção* a que Benjamin se reporta mais tarde e neste mesmo ensaio. O indivíduo perdeu a capacidade de olhar para além daquilo que se lhe apresenta, perdeu o laço que vincula a *vita activa* à *vita contemplativa*. “A crise que assim se delinea na produção artística pode ser vista como integrante de uma crise na própria percepção”¹⁶⁴.

Em Benjamin, as noções de *vivência* e *experiência* adquirem o *status* de conceitos. Vale detalhar, os aspectos fundamentais que permitem diferenciar a *experiência* da *vivência*. Como afirmado no texto sobre Baudelaire, “[...] a experiência é matéria da tradição, tanto na vida privada quanto na coletiva. Forma-se menos com dados isolados e rigorosamente fixados na memória, do que com dados acumulados e com freqüência inconscientes, que afluem à memória”¹⁶⁵.

Ainda se atendo à questão da *experiência*, Benjamin associa Bérghson a Proust, com ressalvas. Para Benjamin, a obra de Proust *Em Busca do Tempo Perdido* representa “a tentativa de reproduzir artificialmente, sob as condições sociais atuais, a experiência tal como Bérghson a imagina, pois cada vez se poderá ter menos esperanças de realizá-la por meios naturais”¹⁶⁶. Proust mantém, por isso mesmo, uma relação bastante ambígua com Bérghson. Se, por um lado, a tentativa de Proust em resgatar o passado pela memória

seria o sujeito adequado de tal experiência. (Benjamin, *Sobre alguns temas em Baudelaire*, p. 105).

¹⁶³ Em ensaios anteriores, Benjamin já havia atentado para este problema, porém, em nenhum deles isto aparece de modo tão claro e conciso. No texto *O Narrador*, o romance torna-se o gênero narrativo próprio da época moderna, pelas razões naquele ensaio expostas.

¹⁶⁴ BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: *Obras escolhidas II - Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, p. 139.

¹⁶⁵ *Ibidem*, p.105.

¹⁶⁶ *Ibidem*.

consegue solidificar o conceito de experiência bergsoniano, definido basicamente por seu caráter de duração, por outro, nega-o ao assumir a fragilidade e as limitações do instrumento de que se utiliza.

Proust parece ser, de acordo com Benjamin, mais criterioso que Bérqson. O escritor que parte em busca do tempo perdido determina dois tipos de memória qualitativamente distintos: a *memória voluntária* e a *involuntária*¹⁶⁷. Por *memória voluntária* Proust compreende toda a sorte de vivências passadas que poderiam ser acessadas arbitrariamente pelo intelecto. Desse modo, a *memória voluntária* se relacionaria mais com uma capacidade de desagregação do que propriamente de conservação¹⁶⁸. Benjamin atribui justamente a isso a fraqueza e a precariedade desse tipo de memória que legaria à lembrança a função de resgate do passado. Todavia, a lembrança líquida justamente a experiência que haveria de resgatar. A *memória voluntária* é limitada, restrita, sujeita “aos apelos da atenção. As informações sobre o passado, por ela transmitidas, não guardam nenhum traço dele”¹⁶⁹.

De um outro lado, está a *memória involuntária*, o ponto cego que indica, em Proust, o domínio da sensibilidade sobre o intelecto. A *memória involuntária* está imersa no estético; ela presentifica um tempo que a *memória voluntária*, espontânea, não foi capaz de apreender, o tempo da *rememoração*, o qual não se reduz à mera consecução dos segundos, que não se mede pelos ponteiros do relógio, mas sim, aquele mediante o qual a verdadeira experiência se desdobra. “[...] Se, mais do que qualquer outra lembrança, o privilégio de confortar é próprio do reconhecer um perfume, e talvez porque embota profundamente a consciência do fluxo do tempo. Um odor desfaz anos inteiros no odor que ele lembra”¹⁷⁰. A *memória involuntária* reintegra o indivíduo a uma espécie de experiência mais próxima da verdadeira. Ela lança o indivíduo a

¹⁶⁷ Benjamin já havia mencionado essa distinção no texto dedicado a Proust.

¹⁶⁸ BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: *Obras escolhidas II - Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, pp. 108-109.

¹⁶⁹ *Ibidem*, p.106.

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 135.

uma outra dimensão espaço-temporal, ampla e indeterminada: espaço e tempo onde a tradição pode ser contemplada¹⁷¹.

Benjamin, atento a esses aspectos, tentou neutralizar o conceito de *experiência* de Bérqson, que seria, segundo o filósofo alemão, determinado pelas categorias da ciência empírica. Disso resulta um conceito de *experiência* que não contabiliza a participação da tradição na constituição da mesma. A *experiência* bergsoniana é a-histórica. Ele se distancia da cultura a fim de consolidar uma noção, quase que biológica da memória, embasada no conceito de *duração (durée)* – experiência de tempo uniforme e contínua¹⁷².

Benjamin vislumbra um conceito de *experiência* completamente oposto a esse, o de uma *experiência* que não opera sob o registro da ciência ou que seja demasiadamente individual. Para ele, a *experiência* bergsoniana, amparada pela ciência, desagrega a história do indivíduo em relação à coletividade. A história, contudo, se constitui justamente por essa integração do individual com o coletivo, e não se valendo de seu afastamento. Benjamin receia a desagregação da história, do modo como opera a experiência bergsoniana. Para ele, toda e qualquer experiência está condicionada por um conjunto de representações coletivas que cerca uma representação individual. Isto quer dizer que a experiência do indivíduo nunca é uma só, nunca é alheia à experiência da história, da tradição; em suma, o sujeito nunca é um ser isolado da cultura. Conforme Benjamin, “[...] a experiência é matéria da tradição, tanto na vida privada quanto na coletiva”¹⁷³.

De acordo com Benjamin, nem mesmo em Proust isso aparece tal como deveria. Ainda que tenha se utilizado de Proust para demarcar os domínios da *experiência*, valendo-se de sua estreita relação com a memória. Para nosso autor, Proust não é tributário da verdadeira experiência, da *Erfahrung*. Em parte alguma da obra do escritor francês é mencionado um culto, um cerimonial, uma

¹⁷¹ Esta é uma possibilidade posta por Benjamin. Ela não ocorre, entretanto, com Proust, de acordo com Benjamin, Proust é desprovido de experiência, isto já havia sido exposto no ensaio *A imagem de Proust*. Aqui esta afirmação é reforçada.

¹⁷² BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: *Obras escolhida II - Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, p.136.

¹⁷³ *Ibidem*, p. 105.

festividade que tenha se conjugado com o passado, com a memória coletiva, a memória da *experiência*.

Onde há experiência no sentido estrito do termo, entram em conjugação, na memória, certos conteúdos do passado individual com outros do passado coletivo. Os cultos, com seus cerimoniais, suas festas (que, possivelmente, em parte alguma da obra de Proust foram mencionados), produziam reiteradamente a fusão desses dois elementos da memória, provocavam a rememoração em determinados momentos e davam-lhe pretexto de se reproduzir durante toda a vida.¹⁷⁴

Benjamin atenta para esse fato a fim de demonstrar que até mesmo práticas individuais – que estariam supostamente segregadas do coletivo – não são necessariamente algo privado. A dimensão individual de um sujeito nunca está assim tão desvinculada do coletivo da maneira como Proust a expressa. Certas práticas individuais são, na verdade, parte de uma experiência coletiva.

As inquietações de Proust têm, entretanto, um caráter irremediavelmente privado¹⁷⁵. Assim elas se definem a partir do momento em que se reduzem as chances “dos fatos exteriores [de] se integrarem à [sua] experiência”¹⁷⁶. Essa intuição de Benjamin não se restringe a Proust, mas se aplica de igual modo e indistintamente ao indivíduo moderno. Nesse contexto é que Benjamin assinala o problema propriamente dito dos meios de comunicação da experiência em geral. A informação jornalística representa um dos principais alvos da crítica benjaminiana acerca dos novos gêneros narrativos. A *memória pura* – que se assemelha à *memória involuntária* de Proust (assim considerado por Benjamin) é o conceito com base no qual deriva, em Bérghson, a experiência. A *memória pura* de Bérghson é, ao contrário da de Proust, ato contínuo; nela os conteúdos da experiência podem ser acessados livremente.

A terminologia de Proust permitiu visualizar com mais clareza os pontos de divergência deste com relação ao filósofo da memória. Bérghson põe tudo ao

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 107.

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 106.

¹⁷⁶ *Ibidem*.

alcance do intelecto; Proust, nas mãos da sorte e do acaso; a memória involuntária é fruto do "acidental". Ou seja, a memória se completa pelo estiramento dos dados da sensibilidade.

Benjamin, ao insistir no caráter "acidental" do texto proustiano, busca recuperar a dimensão estética que está por baixo dos acontecimentos narrados pela *memória voluntária*. É justamente a *memória involuntária* que desempenha, nesse caso, um papel mais importante. A sensibilidade dispõe de uma lógica própria, ou seja, ela detém uma memória que não opera segundo categorias abstratas, tais como as da ciência experimental, mas fundamentalmente materiais. Ela comunica conteúdos que não se dão à interpretação, sensações, sentimentos que não passam pelo entendimento, mas que o amplificam, o redimensionam. Essas postulações permitem, por fim, observar que a *memória involuntária*, como própria da sensibilidade, nem por isso pode ser tomada como algo meramente contingente.

E aqui voltamos ao ponto da dificuldade de recepção da experiência poética – representada na lírica de Baudelaire – para o leitor moderno. Outra questão se impõe, sendo pelo próprio Benjamin apresentada:

[...] surge uma interrogação: de que modo a poesia lírica poderia estar fundamentada em uma experiência, para a qual o choque se tomou a norma? Uma poesia assim permitiria supor um alto grau de conscientização; evocaria a idéia de um plano atuante em sua composição. Este é, sem dúvida, o caso da poesia de Baudelaire, vinculando-o, entre os seus predecessores, a Poe e, entre os seus sucessores, novamente a Valéry¹⁷⁷.

A análise subsequente à da memória, que parte de Proust e deságua na psicanálise, é a da *vivência do choque*, ou melhor, da relação dessa com a memória. Da forma com que Proust lembra àquilo que em Freud pode ser lembrado, Benjamin investiga os processos de funcionamento da memória; com isso, o filósofo alemão busca demonstrar de que maneira a *vivência (Erlebnis)* se tornou na modernidade o único tipo de experiência possível. Para

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 110.

tanto, Benjamin recupera Baudelaire. Na lírica do poeta – assim como na montagem cinematográfica¹⁷⁸ - a experiência do *choque* é posta em relevo.

¹⁷⁸ “No filme, a percepção sob a forma de choque se impõe como princípio formal”. (Benjamin, *Sobre alguns temas em Baudelaire*, p. 125).

3. Estética do *choque* – crise da percepção

“o que são os perigos da floresta e da savana comparados com os choques diários do mundo civilizado?”

Benjamin

A teoria estética de Walter Benjamin destacada nesse estudo está profundamente ligada ao *choque* perceptivo, é uma teoria estética da modernidade. Nesse momento, poremos em evidência o conceito de *choque*, só possível de ser pensado após as várias transformações da vida moderna. Na sociedade moderna, como vimos, a *experiência* (*Erfahrung*) se converte em *vivência* (*Erlebnis*). A velocidade originada por meio da tecnização da sociedade acarreta mudanças na experiência do aparelho perceptivo humano, este agora mais sujeito ao trauma e ao choque urbano. Analisaremos as mudanças no cotidiano das grandes metrópoles, para assim, evidenciarmos o tamanho alcance que a experiência do *choque* (*Chockerlebnis*) passou a atingir no século XIX. Os vários âmbitos da vida se viram imersos nessa nova forma de experiência. A economia, a política, o cotidiano, as artes, atuam e refletem esse contexto.

Será relevante, após pormos em destaque as transformações sofridas na sociedade moderna, fazermos uma análise da lírica de Baudelaire e do cinema, formas de arte marcadas pela experiência do *choque*. A recepção cinematográfica, como todo o cotidiano na grande metrópole, faz parte dessa experiência. No cinema o choque é parte de sua estrutura fragmentada, ao passo que “Baudelaire inseriu a experiência do choque no âmago de seu trabalho artístico”¹⁷⁹. No cotidiano da cidade, essa experiência não cumulativa se converte em *vivência* para a *massa* desmemoriada. O sistema fabril empobrece cada um dos sentidos e paralisa a imaginação do trabalhador. Seu trabalho se faz impenetrável à *experiência*, a *memória* é substituída por

¹⁷⁹ BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: *Obras escolhidas III – Charles Baudelaire um Lírico no Auge do Capitalismo*, p. 111.

respostas condicionadas, o aprendizado pelo adestramento, a destreza pela repetição. Explicitaremos que a experiência do *choque*, a *vivência*, é vazia, sem conteúdo. O *choque* e o esvaziamento da *experiência* na vida moderna modificam a estrutura sensorial do homem que habita esse período. *Memória*, *lembrança*, *consciência*, *tempo*, *jogo* são conceitos que não podem ser omitidos nesta investigação, pois se encontram estreitamente ligados à experiência moderna do *choque*.

A lírica de Baudelaire e o cinema novamente entram em cena, tendo em conta que o pensamento benjaminiano, privilegia, em sua investigação, o reflexo da experiência do *choque* em objetos da criação artística. A impregnação do *choque* nos centros urbanos não poderia deixar de se manifestar na estrutura da arte. Os ensaios *Sobre alguns temas em Baudelaire*, *Jogo e prostituição* e *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* serão as fontes fundamentais dessa etapa da pesquisa.

A sujeição em demasia à experiência do *choque*, ativa constantemente o consciente, ocasionando a perda da *memória*, o declínio da *experiência*, o anestesiamiento dos sentidos, o embotamento do olhar. Entretanto, com a recepção cinematográfica, vislumbra-se uma possibilidade de despertar os sentidos adormecidos. Todavia, não são, unicamente, os sentidos que necessitam serem “despertados”, todo um coletivo que se encontra vagando pelo *mundo de sonho*, do qual a *mitologia* se apoderou, aguarda um “despertador” que soe alto para que possam acordar.

Em decorrência da crescente transformação da sociedade moderna, e, ancorado na teoria de Max Weber¹⁸⁰, compreende-se o cerne da modernidade como desmistificação e *desencantamento* do mundo social. Benjamin também se apóia nas teses de Weber, mas põe ao lado delas a visão surrealista dessa questão. O filósofo alemão afirma que as condições do capitalismo e a industrialização são responsáveis por um re-encantamento do mundo social, favorecendo uma “reativação dos poderes míticos”. Tanto para Weber, quanto para Benjamin, as instituições sociais e culturais passam por uma

¹⁸⁰ A tese de Weber se baseava no triunfo da razão abstrata, formal, nos séculos XIII e XIX, como o princípio organizador das estruturas de produção, mercados, burocracias estatais e formas culturais.

racionalização de suas formas, entretanto, tal processo, na teoria de Benjamin, abre espaço para que os conteúdos dessas instituições fiquem imersos em uma multiplicidade de forças. É imbricado com a crescente racionalização, que o recém chegado mundo urbano e industrial se re-encanta em um plano *onírico*. Aos olhos dos surrealistas a nova natureza urbana e industrial da paisagem tem nela própria algo de maravilhoso e mítico. Investigaremos a relação dos conceitos de *sonho (Träume)* coletivo, *faculdade mimética (Mimetische Vermögen)*, *inervação*, *reprodutibilidade técnica*, *ação* com o movimento dialético do *despertar (Erwachen)*. O movimento artístico surrealista e a técnica cinematográfica, também serão indispensáveis nesse percurso.

3.1 Baudelaire e o cinema – *Vivência do choque*

No ensaio *Sobre alguns temas em Baudelaire*, a teoria de Benjamin acerca da relação existente entre o *choque*, a consciência, a *experiência (Erfahrung)* e a *memória* é construída. A crítica cultural formulada pelo autor tem na leitura da teoria freudiana¹⁸¹ do *choque* a sua forma essencial. No campo da arte, a poesia de Baudelaire constitui um amplo e complexo território percorrido por Benjamin. Seu intuito é o de desvendar, vasculhando nas nuances dessa escrita poética, “de que modo a poesia lírica poderia estar fundamentada em uma experiência, para qual o choque se tornou a norma?”¹⁸². A seguir, traçaremos um caminho visando compreender essa experiência do *choque (Chockerlebnis)* de que nos fala Benjamin, assim, constituiremos um percurso que nos auxiliará na exposição de sua ligação com a poesia de Baudelaire.

¹⁸¹ Benjamin nos adverte de que suas considerações não se prendem estritamente à teoria de Freud acerca da memória e da consciência, elas se detêm em fatos distantes dos que Freud se propôs formular, em *Sobre alguns temas em Baudelaire* diz Benjamin: “As seguintes considerações, nela baseadas (na correlação entre memória e o consciente.), não têm a pretensão de demonstrá-la. Terão que se restringir à comprovação de sua fecundidade para fatos distantes daqueles que Freud tinha em mente ao formulá-las”. (*Sobre alguns temas em Baudelaire*, p.108).

¹⁸² BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: *Obras escolhidas II- Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, p. 110.

A vida moderna intensificou as situações de *choque* em todos os âmbitos: no econômico, no político, no cotidiano e no artístico¹⁸³. No âmbito econômico, o capitalismo dita a forma de produção: serial e industrializada. Se no trabalho artesanal existia uma conexão entre os vários estágios que configuravam esse fazer, com o avanço do modo de produção capitalista, a conexão entre as várias etapas do trabalho é cindida. A crescente industrialização na era moderna redefine a relação que o indivíduo estabelece com o trabalho, ela é *autônoma e coisificada*¹⁸⁴. Com a segmentação do trabalho na linha de montagem, o indivíduo perde o vínculo “orgânico” que mantinha, outrora, com aquilo que produzia. A cadeia de montagem fragmenta e homogeneiza o gesto do operário nas fábricas, de modo que se perde a relação teleológica encontrada no trabalho artesanal. Nas fábricas é o *choque* que passa a marcar a experiência do trabalhador frente às máquinas.

No processo de produção (*Herrstellungsverfahren*), o operário é um ser alheio ao produto que do seu trabalho resulta, alheio à experiência propriamente dita do trabalho. A ele não é mais permitida a participação no processo total de produção, fato que marcava o trabalho artesanal. Frente à linha de produção o operário comporta-se automaticamente, tal como a máquina que ele opera. Seu gesto é sempre uma repetição que obedece, tão somente, aos estímulos que a máquina lhe dirige, aos comandos por ela suscitados. Isso incorre no adestramento do próprio corpo pela máquina. Discorrendo sobre esta relação, Benjamin cita Marx: “Todo trabalho com a máquina exige [...] um adestramento prévio do operário”¹⁸⁵. O trabalhador, na fábrica, se transforma em autônomo:

A peça entra no raio de ação do operário, independentemente de sua vontade. E escapa dele da mesma forma arbitrária. [...] No trato com

¹⁸³ ROUANET, Sérgio Paulo. *Édipo e o anjo – Itinerários freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1981, p. 45.

¹⁸⁴ BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: *Obras escolhidas – Charles Baudelaire um Lírico no Auge do Capitalismo*, p. 125.

¹⁸⁵ BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: *Obras escolhidas – Charles Baudelaire um Lírico no Auge do Capitalismo*, p. 125 (Benjamin cita Marx. Falar que o adestramento não é entendido enquanto prática...)

a máquina, os operários aprendem a coordenar 'seu próprio movimento ao movimento uniforme, constante de um autônomo'¹⁸⁶.

Na linha de montagem é o indivíduo que se submete ao ritmo de trabalho que a máquina impõe, e não o contrário; a ele cabe responder de maneira reflexa e imediata, pelo tempo que lhe é devido, sua jornada diária de trabalho, a estes inúmeros e sucessivos *choques*¹⁸⁷. A jornada de trabalho, automatizada e fragmentada, não mantém qualquer ligação com o conjunto do processo produtivo. Tal processo torna-se alheio a qualquer *experiência* no sentido estrito do termo¹⁸⁸, “a nulidade, o vazio, o não poder concluir, inerentes à atividade do trabalhador assalariado na fábrica”¹⁸⁹, nos fazem compreender esta ausência. O trabalho industrial não é, como no trabalho artesanal, uma atividade integradora. A experiência depende, porém, exatamente disso. No trabalho automatizado não há acúmulo de conteúdos e nem aprendizado, esta carência se estende ao cotidiano do homem moderno, a genuína *experiência* se distancia cada vez mais desse homem.

A experiência de um tempo morto e subtraído à *experiência* caracteriza, como indica Giorgio Agamben, em correspondência com Benjamin, “a vida nas grandes cidades modernas e nas fábricas”. Para ele, a representação do tempo como algo homogêneo e vazio nasce precisamente “da experiência do trabalho nas manufaturas e é sancionada pela mecânica moderna, a qual estabelece a prioridade do movimento retilíneo uniforme sobre o movimento circular”¹⁹⁰.

Benjamin nos adverte de que os modos de produção de bens e mercadorias da era moderna se assemelham ao modo dos indivíduos de habitarem e se relacionarem nas grandes metrópoles urbanas. Dentro das fábricas e no espaço urbano, o corpo e a consciência do homem não podem fugir da experiência com o *choque*, melhor falando, da *vivência do choque*. A esse comportamento peculiar do passante nas ruas da metrópole moderna,

¹⁸⁶ Essas considerações de Benjamin partem evidentemente, de uma leitura marxista do processo de produção capitalista. Benjamin, *Sobre alguns lemas em Baudelaire*, p.125.

¹⁸⁷ BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: *Obras escolhidas – Charles Baudelaire um Lírico no Auge do Capitalismo*, p.125.

¹⁸⁸ Veremos mais adiante que este gesto automatizado aparece também no jogo.

¹⁸⁹ BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: *Obras escolhidas – Charles Baudelaire um Lírico no Auge do Capitalismo*, p. 127.

¹⁹⁰ AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: UFMG, 2005, p.117.

corresponde ao do operário na fábrica. “À vivência do choque, sentida pelo transeunte na multidão, corresponde a ‘vivência’ do operário com a máquina”¹⁹¹. Dessa correlação entre transeunte e operário, deriva a idéia do homem moderno também como um autômato que não mantém qualquer ligação com a verdadeira *experiência*¹⁹². Parafraseando Katia Muricy, estes dois exemplos, o do transeunte em meio às massas, que sobressaltado pela sorte interminável de estímulos não consegue individualizar pelo olhar qualquer coisa que se lhe acesse, e a do operário, que submete seus movimentos corporais ao automatismo da máquina, em uma eloqüente submissão do tempo orgânico ao tempo industrial, traduzem perfeitamente a percepção do *choque*, que incorporada ao inventário da *lembrança* consciente, transforma-se em *vivência (Erlebnis)*¹⁹³. Conforme o autor:

O fato de que o choque ser assim amortecido [adequadamente e sem trauma] e aparado pelo consciente emprestaria ao evento que o provoca o caráter de experiência vivida em sentido restrito. E, incorporado imediatamente este evento ao acervo das lembranças conscientes, o tornaria estéril para a experiência poética¹⁹⁴.

Em Baudelaire uma outra figura entra em cena: o jogador ou o ocioso. O jogador é, da mesma maneira que o operário, um “homem espoliado em sua experiência – um homem moderno”¹⁹⁵. Segundo Benjamin, Baudelaire estava fascinado por encontrar semelhanças entre o operário e o ocioso, pois “o mecanismo reflexo e acionado no operário pela máquina pode ser examinado mais de perto no indivíduo ocioso, como em um espelho. Esse processo é representado pelos jogos de azar”¹⁹⁶.

¹⁹¹ BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: *Obras escolhidas – Charles Baudelaire um Lírico no Auge do Capitalismo*, p. 126.

¹⁹² Esta correlação não é única e nem exclusiva, ela parte, sobretudo, da descrição de Edgar Allan Poe da multidão londrina. Benjamin expõe assim seu argumento: “No trato com a máquina, os operários aprendem a coordenar seu próprio movimento ao movimento uniforme, constante de um autônomo. Com estas palavras obtêm-se uma compreensão mais nítida acerca da uniformidade com que Poe pretende estigmatizar a multidão. Uniformidade de indumentária, do comportamento e, não menos importante, a uniformidade dos gestos”. (Benjamin, *Sobre alguns temas em Baudelaire*, p.125).

¹⁹³ MURICY, Kátia. *Alegorias da dialética, – Imagem e pensamento em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999, p. 191.

¹⁹⁴ BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: *Obras escolhidas – Charles Baudelaire um Lírico no Auge do Capitalismo*, p.110.

¹⁹⁵ *Ibidem*, p.130.

¹⁹⁶ *Ibidem*, p.127.

O gesto automático e repetitivo que caracteriza o trabalho operário se assemelha e muito ao comportamento do jogador frente à mesa de jogo e as cartas de baralho. “O arranque está para a máquina, como o lance para o jogo de azar”¹⁹⁷. A rapidez é um dos traços comuns a ambas as figuras, assim como a repetição também é um traço. O gesto veloz, irrefletido com que o jogador e o operário respondem aos estímulos, seja da máquina ou da mesa de baralho, como também sua finalidade, o ganho imediato, definem, de pronto, a vacuidade, a ausência de sentido e conteúdo das atividades a que ambos se dedicam.

O jogo de azar, assim como o trabalho industrial, se constitui da ausência de passado. Para ele, a *experiência* de nada vale. O jogo repele o passado, e também o futuro, ele “ignora totalmente qualquer posição conquistada, qualquer antecedente [...]”¹⁹⁸. No jogo, o agora do lance, a oportunidade, é sempre única, sendo assim, imperdível, um tempo que não se pode deixar passar. No jogo, o tempo é congelado; dele o passado é destacado e não exerce qualquer influência sobre o presente, tampouco sobre o futuro. “O jogador só apara aquele futuro que não penetrou como tal em seu consciente”¹⁹⁹. Um futuro do entorpecido.

O que move o jogador é fundamentalmente a possibilidade do ganho imediato. O jogo subtrai o tempo de sua real duração, abrevia-o. Nesse sentido, quanto maior for a rapidez com que o dinheiro aparece, tanto maior será a quantia que se pode obter. Diz o ditado, tempo é dinheiro. O tempo do capitalismo é o tempo do investimento e, portanto, mensurado pelo ganho. Na sociedade capitalista sábio é o homem que dispõe adequadamente do seu tempo. Também ele, o tempo, se torna mercadoria, também ele destina-se à venda, à troca. Para o operário, o desejo do ganho se realiza a partir do seu trabalho; para o jogador, na antecipação do lance, na sua diversão, no seu ócio. Esse aspecto demonstra de maneira bastante drástica a degradação da *experiência* na sociedade moderna e capitalista.

¹⁹⁷ *Ibidem*.

¹⁹⁸ BENJAMIN, Walter. “Jogo e Prostituição”. In: *Obras escolhidas – Charles Baudelaire um Lírico no Auge do Capitalismo*, p. 267.

¹⁹⁹ *Ibidem*, p.269.

As relações subjetivas e intersubjetivas se reconfiguraram a partir das "necessidades" que o capitalismo criou e impôs. O tempo perdido do jogador ocioso equivale ao tempo alienado do operário, um tempo movido pelo ganho. Tanto para um quanto para o outro não é permitido exercer o domínio sobre o próprio tempo e, por conseguinte, sobre si próprios²⁰⁰. A "necessidade" de se ganhar tempo é a origem do "desejo" que os move.

Submeter-se às regras do jogo significa deixar ser a existência capturada por um *tempo infernal* para o qual o recomeçar é o princípio e a idéia regulativa. O tempo contido no jogo e no trabalho automatizado é um tempo esvaziado, oco; tempo de um indivíduo enredado na imediatez e no sempre igual²⁰¹. Como salienta Sergio Paulo Rouanet, o jogador agrega o mesmo conjunto de gestos mecânicos do trabalhador assalariado das indústrias, um comportamento que é regido basicamente pelo eterno retorno; "ele é a figura exemplar do homem privado de experiência, que por não ter passado é condenado ao recomeço perpétuo"²⁰².

Sequer o desejo que impulsiona o jogador e o operário é genuíno. De acordo com Benjamin, "o empenho em vencer e ganhar dinheiro não [pode] ser considerado como um desejo no verdadeiro sentido do termo"²⁰³. O desejo, em seu sentido restrito, não corresponde ao tempo do capitalismo, mas sim ao da *experiência*. É a ganância, a avidez que determina a vontade do ganho. O desejo, em contrapartida, lança o indivíduo longe no tempo, projeta-o para o futuro. É a *experiência* que preenche e estrutura o desejo, "por isso o desejo realizado é o coroamento da experiência"²⁰⁴. O passado é o sedimento desta *experiência* para o qual o desejo foi origem. De outro lado, como aludido anteriormente, para o jogo de azar, não há passado, diga-se que há apenas o absoluto presente e o desejo do ganho imediato. Conforme Rouanet:

O verdadeiro desejo é o nascido na infância mais remota, e só pode realizar-se por completo na perspectiva de um futuro infinitamente

²⁰⁰ *Ibidem*.

²⁰¹ *Ibidem*.

²⁰² RUANET, Sérgio Paulo. *Édipo e o anjo*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1981, p. 96.

²⁰³ BENJAMIN, Walter. "Sobre alguns temas em Baudelaire". In: *Obras escolhidas – Charles Baudelaire um Lírico no Auge do Capitalismo*, p.129.

²⁰⁴ *Ibidem*.

disponível. Quanto mais remoto esse passado, e mais elástico esse futuro, maiores as perspectivas de que o desejo venha a realizar-se. É desse passado e desse futuro que está privado o jogador, cuja temporalidade é a do eterno retorno²⁰⁵.

A compreensão do tempo como *eterno retorno* deriva, por sua vez, do próprio modo como também o tempo do trabalho é entendido na modernidade. O trabalho industrial se caracteriza, basicamente, pela alienação do tempo. Em uma tentativa política de romper com esse *eterno retorno*, Blanqui propõe o golpe de estado, o *putsch*. Essa é a forma de atuação, no âmbito político, da experiência com o *choque*, sendo Blanqui, exemplo de um propositor dessa intervenção externa e forçada na tentativa de uma transfiguração brusca do processo histórico. No campo político, o *putsch* é a estratégia do *choque*.

A modernidade termina por causar um aumento radical na estimulação nervosa e no risco corporal, no fim do século XIX, as sobrecargas sensoriais começavam a fazer parte do cotidiano do cidadão. Nas grandes metrópoles se multiplicam e se intensificam os estímulos sensoriais de ordem tátil. Multidão, automóveis, publicidade, ruídos, perigos urbanos, encontros entrecortados constroem uma nova experiência do homem com a cidade. No âmbito da vida cotidiana o *choque* se faz realidade onipresente. Baudelaire compara o contato do indivíduo moderno com a multidão a um choque elétrico. Para transitar em meio à densa massa que configura essa multidão, o transeunte abre caminho auxiliado por gestos convulsivos (abruptos), como os de um esgrimista. Na ausência de tais gestos automáticos, a cidade não seria transitável.

O mover-se através do tráfego implicava uma série de choques e colisões para cada indivíduo. Nos cruzamentos perigosos, inervações fazem-no estremecer em rápidas seqüências, como descargas de uma bateria. Baudelaire fala do homem que mergulha na multidão como em um tanque de energia elétrica²⁰⁶.

O homem do final do século XIX e início do século XX, ao receber as “descargas elétricas” da multidão, se viu obrigado a desenvolver um olhar disperso. Ele já não deve/pode manter por longo tempo os olhos em um

²⁰⁵ *Ibidem*, p.96.

²⁰⁶ BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: *Obras escolhidas – Charles Baudelaire um Lírico no Auge do Capitalismo*, p. 124-125.

mesmo objeto, seu olhar precisa estar pairando no seu entorno, alertando-o contra os perigos da cidade. Benjamin nos adverte de que “[...] o olho do habitante das metrópoles está sobrecarregado com funções de segurança”²⁰⁷. A cidade exige uma atenção superaguçada (e dispersa), imprescindível para que o passante consiga caminhar ileso em meio às múltiplas ameaças a que está sujeito. Nessas circunstâncias, o olhar é super estimulado. Também Georg Simmel, citado por Benjamin, nos fala dessa preponderância da visão, mas nos dá outro motivo:

Quem vê sem ouvir, é muito mais... inquieto do que quem houve sem ver. Eis aí algo característico da... cidade grande. As relações recíprocas dos homens nas grandes cidades... distinguem-se por uma preponderância notável da atividade da visão sobre a audição. O principal motivo para tal são os meios de transportes públicos. Antes da invenção do ônibus, trens e bondes no século XIX, as pessoas não haviam chegado ao ponto de serem obrigadas a se olharem mutuamente, por longos minutos ou mesmo horas, sem se dirigirem a palavra²⁰⁸.

Essa nova conjuntura cidadina, onde imperam as funções como a atenção, a agilidade, o automatismo e o reflexo condicionado, provoca transformações no aparelho sensitivo do indivíduo, um novo tipo de percepção acaba por padronizar a forma de relação deste com o mundo. Ao caminhar por entre a multidão, e ao mesmo tempo integrá-la, o homem moderno recebe e devolve *choques*. Como um autômato, ele responde irrefletidamente a determinados comandos, um ser demasiadamente consciente do espaço que ocupa e transita²⁰⁹. Sua consciência desenvolveu uma aguda atenção contra os perigos circundantes. O indivíduo que transita em meio à multidão evita, tanto quanto possível, o choque, os sobressaltos. Urgência, desorientação, ansiedade, super-estímulo, anestesiamento são estados que identificam a forma de comportamento da grande maioria dos homens modernos. A ele cabe não só suportar o excesso de estímulos e informações, como também saber

²⁰⁷ *Ibidem*, p. 142

²⁰⁸ Apud BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: *Obras escolhidas – Charles Baudelaire um Lírico no Auge do Capitalismo*, p. 142.

²⁰⁹ Ele assimila uma série de “regras de conduta” e as reproduz irrefletidamente a fim de manter o bom funcionamento da estrutura social. Benjamin utiliza a palavra adestramento e remete esse problema ao homem da multidão de Poe. (Benjamin, *Sobre alguns temas em Baudelaire*, p.125).

manejá-los para seu próprio benefício²¹⁰. O aparelho sensorial desse recém chegado indivíduo está constantemente concentrado na interceptação, neutralização e elaboração do *choque*.

A percepção do habitante da metrópole difere da sensibilidade que era própria do homem pré-industrial. O homem, que fora fruto de um tempo onde as coisas duravam, era dotado de uma sensibilidade tradicional, conservadora da memória; seu passado e tradição se faziam presente por meio dela. A memória, a capacidade da imaginação não era obliterada pela presença constante da consciência, pelo *choque*. A esfera pública fora radicalmente alterada, definida pela moda passageira, pelo acaso, pelo perigo e por impressões chocantes mais do que por qualquer concepção tradicional de segurança, continuidade e destino autocontrolado. A experiência da vida moderna é cada vês mais tornada estéril.

A preocupação com o aumento da estimulação nervosa e do risco corporal e mental a que o homem moderno estava sujeito, está presente em diversos gêneros de expressão, de ensaios em revistas acadêmicas a manifestos estéticos, como os de Marinetti²¹¹. Cartunistas, na imprensa, também ilustravam tal preocupação²¹². Nesse contexto Benjamin voltava sua atenção para as manifestações postas em evidência pela arte e a literatura, tendo em vista que elas expressam, em seu próprio campo, o estético, a impregnação da experiência do *choque* sentida tanto na economia, como na política e na vida diária.

Em sua análise crítica, Benjamin privilegia o cinema e a poesia de Baudelaire, elas são lentes mediante as quais podemos ver alguns aspectos que constituem a experiência na modernidade. São formas artísticas, como já afirmado, com uma forte presença do *choque* em suas estruturas. O ensaio de

²¹⁰ Aqui reside a correspondência entre a multidão e a vivência do choque em Baudelaire. O indivíduo das grandes cidades está diariamente exposto aos choques da multidão. Como um esgrimista deve o indivíduo se portar em meio à multidão, os golpes que esse desfere destinam-se a abrir passagem por meio daquela. Ver Benjamin em *Sobre alguns lemas em Baudelaire*, p.113.

²¹¹ BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica". In: *Obras escolhidas I – Magia e técnica, Arte e Política*. pp. 195-196.

²¹² Nesse sentido ver: SINGER, Ben. "Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular". In: *O cinema e a invenção da vida moderna*. (Trad. Regina Thompson). São Paulo: Cosac e Faify, 2004.

Benjamin sobre o lírico do século XIX gira em torno do homem moderno no período de consolidação do capitalismo: o indivíduo em sua relação com a massa. O texto benjaminiano é atravessado pelo argumento de que o lírico da era moderna fixou na imagem da multidão a noção de *vivência do choque*. O *choque* é ponto nodal, o elemento que funda basicamente a experiência vivida da lírica baudelaireana. Sua poesia como sendo conhecimento advindo de uma relação cuja referência seria em grande medida a da consciência²¹³. Ela é consciente e reflexiva o bastante para assimilar o *choque*. Isso explica porque as imagens de Baudelaire são apresentadas de modo tão brusco, inesperado e *chocante*²¹⁴.

Baudelaire fixou esta constatação (a de que a reflexão protege contra o choque) na imagem crua de um duelo, em que o artista, antes de ser vencido, lança um grito de susto. Este duelo é o próprio processo de criação artística. Assim, Baudelaire inseriu a experiência do choque no âmago de seu trabalho artístico²¹⁵.

O processo de criação poética em Baudelaire é condicionado pelo *choque*, ou melhor, pela tentativa de resistência a ele. Para Benjamin “Baudelaire abraçou como sua causa aparar os choques, de onde quer que proviessem, com o seu ser espiritual e físico. A esgrima representa a imagem dessa resistência ao choque”²¹⁶. Na imagem da esgrima o poeta francês expõe, em linhas gerais, o próprio cerne da criação artística na modernidade, e também, o da experiência: uma resistência ao *choque*. Baudelaire se esquivava aos estímulos do mundo moderno, ele apara seus choques, amortece-os; esse gesto pretende preservar, pelo menos, a integridade da experiência vivida, ele quer transformá-la em *experiência*, dos acontecimentos propriamente ditos; tirar do poço da indistinção (a massa urbana) e do esquecimento a posição exata das coisas no mundo. Isso demanda, por conseguinte, a presença constante da consciência é ela o “plano atuante de sua composição”²¹⁷.

²¹³ BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: *Obras escolhidas – Charles Baudelaire um Lírico no Auge do Capitalismo*, p. 110.

²¹⁴ RUANET, Sérgio Paulo. *Édipo e o anjo*, p.46.

²¹⁵ BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: *Obras escolhidas – Charles Baudelaire um Lírico no Auge do Capitalismo*, p. 111.

²¹⁶ *Ibidem*.

²¹⁷ *Ibidem*, p. 108?

A absorção da experiência sensível está por isso mesmo condicionada pelo consciente que procura apagar sempre o *choque*, interceptá-lo e atenuá-lo. Em outras palavras, o alcance do estético será tão somente aquele que a razão permitirá contemplar. A isso corresponde que a *vivência do choque* é inevitável e implica, necessariamente, um condicionamento da própria sensibilidade.

A multidão é uma imagem oculta na obra de Baudelaire, ele é preciso ao afirmar que só o mergulho na multidão permite ao poeta tornar-se moderno²¹⁸. De maneira implícita, ela determina não só a ação na lírica do poeta francês como também pontua o tipo de experiência passível de ser vivida. Para Baudelaire, a natureza da multidão é inumana²¹⁹. Ela apaga os laços que ligam os indivíduos à tradição, tornando indistinta a história. A multidão é uma massa amorfa de passantes, de simples pessoas nas ruas. “Por ela não se pode entender nenhuma classe, [...] nenhuma forma de coletivo estruturado”²²⁰.

Nesse campo minado de sensações, saturado esteticamente (anestesiado), que caracteriza sobremaneira a vida na metrópole moderna, Baudelaire encontra seu ponto de fuga. É na figura do *flâneur*²²¹ que ele se subtrai, física e espiritualmente, ao turbilhão que representa a massa urbana parisiense²²². Como observador, o *flâneur* imprime para si próprio um outro ritmo de caminhada, distinguindo-se dos outros transeuntes. O movimento do *flâneur* é o contraponto ao movimento centrífugo da multidão: ele interrompe com sua deliberada lentidão, o fluxo contínuo e irrefletido que define a experiência dos corpos na metrópole moderna. E é justamente da relação que os corpos estabelecem entre si, ao partilharem um mesmo espaço, que Baudelaire depreende a noção de *vivência do choque*. “Ele determinou o preço

²¹⁸ BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: *Obras escolhidas III - Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. (Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista). São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 113.

²¹⁹ BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: *Obras escolhidas - Charles Baudelaire um Lírico no Auge do Capitalismo*, p.121.

²²⁰ *Ibidem*. p.113.

²²¹ Para Benjamin a figura do *flâneur* não se assemelha com o homem da multidão, ver *Sobre alguns temas em Baudelaire*, p. 121. Como também não é um auto-retrato de Baudelaire, por mais que se assemelhe a ele: “[...] o flâneur de Baudelaire não é um auto-retrato do poeta no grau que se poderia imaginar. Um traço importante no Baudelaire real – ou seja, daquele que se entrega à sua obra – não entrou nessa imagem”. (Paris do Segundo Império: A Modernidade, p. 69).

²²² O *flâneur* de Baudelaire se distingue do *homem da multidão* de Edgar Allan Poe. Também as cidades condicionam o modo com que os indivíduos se conduzem nas grandes metrópoles. Benjamin assim distingue estes dois indivíduos.

que é preciso pagar para adquirir a sensação de moderno: a desintegração da aura na vivência do choque”²²³.

Diferente da *vivência do choque*, a genuína *experiência (Erfahrung)* se funda pela tradição do tempo e pelo tempo da tradição; é sabedoria acumulada, transmissível e nunca condicionada, no sentido a que ora se atribui à *vivência do choque*. Sob o ponto de vista do tempo, a *experiência* é aquilo que se mantém sempre igual e diferente a si mesma, aquilo que perdura, que se prolonga no tempo com seu entre-lugar, como textura, memória, aprendizado; aquilo que dá ao tempo uma *aura*. É exatamente esta *aura* do tempo que Baudelaire parece cristalizar em suas alegorias.

Ao relacionar as *correspondências*²²⁴ a um valor cultural, e também a obra de arte²²⁵, Benjamin remonta a uma sorte de experiências que seriam atualizadas na obra de arte. Pela arte, a experiência religiosa, *aurática*, seria reintegrada ao espaço profano da história. A *aura* da obra de arte está intimamente relacionada à tradição, ela está em *correspondência* com a tradição, com a sua origem (*Ursprung*). A obra de arte é, em outras palavras, a tentativa de recuperar pela rememoração, sua atualização crítica, a origem da experiência da tradição, sua aura.

Esse é o gancho por intermédio do qual Benjamin recupera o problema da *aura* que já havia explorado no ensaio sobre a *reprodutibilidade técnica*. Neste ensaio, porém, sobre Baudelaire, a questão é rediscutida sob uma outra perspectiva, a de relacionar e descrever a experiência poética mais expressiva, na era do capitalismo, que soube inscrever em seu *corpus* este declínio, assinalando por sua vez, a conseqüente *crise da percepção* sobre a qual a *vivência do choque* na modernidade se fundaria. “As Flores do Mal foram a última obra lírica a exercer influência no âmbito europeu”²²⁶, alguns dos seus temas chegam a por em questão a própria possibilidade de existência da

²²³ BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: *Obras escolhidas – Charles Baudelaire um Lírico no Auge do Capitalismo*, p. 145.

²²⁴ “As correspondências são os dados do “rememorara”. Não são dados históricos, mas da pré-história. Aquilo que dá grandeza e importância aos dias de festa é o encontro de uma vida anterior”. (Walter Benjamin, *Sobre alguns temas em Baudelaire*, p. 133).

²²⁵ BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: *Obras escolhidas – Charles Baudelaire um Lírico no Auge do Capitalismo*, p. 132.

²²⁶ BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: *Obras escolhidas – Charles Baudelaire um Lírico no Auge do Capitalismo*, p.143.

poesia lírica. Baudelaire retira, dentro do possível, a *vivência* de sua vacuidade, ele a transforma em matéria de arte, em poesia. O poema *A uma passante* de Baudelaire explicita bem essa transformação, pois tal “soneto apresenta a imagem de um choque, quase mesmo a de uma catástrofe”²²⁷, mas conseguiu atingir o âmago da sensibilidade do homem moderno:

A rua em torno era um frenético alarido.
Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,
Uma mulher passou, com sua mão suntuosa
Erguendo e sacudindo a barra do vestido.

Pernas de estátua, era-lhe a imagem nobre e fina.
Qual bizarro basbaque, afoito eu lhe bebia
No olhar, céu lívido onde aflora a ventania,
A doçura que envolve e o prazer que assassina.

Que luz... e a noite após! – Efêmera beldade
Cujos olhos me fazem nascer outra vez,
Não mais hei de te ver senão na eternidade?

Longe daqui! tarde demais! 'nunca' talvez!
Pois de ti já me fui, e de mim tu já fugistes,
Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!²²⁸

Como crítico da cultura, Benjamin não ignora os aspectos históricos e econômicos que condicionariam a experiência da lírica de Baudelaire. A obra de Baudelaire é histórica, ela não só traduz uma sorte de aspectos que constituem a experiência na modernidade, como também suscita, por intermédio das imagens e de suas alegorias, e as suas eventuais correspondências, seu real significado. Afirma Benjamin:

A produção poética de Baudelaire está associada a uma missão. Ele entreviu espaços vazios nos quais inseriu sua poesia. Sua obra não só se permite caracterizar como histórica, da mesma forma que qualquer outra, mas também pretendia ser e se entendia como tal²²⁹.

²²⁷ *Ibidem*, p.121.

²²⁸ *Ibidem*, p. 117

²²⁹ *Ibidem*, p.110.

Baudelaire inscreveu o declínio da *aura* e a *vivência do choque*, no cerne de sua poesia, transformando essas experiências esvaziadas em matéria de arte, em uma experiência poética das mais expressivas. Mas a *estética do choque* teve que esperar até a técnica cinematográfica para atingir a sua maturidade. No ensaio sobre Baudelaire, Benjamin afirma: “No filme, a percepção sob a forma de choque (*Schokformiges*) se impõe como princípio formal. Aquilo que determina o ritmo da produção na esteira rolante está subjacente ao ritmo da receptividade, no filme”²³⁰. A obra de arte tradicional (clássica) é marcada por uma relação de recolhimento individualizado que suga a quem a observa, ela se dispõe à contemplação do observador pelo tempo que ele deseje. Já no cinema, as imagens impõem uma visibilidade “autoritária” e fragmentada, mas são elas que mergulham no fluxo disperso do espectador. Ante a sucessão de imagens do filme, o espectador precisa estar totalmente presente e disponível, de outra forma, os *choques* das imagens não poderiam ser absorvidos. É essa condição de percepção da arte que o cinema instaura. De acordo com Benjamin:

A associação de idéias do espectador é interrompida imediatamente, com a mudança da imagem. Nisso se baseia o efeito de choque provocado pelo cinema, que, como qualquer outro choque, precisa ser interceptado por uma atenção aguda²³¹.

Uma fruição totalmente diferente da experiência tradicional *aurática* ante uma obra de arte. Antes do cinema os artistas dadaístas já se punham em combate contra a percepção *aurática* que tem sua expressão modelar na forma de contemplação estática de um quadro renascentista²³². “De espetáculo atraente para o olhar e sedutor para o ouvido, a obra convertia-se em um

²³⁰ *Ibidem*, p. 125.

²³¹ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Magia e técnica, arte e política*, p. 192.

²³² Diante da obra de arte tradicional o espectador contempla uma apresentação plástica e muitas vezes figurativa de um espaço, um volume tridimensional recortado em largura e altura pela moldura do quadro, e que apresenta um conteúdo figurativo submetido ao rigoroso sistema da perspectiva geométrica. Os dadaístas, com as suas colagens, romperam com esse tipo de fruição, conteúdo e de formato.

tiro”²³³. Assim se apresentavam as “obras” dadaístas, situadas a um passo do cinema, por nos atingir em uma *ordem tátil*. Benjamin introduz o argumento do choque físico sobre o espectador, próprio do movimento dos quadros na tela de projeção. A recepção cinematográfica será então caracterizada, como sendo de *ordem tátil*, isto é, baseia-se na mudança de lugares e ângulos, que golpeiam intermitentemente o espectador²³⁴. As tensões que marcavam o início do século XX eram postas em cena por meio do estímulo tátil, este passou a fazer parte até mesmo do ato de olhar. O corpo, o olho tornam-se receptáculos dos choques estéticos, o cinema demonstra bem isso, nele, as sensações – o estético –, cria relevo:

Mas nada revela mais claramente as violentas tensões do nosso tempo que o fato de que essa dominante tátil prevalece no próprio universo da ótica. É justamente o que acontece no cinema, através do efeito de choque de suas seqüências de imagens. O cinema se revela assim, também desse ponto de vista, o objeto atualmente mais importante daquela ciência da percepção que os gregos chamavam de *estética*²³⁵.

O cinema ofereceu à nova sensibilidade, saturada de “violentas tensões” em seu cotidiano, uma nova forma de arte, cuja essência é a sucessão brusca e rápida de imagens, que se impõem ao espectador como uma seqüência de *choques*. A forma cinema que surgia, permitiu que as desvantagens potenciais da modernidade se tornassem vantagens estéticas: fragmentação, velocidade, deslocamento e choque, tornaram-se montagem. Foi essa forma da experiência em movimento que ligou o cinema à experiência da vida diária na modernidade. Essa estrutura refletia a era moderna, também fragmentada e descontínua. Leo Charney, no ensaio, *Num instante: o cinema e a filosofia*, discute essa questão:

Para Benjamin, a irrupção da modernidade surgiu nesse afastamento da experiência concebida como uma acumulação contínua em direção a uma experiência dos choques momentâneos que bombardearam e fragmentaram a experiência subjetiva como

²³³ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Magia e técnica, arte e política*, p. 191.

²³⁴ *Ibidem*, p. 192.

²³⁵ *Ibidem*, p. 194.

granadas de mão. [...] Experimentar os choques era experimentar o instante. [...] O choque empurrava o sujeito moderno para o reconhecimento tangível da presença do presente. Na presença imediata do instante, o que podemos fazer – a única coisa que podemos fazer – é senti-lo²³⁶.

É sentir o choque, e, na medida do possível, não se deixar anestesiar por sua constante aparição. Sair do estado de alienação e dormência, voltar a sentir, é essa uma das funções principais da estética a que Benjamin se reporta ao tratar do cinema. Em correspondência com Charney, e diante desse estado esvaziado de sentido, Susan Buck-Morss compreende que no entendimento de Benjamin a arte pode despertar os sentidos, pois: “[...] já não se trata de educar o ouvido não refinado para que escute música, senão de devolve-lhe a capacidade de ouvir. Já não se trata de treinar o olho para a contemplação da beleza, senão de restaurar a perceptibilidade”²³⁷.

Os golpes a que está sujeito o homem modernos não são apenas os da sucessão das imagens sobre uma tela de projeção em uma sala de exibição cinematográfica. Aqueles que circulam nas grandes metrópoles não têm como se esquivar de tais golpes. E o cinema, de fato, é a forma de arte,

(...) correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo. Ele corresponde à metamorfose profundas do aparelho perceptivo, como as que experimenta o passante, numa escala individual, quando enfrenta o tráfico, e como as experimenta, numa escala histórica, todo aquele que combate a ordem social vigente²³⁸.

O cinema frente às condições materiais capitalistas, em que se sujeita à pressão do mercado e a ser meramente mercadoria, constitui-se em ilusão coletiva e concreta, ou seja, será uma *fantasmagoria*, que não cumprirá nenhuma tarefa política emancipatória. Portanto, faz-se necessário a elaboração de uma análise crítica do mundo moderno capitalista. Um mundo mergulhado no *sonho coletivo*, e, a qualquer instante em vias de *despertar*.

²³⁶ CHARNEY, Leo. “Num instante: o cinema e a filosofia”. In: *O cinema e a invenção da vida moderna*. (Trad. Regina Thompson. São Paulo: Cosac e Faify, 2004, pp. 323-324.

²³⁷ BUCK-MORSS, Susan. “Estética y anestésica: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte”. In: *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, p. 190.

²³⁸ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Magia e técnica, arte e política*, p. 192.

3.2 Crise da percepção – *imagens do sonho e o despertar*

Benjamin apresenta a modernidade como *mundo de sonho (Träume)*, no qual o *despertar (Erwachen)* coletivo deve se dar como sinônimo de uma conscientização revolucionária de classe. Tal pensamento é desenvolvido no trabalho das *Passagens*, mas, visto sua amplitude, tomaremos como principais referências os textos da *Exposé* de 1935, o *Caderno K – Cidade de sonho e morada de sonho, sonhos de futuro, niilismo antropológico, jung* e o *Caderno N – Teoria do conhecimento, teoria do progresso*. Ao longo do texto traçaremos diálogo com os ensaios *O surrealismo. O último instantâneo da inteligência européia, A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* e *A doutrina das semelhanças*.

Benjamin se reporta ao movimento surrealista como o *último instantâneo da inteligência européia*. Seu conceito de *iluminação profana (profane Erleuchtung)*, inspirado na força desse movimento artístico, é inseparável da combinação de dois elementos: um conceito radical de liberdade, aliado a uma capacidade crítica admirável. Essa força poderosa, verdadeira *iluminação profana*, tem grande importância histórica, pois conduz a uma forma nova e revolucionária de experiência política. Tal conceito também carrega consigo a força das palavras arte, política e pensamento. Louis Aragon e André Breton, membros desse movimento, são citados por Benjamin, pois suas obras: *Le paysan de Paris* e *Nadja*, anunciam com vigor tal *iluminação*. No livro de Aragon o camponês/narrador não tem mais o bosque encantado como caminho a percorrer ou a se perder, seu território agora é a grande e povoada metrópole tomada por todos os lados de mercadoria fetichizada.

A aversão à arte panfletária, à tensão anarquismo/comunismo, à conexão arte-linguagem-política e as exigências de caráter ético, revelam afinidades profundas entre os surrealistas e Benjamin. Os surrealistas tanto quanto Benjamin vêem no mundo moderno algo de mítico, e, para ordenar e legitimar esse pensamento nosso autor o traz à consciência lançando sobre ele um olhar crítico.

Mesmo tendo grandes afinidades e muitas vezes se mostrando entusiasmado com o pensamento surrealista, Benjamin conservou certo distanciamento, imprescindível para conseguir reconhecer alguns perigos que tal movimento oferecia ao seu próprio trabalho. Os surrealistas se induziam a entrar em um mundo mental de sonhos, para, nesse mundo, poder registrar imagens da sociedade moderna em transformação. A Benjamin não intentava simplesmente representar o *sonho*, seu interesse era o de dissipá-lo. A tarefa da qual Benjamin se dispôs é a de um crítico materialista: fazer a transição da *imagem onírica* à *imagem dialética*, favorecendo um estado de vigília, de *despertar*, ou seja, um estado de conhecimento histórico. Ao interpretar as *imagens oníricas* o historiador materialista torna a sua ambigüidade em dialética. “Nesse caso, o momento do despertar seria idêntico ao “agora da cognoscibilidade (*Jetzt der Ercennbarkeit*)”, no qual as coisas mostram seu rosto verdadeiro – o surrealista²³⁹. É um momento histórico iluminado pelos resíduos da cultura de massa²⁴⁰. A teoria de Benjamin do *sonho coletivo* é fonte de energia revolucionária.

Como salienta Willi Bolle, em seu livro *Fisiognomia da Metrópole Moderna*, de 2000, a *imagem dialética* só pode ser capturada sob o ponto de vista da história, ela não é dada empiricamente, mas construída. É exatamente isso que permite Benjamin associar a *imagem dialética* a uma *imagem onírica*, explorando, por conseguinte, o limiar entre o sono e a vigília²⁴¹. Com efeito, “as imagens oníricas só se tornam legíveis na medida em que o presente é percebido como um *despertar* num *agora da conhecibilidade* (*Jetzt der Ercennbarkeit*), ao qual aqueles sonhos se referem²⁴². É exatamente a ambigüidade própria a essa manifestação imagética da dialética, sua lei na imobilidade, que torna a *imagem dialética* uma *imagem onírica*. Imagens desse gênero, dirá Benjamin, podem ser encontradas na mercadoria como fetiche,

²³⁹ BENJAMIN, Walter. “Caderno N – Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso”. In: *Passagens*, p. 505 (N3 a, 3,).

²⁴⁰ _____ . “Paris, a capital do século XIX”. In: *Passagens*, p. 51.

²⁴¹ BOLLE, Willi. *Fisiognomia da Metrópole Moderna: representação da história em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000, pp. 60-75.

²⁴² *Ibidem*, p.64.

nas passagens (arcadas), “que são tanto casa quanto rua. [...] e também na prostituta, que é vendedora e mercadoria numa só pessoa”²⁴³.

Essa noção do real como algo ilusório, ambíguo, é o que possibilita a Benjamin equacionar a modernidade e o barroco por intermédio da *alegoria*. A modernidade em Benjamin é barroca, ou seja, ela está marcada pela forma de expressão alegórica; ela se exprime na visão de um mundo em *ruínas*, tal como enfatizado nas célebres *Teses sobre o conceito de história*. Em Baudelaire, Benjamin afirma, “os emblemas retornam como mercadorias”²⁴⁴. Eles sinalizam para o mesmo conflito presente no barroco, a aparência ilusória da história atestada pela morte; essa, por sua vez, indica a desvalorização de todas as coisas. Na modernidade é a moda que indica a desvalorização da mercadoria. A *alegoria* é, por isso mesmo, o questionamento da mercadoria, a armadura de que se investe a modernidade.

A alegoria de Baudelaire traz, ao contrário da barroca, as marcas da cólera, indispensável para invadir esse mundo e arruinar suas criações harmônicas. O heróico em Baudelaire é a forma sublime em que aparece o demoníaco, o spleen sua forma infame²⁴⁵.

Em um fragmento do *Caderno N*, contido no livro das *Passagens*, Benjamin tece uma crítica a Aragon, pois este tende a permanecer sob o domínio dos sonhos e não constrói um pensamento crítico eficaz ante a mitologia que tomou conta da era moderna na forma de mercadoria fetichizada. Em um movimento dialético, Benjamin propõe o *despertar*. Tal movimento em vez de rejeitar a tradição cultural, se apropria dela e a transforma, haja visto que não pretende fechar os olhos para a história. O *despertar* é um salto para transpor o estado sonolento e hipnótico de um mundo do qual a *mitologia* se apoderou.

Delimitação da tendência desse trabalho em relação a Aragon: enquanto Aragon persiste no domínio do sonho, deve ser encontrada

²⁴³ BENJAMIN, Walter. “Paris, a capital do século XIX”. In: *Passagens*, p.48.

²⁴⁴ _____ . “Parque central”. In: *Obras escolhidas III - Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*, p. 172.

²⁴⁵ *Ibidem*, p.164.

aqui a constelação do despertar, enquanto em Aragon permanece um elemento impressionista – a “mitologia” – e a esse impressionismo se deve os muitos filosofemas vagos do livro – trata-se aqui da dissolução da “mitologia” no espaço da história. Isso, de fato, só pode acontecer através do despertar de um saber ainda não consciente do ocorrido²⁴⁶.

Michael Löwy nos atenta a não estender essa afirmação a todo o movimento surrealista, mas estritamente a Aragon e em sua *etapa heróica*²⁴⁷. No ensaio *O surrealismo - o último instantâneo da inteligência européia*, escrito durante o mesmo período que o *Caderno N*, Benjamin conclui com a imagem de um despertador. Löwy, parafraseando uma fórmula de Benjamin, afirma que o valor do surrealismo para o nosso autor “consiste em sua disposição a considerar cada segundo como a porta estreita pela qual pode entrar a revolução”²⁴⁸. Afirma Benjamin:

No momento, os surrealistas são os únicos que conseguiram compreender as palavras de ordem que o Manifesto [comunista] nos transmite hoje. Cada um deles troca a mera gesticulação pelo quadrante de um despertador, que soa durante sessenta segundos, cada minuto²⁴⁹.

Benjamin insistia no fenômeno coletivo e histórico do *sonho*. Mas esse *sonho coletivo* é inconsciente, ele passa totalmente despercebido para a massa sonhadora. Os que nele se encontram permanecem distraídos. Enquanto massa desagregada, autômata e irrefletida, conservam-se em um estado inconsciente de si mesma. No mundo onírico mercadológico, cada consumidor participa desse sonho, ao se deixar tomar por esse mundo, passando a crer nele como exclusivamente pessoal, mesmo a despeito de todas as evidências concretas do contrário. A coletividade criada na lógica

²⁴⁶ BENJAMIN, Walter. “Caderno N – Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso”. In: *Passagens*, p. 500.

²⁴⁷ LÖWY, Michael. *A estrela da manhã – surrealismo e marxismo*. (Trad. Eliana Aguiar). Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2002, pp. 52-54.

²⁴⁸ *Ibidem*, p. 53.

²⁴⁹ BENJAMIN, Walter. “O surrealismo. O último instantâneo de inteligência européia”. In: *Obras escolhidas I – Magia e técnica, Arte e Política*, p. 35.

econômica só se dá de forma alienante, cada indivíduo é parte anônima da massa. Vejamos:

O século XIX, um espaço de tempo [Zeitraum] (uma sonho de tempo [Zeit-traum]), no qual a consciência individual se mantém cada vez mais na reflexão, enquanto a consciência coletiva mergulha em um sonho cada vez mais profundo. Ora, assim como aquele que dorme – e que nisso se assemelha ao louco – dá início a viagem macrocósmica através de seu corpo, e assim como os ruídos e sensações de suas próprias entranhas, [...], que no homem sadio e desperto se confundem no murmúrio geral do corpo saudável – produzem, graças à inaudita acuidade de sua sensibilidade interna, imagens delirantes ou oníricas que traduzem e explicam tais sensações, assim também ocorre com o coletivo que sonha e que, nas passagens, mergulha em seu próprio interior. É a ele que devemos seguir, para interpretar o século XIX, na moda e no reclame, na arquitetura e na política, como a conseqüência de suas visões oníricas²⁵⁰.

No coletivo que sonha vagando por entre a cidade fetichizada, está contido tanto a classe burguesa quanto a classe operária. Para ambas as classes, a revolução estilística em que mergulhava o século XIX, em conseqüência da cultura de mercadoria, termina por tomar a forma onírica da tão “sonhada” revolução social (da classe operária). A “revolução” de estilos e formas da cidade (“restauração” urbana) e suas mercadorias (fetichismo) era a única forma praticável em um espaço do qual todo o contexto social estava tomado pela ideologia burguesa. É a ideologia da classe dominante que o sonho coletivo manifesta, dessa forma, as relações entre as coisas espelham as relações sociais de exploração. “Nas passagens, o mundo da produção desaparecia e restava só o espaço da circulação, do consumo, da compra e venda. O *sonho* da burguesia se corporificava: o luxo do paraíso encobria o inferno da exploração”²⁵¹. Implicado nesse estado, o ideal burguês da democracia passa por uma limitação, a liberdade, nesse contexto, passa a ter um sentido reducionista, tornara-se equivalente a capacidade de consumir. Benjamin escreve que no século XIX a “igualdade” (*égalité*) gerou sua própria

²⁵⁰ BENJAMIN, Walter. “Caderno K – *Cidade de sonho e morada de sonho, sonhos de futuro, nihilismo antropológico, jung*”. In: *Passagens*, p. 434

²⁵¹ KONDER, Leandro. *Walter Benjamin – o Marxismo da Melancolia*. Rio de Janeiro: Campus, 1989, p. 90.

fantasmagoria (*Phantasmagorie*) e que “revolução” (*revolution*) veio a ter o mesmo significado de “liquidação total”.²⁵²

No *auge do capitalismo* no qual todos são embalados com as *imagens oníricas*, Benjamin traz à tona um novo olhar com base na *faculdade mimética* (*Mimetische Vermögen*), faculdade esta, capaz de abrir caminho para o recém chegado homem do século XIX vir a *despertar* e para novas formas de experiência. No ensaio *A doutrina das semelhanças*²⁵³, Benjamin nos atenta que a aparente decadência da capacidade mimética no homem moderno, em contraste com os povos antigos, representa não a aniquilação dessa capacidade, mas a sua transformação.

Talvez não seja temerário supor que exista uma direção essencialmente unitária no desenvolvimento histórico dessa faculdade mimética. A primeira vista, tal direção estaria na crescente fragilidade desse dom, pois o universo do homem moderno parece conter aquelas correspondências mágicas em muito menor quantidade que os povos antigos ou primitivos. A questão é se se trata de uma extinção da faculdade mimética ou de sua transformação.²⁵⁴

Essa *faculdade mimética* ainda não esgotou as suas potencialidades, e está aberta a um desenvolvimento futuro. Susan Buck-Morss no texto *Estética e Anestésica: O “Ensaio sobre a obra de arte” de Benjamin reconsiderado*, publicado na revista *Travessia*, indica uma proximidade entre o conceito de *mimese* criativa, como resposta ativa ao mundo, e a *inervação*. Conforme a autora:

“Inervação” é o termo de Benjamin para uma recepção mimética do mundo exterior, recepção essa habilitante (empowering), em

²⁵² Ver a *Exposé* de 1935. (Em uma analogia com essa constatação, reporto-me a um comercial da lanchonete Habib’s, veiculado na TV, este me chamou a atenção pelo absurdo de sua proposta: vinculava a super promoção com um fato revolucionário, usando a imagem de um comunista revolucionário cubano (imitando o Fidel Castro) para anunciar a redução no preço das esfihas).

²⁵³ BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I – Magia e técnica, Arte e Política*. (Trad. Sergio Paulo Rouanet). São Paulo: Brasiliense, 1994.

²⁵⁴ _____ . “A doutrina da semelhança”. In: *Obras escolhidas I – Magia e técnica, Arte e Política*, p. 109.

contraste com uma adaptação mimética defensiva que protege ao preço de paralisar o organismo, privando-o das suas capacidades de imaginação, e, portanto de resposta ativa²⁵⁵.

Entretanto a capacidade *mimética* defensiva, em vez de incorporar o mundo exterior como uma forma de recriação ou “inervação”, é usada como um distanciamento para com ele. O sorriso que se desenha automaticamente nos passantes repele o contato; é um reflexo que “funciona como um absorvente mimético do choque”. A capacidade *mimética* criativa não está limitada à linguagem verbal, este é um aspecto do conceito de *mimese* ou *inervação* de fundamental importância. Nesse sentido, Benjamin abre espaço para as novas tecnologias de filme e de câmera como exemplos de respostas ativas e formas de conhecimento desse mundo. A fotografia e o cinema criam uma experiência humana mais acurada ante a realidade, quando a capacidade de perceber é ampliada. Essa nova forma perceptiva dos seres humanos deixa de manter uma relação mágica e distanciada com o mundo, abre caminho para o conhecimento, a reflexão e a crítica. No ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, Benjamin nos fala de como a câmera detém o fluxo da percepção e é capaz de capturar os gestos físicos mais sutis:

Através dos seus grandes planos, de sua ênfase sobre pormenores ocultos dos objetos que nos são familiares, e de sua investigação dos ambientes mais vulgares sob a direção genial da objetiva, o cinema faz-nos vislumbrar, por um lado, os mil condicionamentos que determinam a nossa existência, e por outro assegura-nos um grande e insuspeitado espaço de liberdade²⁵⁶.

Segundo Benjamin a câmera “nos abre pela primeira vez, à experiência do inconsciente ótico, do mesmo modo que a psicanálise nos abre a experiência do inconsciente pulsional”²⁵⁷. O filme inaugura uma nova aprendizagem ante aos poderes miméticos: “Na amplificação, o espaço se

²⁵⁵ BUCK-MORSS, Susan. “Estética e Anestésica: O “Ensaio sobre a obra de arte” de Benjamin reconsiderado”. In: *Travessia 33 – revista de literatura*. (Trad. Rafael Lopez Azize). Santa Catarina: Editora da UFSC, 1980, p. 23, nota 54. (“Estética y anestésica: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte”. In: *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. p. 189, nota 54).

²⁵⁶ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Obras escolhidas I – Magia e técnica, Arte e Política*, p. 189.

²⁵⁷ *Ibidem*.

estica; na câmara lenta o movimento se expande”, revelando “formações estruturais de matéria inteiramente novas”²⁵⁸. Assim afirma Benjamin:

É evidente, pois, que a natureza que se dirige à câmara não é a mesma que se dirige ao olhar. A diferença está principalmente no fato de que o espaço em que o homem age conscientemente é substituído por outro em que sua ação é inconsciente²⁵⁹.

Por mediação da câmara, pela primeira vez se torna possível uma análise mais acurada do recém descoberto espaço do *inconsciente óptico* (“inconscientemente entretecido”). É mediante a figura do cameramen, aproximado por Benjamin do cirurgião, que saímos da superfície e penetramos profundamente na realidade²⁶⁰. Enquanto que o pintor (mágico) preserva a distância natural entre a realidade e a intervenção. Assim mostra que o registro do trabalho do pintor é o da percepção ótica enquanto o cinegrafista ao fazer incisões na realidade invoca a percepção tátil. Enquanto a percepção ótica preserva a totalidade, a percepção tátil a esfacela. Cada detalhe pode agora ser congelado, ampliado, recortado, remontado, isso se reveste de importância política, pois o mundo que se abre à câmara propicia conhecimentos relevantes para nele operar:

O mágico e o cirurgião então entre si como o pintor e o cinegrafista. O pintor observa em seu trabalho uma distância natural entre a realidade dada e ele próprio, ao passo que o cinegrafista penetra profundamente as vísceras dessa realidade. A imagem do pintor é total, a do operador é composta de inúmeros fragmentos que se recompõem segundo novas leis. Assim, a descrição cinematográfica da realidade é para o homem moderno infinitamente mais significativa que a pictórica, porque ela lhe oferece o que temos o direito de exigir da arte: um aspecto da realidade livre de qualquer manipulação pelos aparelhos, precisamente graças ao procedimento de penetrar, com os aparelhos, no âmago da realidade.²⁶¹

A indústria fabril e bélica produzem no homem, pelo contato diário com os aparatos técnicos, uma consciência alienada, automatizada e anestesiada.

²⁵⁸ *Ibidem*, p. 168.

²⁵⁹ *Ibidem*, p. 189.

²⁶⁰ *Ibidem*, p. 187.

²⁶¹ *Ibidem*.

Todo o corpo se encontra adormecido. Com a indústria cinematográfica²⁶², com o filme, nasce a possibilidade de penetrar nesse escudo adormecido e não somente adestrar esse corpo para melhor receber os *choques* e fortalecer as suas defesas. Benjamin afirma que “uma das funções sociais mais importantes do cinema é criar um equilíbrio entre o homem e o aparelho”²⁶³. Em virtude desse contato abrem-se novas possibilidades para a experiência. Susan Buck-Morss, no texto *O mundo de sonho da cultura de massa*, do livro *Dialética do olhar – Walter Benjamin e o Projeto das Passagens*, afirma que as formas de reprodução tecnológica, são capazes de devolver a experiência à humanidade:

[...] a reprodução tecnológica devolve à humanidade aquela capacidade para a experiência que a produção tecnológica ameaça tirar. Se a industrialização causa uma crise na percepção pela aceleração do tempo e pela fragmentação do espaço, o filme mostra uma cura potencial ao desacelerar do tempo, e através da montagem, constrói “realidades sintéticas” como novas ordens espaço-temporais, segundo as quais as “imagens fragmentadas” se juntam “de acordo com uma nova lei”.²⁶⁴

A crise da percepção fora delineada em virtude dos constantes *choques* aos sentidos próprios do cotidiano da vida moderna. A linha de montagem da produção, o contato com a multidão e a guerra denotam bem isso. Imerso em um território super estimulante de imagens desconexas, o olhar encontra-se constantemente distraído, ao passo que a consciência é incumbida de amortecer os *choques*, em uma relação que registra as impressões sem as experimentar – uma relação de *vivência*. O choque é “amortecido e aparado pelo consciente”²⁶⁵, para evitar um efeito traumático. Benjamin valoriza o contato com as novas técnicas miméticas como forma de preparar criticamente

²⁶² Como desenvolvido no tópico 2.1, do capítulo 2, a manipulação do cinema precisa sair das mãos da grande indústria cinematográfica e passar a ser utilizada pelo *autor produtor*. “Não se deve, evidentemente, esquecer que a utilização política desse controle terá que esperar até que o cinema se liberte da sua exploração pelo capitalismo”. (Walter Benjamin, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, p. 180.)

²⁶³ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Obras escolhidas I – Magia e técnica, Arte e Política*, p. 189.

²⁶⁴ BUCK-MORSS, Susan. “O mundo de sonho da cultura de massa”. In: *Dialética do olhar – Walter Benjamin e o projeto das passagens*. (Trad. Ana Luiza Andrade). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002, p. 320.

²⁶⁵ BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: *Obras escolhidas – Charles Baudelaire um Lírico no Auge do Capitalismo*, p. 111.

o homem (a massa) para a convivência com esses novos estímulos. “Diante dessa segunda natureza, que o homem inventou e a muito não controla, somos obrigados a prender, como outrora diante da primeira. Mais uma vez, a arte põe-se a serviço desse aprendizado²⁶⁶”. O cinema é dotado de um potencial capaz de proporcionar aos espectadores um conhecimento da existência moderna de forma reflexiva. Também de ampliar o alcance da memória:

Os dispositivos, com que as câmeras e as aparelhagens análogas posteriores foram equipadas, ampliara o alcance da memória voluntária; por meio dessa aparelhagem, eles possibilitaram fixar um acontecimento a qualquer momento, em som e imagem, e se transformam assim em uma importante conquista para a sociedade, na qual o exercício (ou a experiência que se cristaliza em um objeto de uso) se atrofia²⁶⁷.

O conceito de *mimese* é de fundamental importância para a teoria estética de Benjamin. O homem é naturalmente dotado com a capacidade de gerar semelhança, “na verdade, talvez não haja nenhuma de suas funções superiores que não seja decisivamente co-determinada pela faculdade mimética²⁶⁸”. Na infância, como forma de exercer domínio sobre as suas experiências, as crianças se assemelham instintivamente aos objetos em que entram em relação. “Os jogos infantis são impregnados de comportamentos miméticos, que não se limitam de modo algum à imitação de pessoas²⁶⁹”. A psicanálise, ao investigar pacientes com neuroses e os seus traumas, afirma que um sintoma neurótico é a mimetização de um acontecimento traumático em uma tentativa de defesa psíquica. Benjamin encontra no cinema a possibilidade exemplar de uma tecnologia mimética crítica e política. Essa nova técnica possui potencial para educar os seus espectadores efetivamente para a utilização da *faculdade mimética*. O filme pode atuar como um meio capaz de reconstruir a capacidade de colecionar experiência desarticulada do cotidiano pelo processo da industrialização, e não apenas como defesa contra o trauma

²⁶⁶ _____ . “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Obras escolhidas I – Magia e técnica, Arte e Política*, p. 174.

²⁶⁷ _____ . “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: *Obras escolhidas – Charles Baudelaire um Lírico no Auge do Capitalismo*, p. 137.

²⁶⁸ _____ . “A doutrina da semelhança”. In: *Obras escolhidas I – Magia e técnica, Arte e Política*, p. 108.

²⁶⁹ *Ibidem*.

provocado por esse processo. “Com a representação do homem pelo aparelho, a auto-alienação humana encontrou uma aplicação altamente criadora”²⁷⁰. Os produtos da cultura já mostraram sinais de desenvolvimento dessa contra força de caráter revolucionária. Benjamin sugere:

Talvez a visão diária de uma multidão em movimento apresentasse, alguma vez, um espetáculo ao qual os olhos devessem primeiro se adaptar. Se admitíssemos essa hipótese, então não seria impossível supor que aos olhos teriam sido bem-vindas oportunidades de, uma vez dominada a tarefa, ratificarem a posse de suas novas faculdades. A técnica da pintura expressionista de captar a imagem no tumulto das manchas de tinta seria, então, reflexo das experiências tornadas familiares aos olhos do habitante das grandes cidades²⁷¹.

Benjamin tece elogios ao cinema russo por estreitar a distância entre o autor e o público, por representar o homem e o mundo²⁷², e aos filmes de Charles Chaplin, pois ao assemelharem-se com a fragmentação que ameaça a experiência, terminam por resgatar essa capacidade. O que é novo nos gestos de Chaplin, é que ele rompe com os movimentos humanos de expressão em séries de inervações menores²⁷³. A sociedade precisa “fazer da técnica o seu órgão”²⁷⁴, recriar mimeticamente, ou traduzir na linguagem humana o potencial expressivo da nova realidade tecnológica e retomar o controle desse aparato técnico em uma relação não submissa. Tal atitude pode reestabelecer a conexão entre a imaginação e o tecido de *inervação* física, que foi rompido em virtude da cultura burguesa e por sua educação e socialização castradoras. O reestabelecimento dessa conexão é justamente o aspecto político da questão.

O filme serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez

²⁷⁰ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Obras escolhidas I – Magia e técnica, Arte e Política*, p. 180.

²⁷¹ BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: *Obras escolhidas – Charles Baudelaire um Lírico no Auge do Capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 123, nota. (Penso que nesse comentário, Benjamin esteja fazendo referência à pintura impressionista e não expressionista)

²⁷² _____ . “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Obras escolhidas I – Magia e técnica, Arte e Política*, p. 184.

²⁷³ _____ . “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: : *Obras escolhidas I – Magia e técnica, Arte e Política*, p. 185.

²⁷⁴ _____ . “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Obras escolhidas I – Magia e técnica, Arte e Política*, p. 196.

mais em sua vida cotidiana. Fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das inervações humanas – é essa a tarefa histórica cuja realização dá ao cinema o seu verdadeiro sentido²⁷⁵.

Se para a criança²⁷⁶ os brinquedos (*Spielzeugen*), expressões das transformações da sensibilidade e da produção material modernas, são instrumentos superados pela brincadeira quando as crianças reconhecem nelas e com elas reelaboram o mundo e o seu corpo, em um hábito repetido para a formação do homem adulto o filme pode ser um exemplo desse reconhecimento e reelaboração. As brincadeiras são, então, como que companhias solidárias comparadas ao material sobre o qual se debruçam os artistas (poesia, filme, fotografias, pinturas, música), ao com ele compartilharem semelhanças potencial de natureza estética. As brincadeiras infantis e as obras de arte dominam o material livremente, mas com método, ainda que nem sempre os artistas, de ambos os tipos, saibam exatamente o destino de cada processo.

Por natureza as crianças são seres espontâneos e criativos em suas respostas, mas logo são tolhidas em virtude da socialização burguesa que se esforça para suprimir esse conhecimento criativo e ativo. As crianças são induzidas a repetir de volta a resposta correta, olhar sem tocar, resolver problemas “na cabeça” sem pistas óticas e a sentar passivamente, estes comportamentos adquiridos vão de encontro com a forma de ser da criança. O triunfo de tal cognição em adultos pode assinalar a sua derrota como sujeitos revolucionários²⁷⁷. No intuito de restaurar o poder de imaginação, da linguagem e do corpo, os surrealistas penetraram em domínios, nos quais só os loucos e as crianças costumam circular. O conhecimento das crianças, com relação aos seus objetos, se faz no uso criativo dos mesmos, o sentido dado às coisas é transformado criativamente. Novas possibilidades de significado surgiam desse encontro.

²⁷⁵ *Ibidem*, p. 174.

²⁷⁶ Walter Benjamin foi um autor muito interessado na infância, tomando-a mesmo como um dos índices de construção de sua teoria da modernidade.

²⁷⁷ BENJAMIN, Walter. “Programa de um teatro infantil proletário”. In: *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. (Trad. Marcus Vinicius Mazzari). São Paulo: Editora 34, 2007, p. 119.

A cognição das crianças é tátil, vinculada à ação e com potencial revolucionário. Também por essas características Benjamin aproxima os artistas (*como produtores*) das crianças, eles lutam por conservar a capacidade ativa do gesto transformador e a forma com que esse gesto se dá²⁷⁸. Em tempos de crise (*da percepção*), Benjamin aposta no poder inerente às respostas ativas e propositivas enviadas ao mundo antecipadamente²⁷⁹, muitas vezes, por meio do campo artístico²⁸⁰ em direção às massas. “E, como os indivíduos se sentem tentados a esquivar-se a tais (novas) tarefas (dadas à percepção), a arte conseguirá resolver as mais difíceis e importantes sempre que possa mobilizar as massas”²⁸¹.

Na modernidade tais respostas têm a *distração*²⁸², a *tatibilidade* (*Taktisch*) e o *choque* em suas formas: “E aqui (no cinema), onde a coletividade procura a distração, não falta de modo algum a dominante tátil, que rege a reestruturação do sistema perceptivo”²⁸³. Leandro Konder, em seu livro: *Walter Benjamin - O marxismo da melancolia*, nos fala da não anulação da compreensão crítica, pelo grande público, nos momentos de *distração*:

O público cinematográfico, de acordo com a avaliação de Benjamin, era capaz de unir o entretenimento à compreensão do sentido crítico dos bons filmes, quer dizer, era capaz de se distrair sem deixar de examinar aquilo que lhe estava proporcionando distração²⁸⁴.

²⁷⁸ Artistas e escritores produtores capazes de pensarem e agirem de um modo realmente revolucionário seu próprio trabalho, sua relação com os meios de produção e sua técnica.

²⁷⁹ “Pois os grandes escritores, sem exceção, fazem suas combinações em um mundo que vem depois deles, como as ruas parisienses dos poemas de Baudelaire só existiram depois de 1900 e também não antes disso os seres humanos de Dostoievski”. (Walter Benjamin, “Casa mobiliada. Princesca. Dez cômodos”. In: *Rua de mão única*, p. 15.)

²⁸⁰ Como exemplos de tais respostas dadas pelo campo artístico, podemos citar o caso: da poesia de Baudelaire e Valéry, do cinema russo, do teatro de Brecht, da prosa de Franz Kafka e de Proust, dos surrealistas, como André Breton e Louis Aragon, dos dadaístas, da narrativa de Nikolai Leskov.

²⁸¹ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Obras escolhidas I – Magia e técnica, Arte e Política*, p. 194.

²⁸² No tópico 1.2 do capítulo 1, destaquei que Benjamin compreende a *distração* como variedade do comportamento social, diferente do recolhimento, tido como anti-social.

²⁸³ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Obras escolhidas I – Magia e técnica, Arte e Política*, p. 194.

²⁸⁴ KONDER, Leandro. *Walter Benjamin – o Marxismo da Melancolia*. Rio de Janeiro: Campus, 1989, p. 79.

Enquanto objeto estético, o cinema deve arrancar a massa da alienação, do anestesiamento em que se encontra. Novamente segundo Buck-Morss, Benjamin espera que a arte, o cinema possa “desfazer a alienação do aparato sensorial do corpo, restaurar o poder instintual dos sentidos corporais humanos em nome da auto-preservação da humanidade, e isto, não através do rechaço às novas tecnologias, mas pela passagem por elas”²⁸⁵. A recepção cognitiva não pode ser unicamente contemplativa (ótica), mas deve estar vinculado à ação (tátil). Para Benjamin, “as tarefas impostas ao parêntese perceptivo do homem, em momentos históricos decisivos, são insolúveis na perspectiva puramente ótica: pela contemplação”²⁸⁶. Corpo e mente, olhar e gesto, forma e conteúdo são inseparáveis na construção de uma atitude política revolucionária. Foi também a recusa em separar o corpo da mente na experiência cognitiva o que atraiu atenção de Benjamin para o movimento surrealista. É essa insistência de que a ação é irmã do sonho aquilo que Benjamin encontrou de irresistivelmente atraente na posição política do surrealismo. O espaço político da imagem “não pode de modo algum ser medido de forma contemplativa”²⁸⁷: O *despertar* exige a ação crítica.

Se a dupla tarefa da inteligência revolucionária é derrubar a hegemonia intelectual burguesa e estabelecer um contato com as massas proletárias, ela fracassou quase inteiramente na segunda tarefa, pois esta não pôde mais ser realizada contemplativamente²⁸⁸.

²⁸⁵ BUCK-MORSS, Susan. “Estética e Anestésica: O “Ensaio sobre a obra de arte” de Benjamin reconsiderado”. In: *Travessia 33 – revista de literatura*, p. 12.

²⁸⁶ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Obras escolhidas I – Magia e técnica, Arte e Política*, p. 193.

²⁸⁷ _____ . “O surrealismo. O último instantâneo de inteligência européia”. In: *Obras escolhidas I – Magia e técnica, Arte e Política*, p. 34.

²⁸⁸ *Ibidem*.

Considerações finais

A experiência produtora de *choques* do campo de batalha se *converteu em norma* na vida moderna. O homem moderno fora privado em sua experiência (*Erfahrung*), agora o papel do aparelho perceptivo humano é deter os estímulos tecnológicos para proteger o corpo do trauma de acidente e a mente do *choque* perceptual. Contraditoriamente o sistema perceptivo acaba por inverter seu papel, aqui seu objetivo é entorpecer, adormecer o organismo, insensibilizar os sentidos, reprimir a memória; a crise da percepção se instala, o sistema cognitivo sinestésico se converte em um sistema “anestésico”.

A estética se transformaria, de maneira que, ela passaria a descrever o campo em qual o antídoto contra o fascismo é apresentado como resposta política. A alienação estética permite “anestésiar” a recepção, contemplar a cena com prazer desinteressado, inclusive quando essa cena é a preparação ritual de toda uma sociedade para um sacrifício cego e, em última instância, para a destruição, o assassinato, a morte. A humanidade, como diz Benjamin em seu ensaio sobre a reprodução mecânica, atingiu um tal grau de alienação “que lhe permite viver sua própria destruição como um prazer estético de primeira ordem. Eis a estetização da política, como a pratica o fascismo. O comunismo responde com a politização da arte”²⁸⁹. Esta última frase, muito conhecida, não está naturalmente recomendando uma *substituição* da arte pela política. Ao contrário, a própria política revolucionária de Benjamin é de muitos modos estética – na *tatibilidade* (*Taktisch*) da experiência com a arquitetura e com o cinema, na interpenetração do discurso pela imagem, na restauração da linguagem do corpo e na celebração da mimese como relação não dominadora da humanidade com o mundo, na singularidade concreta da constelação de sua montagem.

²⁸⁹ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Obras escolhidas I – Magia e técnica, Arte e Política*, p. 196.

Benjamin está à procura de uma história e uma política, que se liguem fortemente ao fragmento, à miniatura, à citação casual, à singularidade, mas que empurrem esses fragmentos, essas singularidades umas sobre as outras com um efeito politicamente explosivo, enquanto sua transfiguração do mundo se dê por meio de mínimas intervenções.

O Benjamin que uma vez sonhou em escrever toda uma obra com base em citações, está aí reescrevendo toda a modernidade como uma montagem irresistível de imagens (passagens, Exposições Universais, jardins de inverno, panoramas, fábricas, cassinos, estações de trem), na qual cada imagem é preservada exatamente e ao mesmo tempo transformada até não ser mais reconhecível. Como uma coleção de livros, de brinquedos, de detritos que convidam à ampliação infinita da imaginação, elas materializam o que Benjamin certa vez chamou de movimento entre ordem e desordem, um convite permanente a uma sempre nova reorganização – e profanação²⁹⁰ dos objetos, oferecendo-lhes a renovada chance de, ao encontrarem outro lugar na montagem, como nas citações literárias e nos recortes cinematográficos, serem testemunhas de uma nova narrativa.

Essa panóplia de imagens, vozes e disjunção de idéias refletiria estilisticamente o sentido de Benjamin da experiência da modernidade como repleta de justaposições anárquicas, encontros aleatórios, sensações múltiplas e significados incontroláveis. Tudo que é encontrado por acaso no caminho se torna uma direção potencial que seus pensamentos podem tomar. Por esses aspectos ele pode olhar a modernidade com olhos de um alegorista, observando nela o declínio da *aura*.

Mas a *aura* não está desaparecendo por acaso. Não há como impedir que se realizem mudanças que correspondem a necessidades profundas. Nas condições históricas que estão sendo criadas atualmente a arte está mudando de função, a estrutura da sociedade está se modificando, as massas estão se movendo. As condições em que os seres humanos se comunicam e se expressam – inclusive esteticamente – são diferentes daquelas que existiam até recentemente. E jamais voltarão a ser como eram antes. Encontramos aqui,

²⁹⁰ AGAMBEN, Giorgio. *Profanações* (Trad. Selvino José Assmann), São Paulo, Boitempo Editorial, 2007.

portanto, a tarefa singular do narrador, tal como o próprio Benjamin formulou em muitos de seus textos: da impossibilidade de voltar ao que já acabou, mas da necessidade de reelaborar a memória como uma problemática do presente, mesmo que seja ela resultado de um declínio.

Benjamin teorizou o declínio da obra de arte tradicional, e, como crítico alegorista, pela mortificação imposta à “bela aparência”, pôde arrancar a obra de arte de uma falsa totalidade para mostrar a sua verdade fragmentada. A tarefa iconoclasta que destrói a tradição justifica-se na tarefa salvadora que descobre em ruínas possibilidades de construção de uma verdadeira experiência, na época desolada da *vivência (Erlebnis)* e do *choque (Chockerlebnis)*. A poesia de Baudelaire, “que paira no céu do Segundo Império como ‘uma astro sem atmosfera’”²⁹¹ é uma dessas tentativas.

Em meio aos choques da modernidade, Baudelaire não ignorava as mudanças sofridas pelo mercado literário. Ao contrário, sua clareza muito dolorosa desta realidade o levou, na observação de Benjamin, a ser o primeiro dos poetas a reivindicar seus direitos como *valor de exposição* e a ser o seu próprio empresário no mercado da arte. *As flores do mal* é a sua resposta à manifestação da arte como mercadoria e do público como massa. A melancolia alegórica junta-se em Baudelaire, à *estética do choque*, à estratégia *putschista*²⁹². Seu heroísmo é ter-se dado como tarefa “elevar (a vivência) à categoria de verdadeira experiência”²⁹³, ter-se imposto fazer com que “olhos que haviam por assim dizer perdido a capacidade de olhar”²⁹⁴ pudessem ver a “beleza moderna”. Ou ao menos pudessem ter a capacidade de olhar.

A ruptura com a tradição era irrevogável. Longe de lamentar tal situação, Benjamin viu aqui precisamente o potencial unicamente revolucionário da modernidade. Se a *aura*, a tradição passam por um declínio, abriu-se a possibilidade da *politização da arte*, só possível porque Benjamin subverteu quase todas as categorias centrais da teoria da arte tradicional:

²⁹¹ BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: *Obras escolhidas III – Charles Baudelaire um Lírico no Auge do Capitalismo*, p. 145.

²⁹² _____ . “Paris do segundo império”. In: *Obras escolhidas III – Charles Baudelaire um Lírico no Auge do Capitalismo*, p. 15.

²⁹³ _____ . “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: *Obras escolhidas III – Charles Baudelaire um Lírico no Auge do Capitalismo*, p. 145.

²⁹⁴ *Ibidem*, p. 141.

símbolo, culto, ritual, harmonia, totalidade, autor criador, imagem, recolhimento, contemplação/olhar, valor de culto, recepção individual; e investiu de importância os conceitos de alegoria, dessacralização, política, mosaico/colagem, fragmentação, autor produtor, reprodução, distração, ação/tatibilidade, valor de exposição, recepção coletiva. Estes últimos “podem ser utilizados para a formulação de exigências revolucionária na política artística”²⁹⁵, podem ser utilizados no combate político.

Para esse combate Benjamin apostou no cinema, uma forma artística que uniu um conteúdo a uma forma revolucionária. Pois, o *autor produtor* precisa voltar à sua produção para a criação de novas formas de expressão, e não pensar unicamente o seu conteúdo. O cinema é exemplo dessa nova forma de expressão revolucionária²⁹⁶. Assim uma inovação técnica pode representar não apenas uma modificação no fazer artístico, mas também, e, sobretudo, alterar a própria natureza da arte e o modo de sua recepção na sociedade: de ritualística à política. Benjamin é preciso ao afirmar que os autores (artistas) precisam buscar formas de expressão que atuem e tragam em sua estrutura contextos sociais vivos. Uma segunda preocupação, era com a apropriação dos conceitos tradicionais da arte por uma estética fascista, seu empenho foi elaborar novos conceitos para uma teoria da arte que pudessem dar conta das “tendências evolutivas da arte nas atuais condições produtivas”²⁹⁷ e não de uma arte proletária, a surgir depois da revolução.

Os filmes refletiam as atuais condições produtivas, ou melhor, eram lentes por meio da qual essas condições poderiam ser observadas. Nos filmes a movimentação da câmera que se detém com a atenção em algo particular, que é o *close-up* permite ao observador ficar tão próximo do objeto, como se o “tocasse”. Nesse procedimento saímos da superfície e penetramos profundamente na realidade, a observação contemplativa e distante perde lugar. Esta proximidade marca potencialmente a cultura dita de massa, não só em relação ao cinema. Esta percepção tátil contrapõe-se à historicamente

²⁹⁵ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Obras escolhidas I – Magia e técnica, Arte e Política*, p. 166.

²⁹⁶ Hoje, de um mesmo modo, podemos afirmar que a Internet também é uma dessas formas.

²⁹⁷ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Obras escolhidas I – Magia e técnica, Arte e Política*, p. 166.

constituída percepção burguesa baseada na ilusão, na imaginação. A abordagem benjaminiana retoma os fundamentos da estética do sensível (sensualista). Mas em Benjamin não há escolhas dicotômicas – privilegiar a percepção tátil, em detrimento da percepção ótica, ou vice-versa, mas apresentar as várias possibilidades de ver o mundo, pois o *despertar* (*Erwachen*) da consciência implica em não abrir mão de nenhuma possibilidade, e mais, não se comprometer com uma leitura unidimensional da história.

As imagens urbanas justapostas precisam ser vistas para levar ao *despertar* revolucionário. O cinema exercia uma função política ao permitir a recriação mimética do ritmo da cidade, que não seria somente uma forma de submissão, mas de reapropriação. Benjamin não discutirá no ensaio sobre a reprodutibilidade técnica acerca da especificidade da linguagem cinematográfica e tampouco se atém à distinção entre cinema de arte e cinema de entretenimento. O que lhe interessa são as implicações sociais, éticas e políticas desta linguagem na vida moderna. O cinema como forma de expressão e como forma de provocação, é um mecanismo que permite a reprodução tecnológica de *sonhos* (*Träume*) coletivos²⁹⁸.

“O capitalismo foi um fenômeno natural com o qual um novo sono, repleto de sonhos, recaiu sobre a Europa e, com ele, uma reativação das forças míticas”²⁹⁹. Foi o surrealismo, com o seu “conceito radical de liberdade”³⁰⁰, o que fez soar o primeiro alarme. O objetivo de Benjamin, dentro do legado do surrealismo, era conectar o *choque de despertar* com a disciplina do recordar e com isso mobilizar os objetos históricos. Fazer a passagem das *imagens oníricas* para as *imagens dialéticas*. O historiador materialista torna a sua ambigüidade em dialética.

²⁹⁸ *Ibidem*, p. 190.

²⁹⁹ BENJAMIN, Walter. “Caderno K – Cidade de sonho e morada de sonho, sonhos de futuro, nihilismo antropológico, jung”. In: *Passagens*, p. 436, (N1a, 8).

³⁰⁰ _____ . “O surrealismo. O último instantâneo de inteligência europeia”. In: *Obras escolhidas I – Magia e técnica, Arte e Política*, p. 32.

Referências

ADORNO, Theodor W. *Sobre Walter Benjamin*. Madrid: Cátedra, 1970.

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

_____. *Profanações*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

ARAGON, Louis. *O camponês de Paris*. Trad. Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

ARENDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. Trad. Ana Luísa Faria. Lisboa: Relógio d'água, 1991.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1885.

_____. *Escritos sobre arte*. Org. e trad. Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Imáginário, 1998.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I – Magia e técnica, Arte e Política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Obras escolhidas II – Rua de mão única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Brasiliense, 1995.

_____. *Obras escolhidas III – Charles Baudelaire um Lírico no Auge do Capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. *Passagens*. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. São Paulo: Editora UFMG, 2006.

_____. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: Os Pensadores. Trad. José Lino Grünnewald. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

_____. *Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos*/ Seleção e apresentação Willi Bolle: Trad. Celeste H.M. Ribeiro de Sousa... [etal]. São Paulo: Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo, 1986.

_____. *As afinidades eletivas em Goethe*. In: Mythe et violence, Paris: Donoël, 1971.

_____. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. Trad. Portuguesa. *Origem do Drama Trágico Alemão*. Trad. João Barreto. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.

_____. *O Conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Trad. prefácio e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1993.

_____. *A modernidade e os modernos*. Trad. Heindrrun Krieger Mendes da Silva, Arlete de Brito e Tania Jatobá. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro LTDA, 2000.

_____. *Diário de Moscou*. Trad. Hildegard Herbold. São Paulo: Schwarz Ltda, 1989.

_____. *Haxixe*. Trad. Flávio de Menezes e Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *Kafka*. Lisboa: Hiena, 1994.

_____. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. Trad. Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Editora 34, 2007.

_____. *Histórias e contos*. Trad. Telma Costa. Lisboa: Teorema, 1992.

_____. *“Las afinidades electivas” de Goethe*. In: *Walter Benjamin Obras, libro II vol. I*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Abada, 2006.

_____. *Walter Benjamin Obras, libro III vol. I*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz Madrid: Abada, 2006.

_____. *La metafísica de la juventud*. Trad. Luis Martínez de Velasco. Barcelona: Paidós, 1993.

_____. *Personajes alemanes*. Trad. Luis Martínez de Velasco. Barcelona: Paidós, 1995.

_____. *Oeuvres I*. Trad. Maurice de Gandillac, Reiner Rochlitz et Pierre Rusch. France: Gallimard, 2000.

BENJAMIN, Walter; SCHOLEM, Gershom. *Correspondência*. Trad. Neusa Soliz. São Paulo: Perspectiva, 1993.

BENJAMIN, Walter; ADORNO, Theodor W. *Correspondência 1928-1940 Theodor W, Adorno y Walter Benjamin*. Trad. Jacob Muñoz Veiga y Vicente Gómez Ibáñez. Madrid: Trotta, 1998.

BENJAMIN, Walter; ADORNO, Theodor. *The complete correspondence 1928-1940*. Trans, Nicholas Walker. United States: Harvard University Press, 1999.

BENJAMIN, Andrew; OSBORNE, Peter (orgs). *A filosofia de Walter Benjamin*. Trad. Maria Luiza X de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

BERGSON, Henri. *Materia e memoria*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2006.

BOLLE. Willi. *Fisiognomia da Metrópole Moderna*. 2ª ed. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

BRETON, André. *Nadja*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BUCK-MORSS, Susan. *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Trad. espanhola de Mariano López Seoane. Buenos Aires: Ed. Interiziona, 2005.

_____. “Estética e Anestésica: O “Ensaio sobre a obra de arte” de Benjamin reconsiderado”. In: *Travessia 33 – revista de literatura*. Trad. Rafael Lopez Azize. Santa Catarina: Editora da UFSC, 1980.

_____. *Dialética do olhar – Walter Benjamín e o projeto das passagens*. Trad. Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

CADAVA, Eduardo. *Traços de luz, teses sobre la fotografía de la historia*. Trad. Paola Cortes-Rocca. Santiago de Chile: Palinodia, 2006.

CALLADO, Tereza de Castro. *Walter Benjamin e a experiência da origem*. Fortaleza: EdUECE, 2006.

_____. *O drama da alegoria*. In *Kalagatos – Revista de Filosofia/ UECE Mestrado acadêmico em filosofia*. Fortaleza: EDUECE, 2004.

_____. *Comportamento ex-ofício do Estadista na teoria de Soberania*. In *Coletânea Ética e Metafísica*. Fortaleza: EDUECE, 2007.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (org). *O cinema e a invenção da vida moderna*. Trad. Regina Thompson. São Paulo: Cosac e Faify, 2004.

COLLINGWOOD-SELBY, Elizabeth. *Walter Benjamin la lengua del exilio*. Chile: Norma, 1997.

CROCE, Benedetto. *Breviário de estética*. Trad. José Serra. Lisboa: Edições 70, 2008.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

DOUEK, Sybil Safdie. *Memória e exílio*. São Paulo: Escuta, 2003.

EAGLETON, Terry. "O Rabino marxista: Walter Benjamin". In: *A ideologia da estética*. Trad. Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

FOSTER, Ricardo. *W. Benjamin, Th. W. Adorno, el ensayo como filosofía*. Trad. Buenos Aires: Nueva Visión, 1991.

_____. *Walter Benjamin y el problema del mal*. Buenos Aires: Altamira, 2003.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

KANT, Immanuel. *Crítica do juízo*, 3. ed., trad. De J. Gibelin, Paris: J. Vrin, 1965.

KOHAN, Martín. *Zona urbana, ensayo de lectura sobre Walter Benjamin*. Buenos Aires: Grupo editorial Norma, 2004.

KONDER, Leandro. *Walter Benjamin – o Marxismo da Melancolia*. 2ª ed. – Rio de Janeiro: Campus, 1989.

KOTHE, Flávio René. *Benjamin e Adorno: Confrontos*. São Paulo: Ática, 1978.

LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin – tradução e melancolia*. São Paulo: 1ª ed., 1ª reimpressão, Edusp, 2007.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin, aviso de incendio*. Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant. Buenos Aires: Ed. Fondo de Cultura Económica, 2005.

_____. *A estrela da manhã – surrealismo e marxismo*. Trad. Eliana Aguiar Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2002.

_____. *Redenção e utopia*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

MATOS, Olgária C. F. *A Escola de Frankfurt – luzes e sombras do iluminismo*. 2ª ed. - São Paulo: Moderna, 2005

_____. *Discretas esperanças – Reflexões filosóficas sobre o mundo contemporâneo*. São Paulo: Nova Alexandria, 2006.

_____. *O iluminismo visionário: Benjamin leitor de Descartes e Kant*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. *Vestígios – escritos de filosofia e crítica social*. São Paulo: Palas Athena, 1998.

MISSAC, Pierre. *Passagens de Walter Benjamin*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

_____. *Walter Benjamin de u siglo al otro*. Barcelona: Gedisa, 1997.

MURICY, Katia. *Alegorias da dialética – Imagem e pensamento em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich. *A origem da tragédia*. São Paulo: Companhia das letras, 2000.

NOVAES, Adauto, (org). *Iluminações profanas*. In: *O olhar*. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

PALHARES, Taisa Helena Pascales. *Aura – A crise da arte em Walter Benjamin*. São Paulo: Barracuda, 2006.

PERNIOLA, Mario. *A estética do século XX*. Trad. portuguesa Teresa Antunes Cardoso. Lisboa: Editora Estampa, 1998.

PERNISA, Carlos, FURTADO, Fernando Fábio Fiorese e ALVARENGA, Nilson Assunção (orgs). *Walter benjamín: imagens*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

PRESSLER, Gunter Karl. *Benjamin, Brasil*. São Paulo: Annablume, 2006.

ROCHLITZ, Rainer. *O desencantamento da arte - a filosofia de Walter Benjamin*. Trad. Maria Elena Ortiz Assumpção. Bauru: EDUSC, 2003.

RANCIERE, Jacques. *A Partilha do Sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Neto. São Paulo: EXO experimental org.;; Ed.34, 2005.

RUANET, Sérgio Paulo. *Édipo e o anjo*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1981.

- RUDEL, Tilla. *Walter Benjamin – L'ange assassine*. Italie: Mengès, 2006.
- RUSH, Fred (org). *Teoría Crítica*. Aparecida, SP: Idéias e Letras, 2008.
- SARLO, Beatriz. *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*. Buenos Aires: Ed. Fondo de Cultura Económica, 2007.
- SCHELLING, F. W. J. *Filosofia da arte*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.
- SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- SCHOLEM, Gershom. *Walter Benjamin: a história de uma amizade*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- _____. *Walter Benjamin y su ángel*. Trad. Ricardo Ibarlucía y Laura Carugati. Buenos Aires: Ed. Fondo de Cultura Económica, 2003.
- SILVA, Márcio Seligmam. *Ler o livro do mundo*. São paulo: Iluminuras, 1999.
- _____. (org). *Leituras de Walter Benjamin*. São paulo: FAPESP: Annablume, 2007.
- SIMMEL, Georg. *Sociología 1 - Estudios sobre las formas de socialización*. Madrid: Bliiblioteca de la Revista de Occidente, 1976.
- _____. *Sociología 1 - Estudios sobre las formas de socialización*. Madrid: Bliiblioteca de la Revista de Occidente, 1976.
- SOUZA, Solange Jobim. *Infância e Linguagem, Bakhtin, Vygotsky e Benjamin*. Campinas SP: Papyrus, 2008.
- SUBIRAT, Eduardo. *A cultura como espetáculo*. São Paulo: Nobel, 1989.
- VALERO, Vicente. *Experiencia y pobreza, Walter Benjamin em ibiza, 1932-1933*. Barcelona: Península, 2001.
- VIRILIO, Paul. *La maquina de vision*. Madrid: Cátedra, 1989.
- WAIZBORT, Leopoldo. *As aventuras de Georg Simmel*. Sao Paulo: Editora 34, 2000.
- WIZISLA, Erdmut. *Benjamin y Brecht, Historia de una amistad*. Trad. Griselda Mársico. Buenos Aires: Paidós, 2007.