



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA

ALINE FERREIRA SILVEIRA

IMAGENS SEM AURA: MONTAGEM E FRAGMENTO NA
ESTÉTICA DE WALTER BENJAMIN.

CUIABÁ - MT

2025

ALINE FERREIRA SILVEIRA

**IMAGENS SEM AURA: MONTAGEM E FRAGMENTO NA ESTÉTICA DE
WALTER BENJAMIN.**

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação
em Filosofia do Instituto De Ciências Humanas e
Sociais da Universidade Federal de Mato Grosso
como requisito parcial para a obtenção do título de
mestre em Filosofia.

Orientadora: Dra. Sara Juliana Pozzer da Silveira

CUIABÁ-MT

2025

Dados Internacionais de Catalogação na Fonte.

S587i Silveira, Aline Ferreira.

Imagens sem aura: montagem e fragmento na estética de Walter Benjamin. [recurso eletrônico] / Aline Ferreira Silveira. -- Dados eletrônicos (1 arquivo : 109 f., pdf). -- 2025.

Orientador: Sara Pozzer da Silveira.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Mato Grosso, Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Cuiabá, 2025.

Modo de acesso: World Wide Web: <https://ri.ufmt.br>.

Inclui bibliografia.

1. Walter Benjamin. 2. aura. 3. cinema. 4. modernidade. 5. estética da imagem. I. Silveira, Sara Pozzer da, *orientador*. II. Título.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Permitida a reprodução parcial ou total, desde que citada a fonte.



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO
PRÓ-REITORIA DE ENSINO DE PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

FOLHA DE APROVAÇÃO

TÍTULO: Imagens sem aura: montagem e fragmento na estética de Walter Benjamin.

AUTOR (A): MESTRANDA: Aline Ferreira Silveira

Dissertação defendida e aprovada em **31 de outubro de 2025**.

COMPOSIÇÃO DA BANCA EXAMINADORA

1. **Dr. Breno Ricardo Guimarães Santos** (Presidente Banca)
2. **Dr. Mario Spezzapria** (Membro Interno)
3. **Dr. Leonardo Gomes Esteves** (Membro Externo)
4. **Dr. Bernardo Gonçalves Alonso** (Suplente)

CUIABÁ, 31/10/2025



Documento assinado eletronicamente por **MARIO SPEZZAPRIA, Docente da Universidade Federal de Mato Grosso**, em 28/11/2025, às 18:40, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **BRENO RICARDO GUIMARAES SANTOS, Coordenador(a) do Programa de Pós-Graduação em Filosofia / ICHS - UFMT**, em 01/12/2025, às 15:48, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **LEONARDO GOMES ESTEVES**, **Coordenador(a) do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea - FCA/UFMT**, em 01/12/2025, às 22:09, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Aline Ferreira Silveira**, **Usuário Externo**, em 07/12/2025, às 17:30, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufmt.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **8699536** e o código CRC **F2CF8891**.

RESUMO

A reflexão estética de Walter Benjamin, em sua confrontação com a modernidade, identifica no cinema a expressão máxima de uma transformação radical na experiência sensível. Partindo do célebre conceito de aura — definida como a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja —, investiga-se como a reprodutibilidade técnica, em especial a linguagem cinematográfica, promove sua dissolução. Esse declínio, no entanto, longe de representar uma simples perda, abre um campo de novas possibilidades para a arte. Do exame da modernidade como um mundo regido pelo fetichismo da mercadoria, onde se observa um processo paradoxal: enquanto os objetos são auratizados, a arte é dessacralizada. Nesse contexto, a reprodutibilidade técnica não apenas desloca a obra de arte do ritual para a política, como também altera profundamente as estruturas da percepção. A *Erfahrung*, experiência rica e acumulativa, é progressivamente substituída pela *Erlebnis*, vivência imediata e fragmentada, marcada pelo choque constante da vida urbana e fabril. É precisamente nesse território da percepção traumatizada que o cinema emerge não como um agente passivo, mas como uma forma de resposta. Sua estética, fundamentada na montagem, no fragmento e na sucessão de imagens, incorpora o choque como princípio formal. Ao fazê-lo, a recepção cinematográfica — coletiva, tátil e distraída — oferece um terreno privilegiado para reeducar o aparelho perceptivo anestesiado pelo turbilhão moderno. A análise culmina na defesa de que o cinema, enquanto arte sem aura, pode operar como um instrumento de despertar coletivo, convertendo as imagens oníricas do sonho capitalista em imagens dialéticas capazes de mobilizar uma consciência crítica e política.

Palavras-chave: Walter Benjamin; aura; cinema; modernidade; estética da imagem.

ABSTRACT

Walter Benjamin's aesthetic reflection, in his confrontation with modernity, identifies cinema as the ultimate expression of a radical transformation in sensory experience. Starting from the famous concept of aura — defined as the unique appearance of a distant thing, however close it may be — this reflection investigates how technical reproducibility, especially cinematographic language, promotes its dissolution. This decline, however, far from representing a simple loss, opens up a field of new possibilities for art. Examining modernity as a world governed by commodity fetishism reveals a paradoxical process: while objects are auritized, art is desacralized. In this context, technical reproducibility not only shifts the work of art from ritual to politics, but also profoundly alters the structures of perception. *Erfahrung*, a rich and accumulative experience, is progressively replaced by *Erlebnis*, an immediate and fragmented experience, marked by the constant shock of urban and factory life. It is precisely in this territory of traumatized perception that cinema emerges not as a passive agent, but as a form of response. Its aesthetics, grounded in montage, incorporates shock as a formal principle. In doing so, cinematic reception—collective, tactile, and distracted—offers a privileged terrain for reeducating the perceptual apparatus anesthetized by the modern whirlwind. The analysis culminates in the argument that cinema, as an art without aura, can operate as an instrument of collective awakening, converting the dreamlike images of the capitalist dream into dialectical images capable of mobilizing a critical and political consciousness.

Keywords: Walter Benjamin; aura; cinema; modernity; aesthetics of the image.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1 - MODERNIDADE E A AURA DA MERCADORIA	22
1.1 Auratização da mercadoria: fetichismo, fantasmagoria e sonho coletivo	24
1.2 A dessacralização da arte e o declínio do valor de culto	36
CAPÍTULO 2 - ARTE, TÉCNICA E A CRISE DA EXPERIÊNCIA.....	46
2.1 Refuncionalização da arte: política, técnica e novos modos de recepção	48
2.2 O declínio da experiência e a vivência do choque na modernidade.....	63
CAPÍTULO 3 – CINEMA, ESTÉTICA DO CHOQUE E IMAGENS DO DESPERTAR	73
3.1 A estética do choque: fragmentação, montagem e recepção coletiva	75
3.2 Imagens do sonho e o despertar: surrealismo, memória e capacidade mimética	90
CONSIDERAÇÕES FINAIS	103
REFERÊNCIAS	108

INTRODUÇÃO

A reflexão estética de Walter Benjamin (1892–1940) se delineia de maneira fragmentária, dispersando-se por meio de ensaios e aforismos que atravessam diferentes momentos de sua obra. Sua concepção sobre a obra de arte não se apresenta como um sistema fechado, mas se distribui ao longo de textos que abordam temáticas variadas, como o romance de Goethe, a poesia de Hölderlin, o teatro barroco alemão do século XVII, a lírica de Baudelaire, as escritas de Proust e Kafka, o movimento surrealista, as vanguardas do início do século XX, o teatro de Brecht, bem como as novas formas e técnicas artísticas inauguradas pela fotografia e pelo cinema. Diante da amplitude e da complexidade desse corpus, este trabalho se concentra em um recorte específico: a teoria estética benjaminiana tal como formulada em ensaios escritos na década de 1930, especialmente aqueles que abordam a emergência da modernidade¹, a figura do autor, a obra de Baudelaire, a fotografia e o cinema. O objetivo é realizar uma leitura crítica de determinados conceitos centrais que atravessam esses escritos — como a auratização da mercadoria (*Auratisierung der Waren*), a dessacralização (*Entzauberung*) da arte, o autor (*Autor*), a refuncionalização da arte (*Umfunktionierung*), o choque (*Chockerlebnis*), a experiência (*Erfahrung*), a vivência (*Erlebnis*), o sonho (*Traum*), a faculdade mimética (*Mimetische Vermögen*) e o despertar (*Erwachen*). Para isso, serão mobilizadas certas formas artísticas, com ênfase no cinema, compreendido à luz das reconfigurações funcionais impostas à arte pelo avanço técnico e pelas mudanças no tecido social.

Mais do que um comentário sobre a arte, o conceito de aura e seu declínio integram o diagnóstico de época formulado por Benjamin. A técnica não atua apenas como um meio externo de reprodução, mas transforma a estrutura da sensibilidade e redefine o estatuto da experiência. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica deve, assim, ser lida em articulação com o diagnóstico benjaminiano da modernidade, que enxerga na técnica e no choque elementos centrais de uma crise histórica da percepção.

¹ Ao empregar o termo modernidade ao longo deste trabalho, referimo-nos ao período que se segue à Revolução Industrial, abrangendo os séculos XIX e XX, especialmente nas décadas que antecedem a Primeira Guerra Mundial (1914). Trata-se de um momento histórico marcado pela tensão entre os ideais de progresso e modernização e a persistência de condições de atraso e barbárie. Apesar das promessas de avanço, observam-se o agravamento da pobreza e da miséria em escala global, a continuidade de graves crises econômicas, a perda de credibilidade dos valores humanistas, o declínio da ética na política e o crescimento generalizado da violência e da destruição.

Os conceitos abordados carregam uma significativa dimensão política, uma vez que o pensamento de Walter Benjamin está atravessado por uma constante atenção às esferas do social, do coletivo e do ético. No interior dessa perspectiva, noções como auratização da mercadoria, vivência e sonho são compreendidas como fatores que contribuem para processos de alienação do sujeito em relação ao coletivo, razão pela qual são objeto de crítica por parte do autor. Por outro lado, categorias como dessacralização da arte e refuncionalização da arte revelam-se promissoras na medida em que possibilitam formas de reaproximação entre os indivíduos e favorecem a constituição de um senso de comunidade.

No desenvolvimento a seguir, procurarei explicitar certos aspectos do pensamento de Walter Benjamin que considero essenciais para a presente investigação e sem os quais não seria possível delinear seu método filosófico. No projeto das *Passagens*², Benjamin define seu procedimento metodológico como sendo o da composição, ou mais precisamente, o da montagem: trata-se de “erguer grandes construções a partir de elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão” — uma prática que remete diretamente à técnica cinematográfica, em que a justaposição de imagens dá forma à totalidade da obra. Essa lógica da montagem³ — que pode ser entendida também como uma montagem de citações, ou como uma arte do silêncio⁴ — funda uma estrutura aberta, de caráter fragmentário, como uma constelação ou mosaico, cuja natureza permite o contínuo acréscimo de novos elementos, tal como ocorre com a própria história. Fragmentos, resíduos, memórias, citações e dejetos constituem os materiais dessa construção, sendo o fragmento, nesse contexto, concebido como uma miniatura do mundo e expressão simbólica do espírito de uma época. O método benjaminiano encontra, ainda, correspondência na prática artística, que constantemente reinventa sua forma ao se deparar com novos conteúdos⁵. Da mesma maneira, sua reflexão filosófica opera em permanente transformação: ao entrar em contato com objetos inéditos, mobiliza novos

² 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.

³ Essa formulação encontra-se nas *Passagens*, no Caderno N: *Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso*. Contudo, proponho sua ampliação para o conjunto mais amplo do pensamento benjaminiano, na medida em que entendo que esse método oferece uma potência particular para a articulação de saberes em diferentes níveis. Para Benjamin, a investigação deve centrar-se na apropriação de elementos mínimos — nos detalhes, nos fragmentos significativos — como vias privilegiadas para a construção do conhecimento. Nesse sentido, ver também *Origem do drama barroco alemão*, de Walter Benjamin (trad. Sergio Paulo Rouanet). São Paulo: Brasiliense, 1984, pp. 50-51.

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

⁵ Benjamin não faz distinção entre forma e conteúdo.

procedimentos, instaurando um movimento dialético incessante, orientado pela emergência do novo⁶.

Para Walter Benjamin, o conhecimento — concebido sob a forma de uma mônada⁷ — não se alcança por meio de um trajeto linear ou ascendente, orientado pela lógica da superação progressiva. Ao contrário, seu método privilegia o desvio⁸, entendido como um percurso indireto, feito de atalhos e deslocamentos laterais. Trata-se de uma abordagem que opera por diferenciais temporais e que rompe com certos valores herdados da tradição, justamente com o intuito de resgatá-la ou reinscrevê-la em novas configurações. O desvio, assim concebido, guarda afinidade com o fazer artístico, pois é na arte que Benjamin identifica um meio privilegiado de reflexão⁹: ela comunica uma forma de verdade não por vias diretas ou discursivas, mas por meio da mediação sensível dos elementos estéticos.

Para Benjamin, "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 *télos* em relação a este trabalho"¹⁰. Em sua concepção, o pensamento não se organiza em compartimentos isolados, mas opera de forma interligada e transversal, articulando instâncias como a teoria do conhecimento, a arte, a política, a educação e a economia — campos que compõem seu aparato conceitual e contribuem para a densidade de sua reflexão. O pensamento de Benjamin não se limita ao plano abstrato; ele está ancorado na experiência concreta, no cotidiano. Como o próprio autor afirma, "[...] 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 se aproxima, assim, de uma prática de comentário crítico, afastando-se das formas rígidas de elaboração teórica sistemática.

A Filosofia configura-se como um exercício experimental no interior da linguagem. Por esse motivo, a forma de apresentação do pensamento adquire papel

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

⁷ "Cada ideia é um sol se relaciona com outras ideias tal como o sol se relaciona com outros sois". (Walter Benjamin, Origem do drama barroco alemão). As ideias, 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 _____. "Passagens". In: Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso. p. 502.

central em sua obra. No prefácio de sua tese sobre o teatro barroco, ele defende o tratado — ou ensaio — como sendo “o único estilo de escrever digno da investigação filosófica”¹². Diferenciando-se do caráter impositivo da doutrina, da abstração universalizante do sistema ou da lógica demonstrativa da matemática, o ensaio constitui uma forma de prosa em que as ideias se articulam em estreita relação com a linguagem, acompanhando seu movimento de aproximação e afastamento em relação às coisas. Longe de aspirar à completude do sistema, o ensaio preserva seu caráter inacabado e aberto, mantendo-se fiel ao “fôlego infatigável” do pensamento: “Incansável, o pensamento começa sempre de novo, e volta sempre, minuciosamente, às próprias coisas”¹³.

Formas como o ensaio, o aforismo e o fragmento — tradicionalmente situadas às margens da filosofia —, assim como certas experimentações linguísticas de vanguarda, a exemplo da “escrita automática” dos surrealistas ou da apropriação da técnica de montagem cinematográfica na escrita filosófica de Benjamin, não devem ser compreendidas como simples ousadias formais. Elas expressam, antes, as demandas mais profundas de seu modo de pensar. Em sua obra, a ideia não se apresenta por meio de mediações conceituais abstratas, mas emerge diretamente na escrita. Textos como *Imagens de pensamento* (conjunto de ensaios redigidos entre 1925 e 1934) e *Rua de mão única* (publicado em 1928) exemplificam de modo paradigmático essa exigência formal e epistemológica.

A crítica estética em Walter Benjamin possui uma fundamentação filosófica sustentada por um entrelaçamento de teses provenientes de duas matrizes distintas: uma de caráter materialista (o materialismo histórico) e outra de cunho messiânico (o misticismo judaico)¹⁴. No entanto, nenhuma dessas vertentes se impõe de maneira absoluta. Benjamin preserva, ao longo de sua obra, a tensão produtiva entre uma perspectiva materialista e uma dimensão ética e utópica, orientada pela tarefa de resgatar, no passado, os vestígios da exploração e da barbárie, com o intuito de sua possível redenção¹⁵. A relação entre essas duas orientações percorre um trajeto denso e, por vezes,

¹² BENJAMIN, Walter . Origem do drama barroco alemão. p. 50.

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

enigmático, refletindo a constante dedicação de Benjamin a uma prática crítica e interpretativa profundamente comprometida com os impasses da história.

Um exemplo dessa articulação pode ser encontrado na interlocução de Benjamin com o surrealismo. A inter-relação entre arte, linguagem e política, assim como o conceito de iluminação profana, evidenciam profundas convergências entre ambos. Dessa relação, Benjamin incorporou a prática de ler o passado como se este fosse um sonho — onde o que é antigo subsiste como ruína, um vestígio último e condensado de significado, enquanto o novo se apresenta fragmentariamente. Contudo, esse sonho deveria ser conduzido ao despertar e à inserção na “história”. O presente, por sua vez, revela-se sempre marcado por um caráter enigmático e crítico. Não é apenas a história que configura um enigma, mas sim a situação contemporânea, que se manifesta de modo desarticulado, assemelhando-se a um pesadelo. O modo privilegiado de conhecimento para Benjamin é a imagem dialética¹⁶.

Benjamin atuou na dialética entre polos opostos, como a manifestação da história enquanto paisagem em ruínas e o seu apreendimento por meio de uma escrita capaz de forjar uma imagem em estado de tensão. Essa imagem é necessariamente contraditória, pois precisa integrar os extremos da materialidade e do significado. Em *Rua de mão única*, Benjamin também aproxima tais opostos ao afirmar a existência de uma verdade enigmática, na qual “a forma e o conteúdo, o invólucro e o interior, a ‘tradição’ e a bolsa, constituíam uma única entidade”¹⁷. Seu intuito era captar, a partir de uma época

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”.

¹⁶ A imagem dialética (*dialektisches Bild*) é um conceito central no projeto inacabado de Walter Benjamin, O Livro das Passagens (*Das Passagen-Werk*). Ela não é uma representação visual, mas uma constelação teórica na qual um momento do passado e o presente do intérprete entram em uma relação súbita e carregada de tensão. Nesse choque, o passado deixa de ser visto como algo morto e linear, revelando-se como um “agora de cognoscibilidade” (*Jetzt der Erkennbarkeit*), carregado de potencialidades revolucionárias que não se realizaram. A imagem dialética é, portanto, a irrupção da história como interrupção do continuum homogêneo e vazio do tempo, permitindo uma experiência crítica que redime o passado ao atualizar suas esperanças frustradas no presente do confronto com a modernidade. A imagem dialética é o onde o passado encontra o presente em uma constelação carregada de explosividade política. Para uma exposição detalhada, consulte: BENJAMIN, Walter. O Livro das Passagens. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2022. (Ver especialmente as seções “N” [Sobre a Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso] e “K” [A Cidade dos Sonhos]).

¹⁷ BENJAMIN, Walter. “Armários”. In: Obras escolhidas II – Rua de mão única. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Brasiliense, 1995. p 122.

específica, sua concretude máxima, apresentando a cidade sob a perspectiva de que “todo fato já seja teoria”¹⁸.

Nas Passagens, os objetos escolhidos por Benjamin revelam uma originalidade profundamente inovadora. Basta examinar o índice da obra para perceber isso: passagens, panoramas, exposições universais, interiores, ruas, barricadas. Seu propósito consistia em refletir sobre a cultura imersa em seu contexto material e urbano¹⁹. A sociedade burguesa é capturada no momento em que se reconfiguram as relações entre o privado e o público, o universo dos objetos e o das mercadorias, a arte original e sua reprodução fotográfica, a tradição e a moda, bem como a experiência e a vivência²⁰.

A orientação crítica de Benjamin situou-se predominantemente no âmbito da Filosofia²¹. Contudo, ele revela um talento singular para o detalhe e uma capacidade notável de articular seu texto por meio de conexões inéditas e inesperadas, como as que estabelece entre os conceitos de jogo e trabalho²², novidade e arcaico, sex appeal do inorgânico, sonho e despertar. As tensões que atravessam sua obra permanecem irresolutas, o que impede a consolidação de uma “teoria benjaminiana” fixa, configurando, ao contrário, um campo fluido e dinâmico de forças teóricas e críticas. Benjamin sustenta essas contradições em um equilíbrio precário, o que talvez explique a

¹⁸ 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.

¹⁹ O sociólogo alemão Georg Simmel exerceu influência decisiva sobre o desenvolvimento do pensamento crítico de Walter Benjamin, especialmente no que diz respeito às transformações do ambiente urbano e aos seus efeitos sobre o homem moderno.

²⁰ A distinção entre *Erfahrung* (experiência) e *Erlebnis* (vivência) constitui um dos eixos centrais do pensamento benjaminiano sobre a modernidade. *Erfahrung* designa uma experiência sedimentada, cumulativa e transmissível, enraizada na memória coletiva e na tradição — modelo que encontra sua expressão paradigmática na figura do narrador, tal como analisada no ensaio “O narrador”. Trata-se de uma forma de temporalidade que supõe continuidade, partilha e elaboração. *Erlebnis*, por sua vez, refere-se à vivência imediata, pontual e fragmentária, característica da vida moderna submetida ao regime do choque e à intensificação técnica da percepção, tal como Benjamin examina em seus escritos sobre Baudelaire e nas reflexões das Passagens. A passagem da experiência à vivência não indica apenas uma transformação psicológica, mas um processo histórico ligado à urbanização, à mercantilização da vida e à reconfiguração sensorial promovida pela técnica. Essa distinção será desenvolvida no Capítulo 2, especialmente na seção “O declínio da experiência e a vivência do choque na modernidade”, onde se analisam suas implicações filosóficas, históricas e estéticas, preparando o terreno para a discussão do cinema como forma paradigmática da percepção moderna no Capítulo 3.

²¹ Sua trajetória intelectual — marcada pela amplitude filosófica, crítica e literária — evidencia-se na variedade de temas que investigou: teoria do direito, filosofia da linguagem, estética, filosofia da história, literatura alemã, literatura francesa contemporânea e psicologia. Benjamin chegou inclusive a se aventurar na criação literária, com textos como Histórias e contos. Essa diversidade de interesses pode ser constatada em seu currículo, reproduzido na edição portuguesa de Origem do drama trágico alemão.

²² A conexão dos conceitos de jogo e trabalho é articulada por meio do pensamento de Charles Baudelaire.

atualidade que seus escritos ainda preservam e a possibilidade de serem lidos como textos contemporâneos.

Benjamin constitui um exemplo emblemático de pensador dedicado a compreender os fenômenos que permeiam a modernidade, tendo elaborado conceitos que permanecem essenciais para a reflexão sobre nossa própria experiência nas complexas e turbulentas metrópoles contemporâneas. Ele demonstrou um cuidado especial em preservar um certo distanciamento crítico, posicionando-se no limiar onde, conforme sua perspectiva, os objetos se tornam passíveis de conhecimento. Sua escrita se caracteriza por uma notável acuidade crítica e uma atenção minuciosa aos detalhes mais ínfimos. Neste estudo, interessa-nos analisar alguns conceitos benjaminianos originados entre o final do século XIX e início do século XX, vinculados à sua teoria estética²³ — que se destaca por sua forte carga política — tais como: refuncionalização da arte, experiência, choque e despertar, tendo como contexto a vivência humana frente à emergência da modernidade, à técnica cinematográfica.

No primeiro capítulo, serão destacados diversos fenômenos característicos da cultura capitalista associados à emergência da modernidade: o processo de industrialização, o crescimento urbano e fabril, que impulsionam a auratização da mercadoria, bem como as inovações nas técnicas de reprodução, responsáveis pela dessacralização da arte. Ao analisar tais fenômenos, Benjamin identifica a emergência de novas formas de viver, sentir e perceber o mundo.

Inserido nesse contexto, Benjamin dirige sua atenção à obra de arte em sua confrontação com as técnicas de reprodução industrial, constatando que, na era da reprodutibilidade técnica, a arte sofre transformações profundas em sua estrutura outrora coesa. De acordo com o autor, o encontro entre a arte e os meios técnicos de reprodução em larga escala desencadeia uma crise, mas também promove uma renovação da própria condição humana²⁴. Essa aliança entre arte e técnica resulta na perda da aura (*Verfall der Aura*), na dessacralização da arte e na dissolução do valor tradicional atribuído ao legado cultural, anteriormente tratado como objeto de veneração e culto. Simultaneamente, a arte se emancipa da submissão ao ritual, tornando-se capaz de representar o homem e o mundo

²³ 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.

²⁴ 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.

de maneira liberta, dotada de um marcado potencial político e social. Vale lembrar que, em seu aforismo *O caráter destrutivo*, Benjamin destaca a notável capacidade de regeneração desse princípio, que não se deixa imobilizar por impedimentos. Onde muitos enxergam barreiras ou limites intransponíveis, o caráter destrutivo reconhece a possibilidade de abrir novos caminhos e traçar novas rotas²⁵.

Desse encontro entre arte e técnica emergem, de modo particular, a fotografia e, com ainda mais ênfase, o cinema. O cinema se sobressai por provocar uma resposta coletiva que já não se estrutura em termos de contemplação passiva, nem se ancora em rituais ou na aura da obra, mas que estimula a consciência crítica, bem como o debate político e estético. É nesse contexto que Benjamin formula uma indagação fundamental: “se a invenção da fotografia não havia alterado a própria natureza da arte”²⁶.

A introdução da fotografia e, sobretudo, do cinema provocou uma transformação significativa na natureza da arte, afetando profundamente sua estrutura, função e modos de recepção. A obra de arte, anteriormente caracterizada por sua autenticidade e vinculada a práticas rituais, passa por um processo de refuncionalização que a inscreve no campo da práxis política. Embora a fotografia e o cinema tenham ampliado o acesso à arte, promovendo sua recepção de maneira mais democrática, suas implicações não se limitam a esse aspecto. Essas novas formas artísticas também acompanham e expressam transformações mais amplas na estrutura da percepção. O cinema, em particular, configura-se como uma arte voltada à recepção coletiva, funcionando como forma de distração das massas e manifestando-se como expressão de um novo tipo de comportamento social, no qual a obra se insere diretamente na experiência do espectador. As imagens cinematográficas não exigem mais a contemplação individual e aurática, mas operam por meio do impacto e do choque sensorial. Essa nova condição do objeto artístico é abordada por Benjamin em diversos de seus ensaios, nos quais desenvolve conceitos fundamentais como aura, valor de culto (*Kultwert*) e de exposição, dessacralização da arte, imagem e reproduzibilidade, recepção tátil e ótica, recepção coletiva e inconsciente óptico — categorias que compõem um campo amplo de reflexão crítica.

A técnica cinematográfica oferece um terreno privilegiado para a análise dos conceitos propostos por Benjamin. O cinema figura como o exemplo mais evidente de

²⁵ ————. “O caráter destrutivo”. In: Obras escolhidas II – Rua de mão única, p. 235.

²⁶ ————. “A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica”. In: Obras escolhidas I – Magia e técnica, Arte e Política, p. 176.

uma arte dessacralizada, pois redefine de maneira intensa os modos de difusão e transforma substancialmente a forma como o objeto artístico é apreendido. Benjamin o reconhece como o meio mais adequado para ilustrar o processo de refuncionalização da arte resultante da reprodutibilidade técnica, dado que o cinema incide diretamente sobre as mudanças nos modos de recepção — especialmente por seu caráter coletivo — e assume uma função social de grande relevância no contexto da modernidade.

Após uma análise mais aprofundada do contexto social, político e cultural que envolve o homem moderno diante da tecnização da arte e da vida urbana, o segundo capítulo permanecerá centrado na forma artística do cinema. Nosso propósito será investigar, a partir da obra de Benjamin, o papel do autor nas novas configurações das relações de produção decorrentes do surgimento das técnicas de reprodução técnica, bem como o potencial crítico, político e social do cinema. Considerando que, em Benjamin, não se estabelece uma separação entre tendência e qualidade, torna-se visível, em certas manifestações artísticas, a articulação entre ética e estética²⁷. No entanto, a tecnificação da sociedade promove uma alteração significativa no aparelho perceptivo humano. A problemática do declínio da experiência (*Erfahrung*), examinada por Benjamin sob múltiplos aspectos, assume uma configuração complexa em que elementos como memória, temporalidade, trauma e o impacto do choque nas grandes cidades modernas interagem e se completam. Nesse processo, a experiência é paulatinamente substituída pela vivência imediata (*Erlebnis*).

Torna-se pertinente desenvolver uma análise do cinema e da poesia de Baudelaire como manifestações artísticas atravessadas pela experiência do choque. Tanto a recepção fílmica quanto a vivência cotidiana nas grandes metrópoles constituem instâncias dessa experiência. No cinema, o choque se revela como elemento estruturante, associado à sua forma fragmentária; em Baudelaire, ele é incorporado como núcleo constitutivo da linguagem poética²⁸. No contexto urbano moderno, essa experiência descontínua transforma-se em vivência imediata para as massas desprovidas de memória. O regime

²⁷ Em Breviário de estética, Benedetto Croce discute a questão da autonomia da arte. Segundo o autor, o debate sobre sua dependência ou independência ganhou força especialmente durante o período romântico, quando surgiram os lemas opostos “a arte pela arte” e “a arte pela vida”. Croce observa que essa controvérsia se desenvolveu com maior intensidade entre escritores e artistas do que entre filósofos. CROCE, Benedetto. Breviário de estética. Trad. José Serra. Lisboa: Edições 70, 2008, p. 55.

²⁸ 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.

fabril contribui para a atrofia dos sentidos e a supressão da imaginação operária: o trabalho torna-se impermeável à experiência, a memória é substituída por reações mecânicas, o aprendizado cede lugar ao condicionamento, e a habilidade é reduzida à repetição automática. Nesse cenário, coloca-se uma questão crucial: o escudo narcotizante da consciência pode ser rompido por uma experiência cinematográfica, ou esta apenas intensifica o adestramento das defesas psíquicas? Tal problemática adquire relevância política central, pois o cinema, enquanto forma estética e sensorial que opera por meio de uma recepção simultaneamente ótica e tátil, abre a possibilidade de um reavivamento dos sentidos por meio do choque²⁹.

Para concluir, serão ressaltadas duas questões interligadas que atravessam a reflexão benjaminiana: a autoalienação do habitante das metrópoles, resultante da ação maquinica nos ambientes fabris — na qual o sujeito é reduzido à condição de autômato —, e o estado de vigilância constante da consciência, mobilizado como defesa contra o choque, fatores que contribuem para o enfraquecimento da memória e da experiência. Tais fenômenos apontam para uma crise da percepção. A estética, nesse contexto, converte-se em anestesia: o acúmulo de estímulos sensoriais próprios da vivência do choque não desperta, mas entorpece os sentidos, instaurando uma condição de torpor perceptivo. A experiência estética, então, perde sua potência formadora. Para Benjamin, conceitos como sonho coletivo, despertar, capacidade mimética (*Mimetische Vermögen*), percepção tátil e ação tornam-se centrais na tentativa de delinear caminhos capazes de reativar a sensibilidade entorpecida. Nesse percurso reflexivo, ganham relevância tanto o movimento surrealista quanto a experiência da infância, compreendidos como esferas privilegiadas de resistência e reconfiguração da perceptibilidade.

A concepção de história como uma sequência contínua de catástrofes representa, para Benjamin, a ruína do Ethos histórico³⁰. Paralelamente, a obra de arte revela os sinais do avanço dessa destruição. O autor identifica o esvaziamento da memória e da narrativa, marcando o declínio da transmissão da sabedoria e inaugurando um processo de

²⁹ 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.

³⁰ O conceito de *Vernichtung des historischen Ethos* — desenvolvido por Benjamin em Origem do drama trágico alemão (p. 111) — refere-se à destruição ou anulação do ethos histórico, isto é, da coerência moral e do sentido contínuo da história. Benjamin emprega essa ideia para indicar como, no drama barroco, a visão histórica se fragmenta, rompendo com a noção clássica de progresso e revelando um tempo marcado pela ruína e pela descontinuidade.

empobrecimento da experiência e da aura³¹. O fragmento emerge, nesse contexto, como um resquício, um vestígio desse processo de dissolução. É nele que se preserva, em última instância, algo do humano. A própria forma de escrita benjaminiana reflete essa lógica fragmentária: suas ideias se constroem de modo disperso, exigindo do leitor a travessia por múltiplos ensaios para a apreensão parcial de seu pensamento. Diante da amplitude e da dispersão de sua obra, optamos por selecionar alguns textos fundamentais para o presente estudo.

Os textos *O surrealismo*. *O último instantâneo da inteligência europeia* (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.

O pensamento de Walter Benjamin mantém-se notavelmente atual. O percurso intelectual que ele traça, entre outros aspectos, evidencia a atualização crítica da tradição no contexto da modernidade e os múltiplos desdobramentos dessa operação. Tal empreendimento oferece, como legado, instrumentos que nos permitem aguçar a percepção de nossa própria época, dada a lucidez com que Benjamin reconhece a historicidade de sua condição. No entanto, vivemos em um tempo em que essa consciência histórica parece cada vez mais ameaçada. A experiência, reduzida à apreensão imediata do presente — conforme já diagnosticava o autor —, intensificou-se ao longo do século XX. Diante disso, resta-nos indagar: como esperar que sujeitos mergulhados em um presente incessante consigam articular passado, presente e futuro em uma experiência histórica integrada?

³¹ Benjamin não lamenta propriamente a perda da aura, uma vez que a considera um tipo de fetichização da obra de arte.

A ênfase na relevância da consciência histórica; a constatação da ambiguidade intrínseca ao conceito de progresso (*Fortschritt*); a denúncia da transformação da cultura em barbárie — essas e outras inquietações centrais no pensamento de Benjamin configuram temas de análise e reflexão que permanecem plenamente contemporâneos. Ao abordar questões cruciais da modernidade da primeira metade do século XX, sua obra nos oferece um esquema teórico robusto para a compreensão crítica do tempo presente.

CAPÍTULO 1 - MODERNIDADE E A AURA DA MERCADORIA

A *exposé* de 1935, intitulada Paris, a capital do século XIX³², inaugura aquilo que Benjamin viria a configurar como o livro das Passagens³³. Redigido em maio daquele ano, o texto permaneceu inédito até duas décadas mais tarde. Em correspondência enviada a Gershom Scholem, Benjamin observa que, ao elaborar essa *exposé* — escrita a pedido do Instituto de Pesquisa Social³⁴ — seu projeto das Passagens havia ingressado em uma nova etapa: “meu trabalho (o das Passagens) entrou num novo estágio, aliás, o primeiro que vagamente se aproxima de um livro”³⁵. Este texto foi aqui privilegiado por nos permitir adentrar a Paris do século XIX — a Paris de Baudelaire, do prenúncio da técnica cinematográfica e da vivência do choque (*Chockerlebnis*) — imagens centrais que delineiam a emergência da modernidade.

Alguns conceitos desenvolvidos por Marx em *O Capital* oferecem subsídios fundamentais para a elaboração do projeto benjaminiano³⁶. Benjamin os mobiliza para enfrentar a complexa tarefa de investigar os fenômenos característicos do século XIX, destacando-se, entre eles, o conceito de fetichismo da mercadoria. Conforme o próprio autor aponta: “[...] aqui o ponto central também será o desenvolvimento de um conceito clássico. Se no outro (*A origem do drama barroco alemão*) tratava-se do conceito de tragédia, aqui é o caráter de fetiche da mercadoria”³⁷.

O advento da modernidade está intrinsecamente vinculado ao processo de industrialização capitalista, o qual impulsionou o crescimento urbano e possibilitou o surgimento das técnicas de reprodução, como a fotografia e o cinema. Nesse contexto,

³² BENJAMIN, Walter. “Paris, a capital do século XIX”. In: Passagens. (Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão). São Paulo: Editora UFMG, 2006.

³³ A elaboração da obra inacabada Passagens de Paris (Paris, capital do século XIX) acompanha Benjamin de 1927 até sua morte, em 1940. O material atualmente conhecido desse projeto provém dos manuscritos que ele confiou a Georges Bataille, o qual os manteve ocultos até o fim da Segunda Guerra, em 1945. Posteriormente, o editor alemão Rolf Tiedemann organizou e publicou esses textos sob o título “Apontamentos e materiais”, em 1982.

³⁴ A solicitação partiu de Friedrich Pollock, fundador e diretor, junto com Max Horkheimer, do Instituto de Pesquisa Social na década de 1930 — instituição que mais tarde se tornaria conhecida como Escola de Frankfurt.

³⁵ BENJAMIN, Walter; SCHOLEM, Gershom. Correspondência. (Trad. Neusa Soliz). São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 218.

³⁶ A elaboração dessa obra também foi influenciada por Georg Simmel, Sigmund Freud e pelo movimento surrealista. A inspiração inicial para As Passagens surgiu a partir da leitura de O camponês de Paris (Le paysan de Paris), de Louis Aragon. Conforme observa Willi Bolle, a principal referência teórica de Benjamin foi a abordagem interdisciplinar — que articulava filosofia, sociologia e psicologia social — desenvolvida no Instituto de Pesquisa Social. (BOLLE, Willi. Fisionomia da metrópole moderna. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000, p. 51).

³⁷ BENJAMIN, Walter; SCHOLEM, Gershom. Correspondência, p. 219.

destaca-se a crítica elaborada por Benjamin tanto ao desenvolvimento desse processo quanto à noção de “progresso” (*Fortschritt*) que lhe é correlata — uma concepção forjada no interior da filosofia iluminista e ancorada na ideia de um telos histórico.

A Revolução Industrial do século XVIII produziu transformações profundas na economia e, por extensão, em toda a organização social. Com a consolidação de uma lógica econômica centrada no consumo de mercadorias, estabelece-se também o terreno para o nascimento da indústria cultural. Os mesmos princípios que regem a produção industrial e econômica passam a incidir sobre a cultura, influenciando ideias, obras artísticas, hábitos e comportamentos³⁸. Nesse processo, observa-se uma inversão significativa: enquanto à mercadoria é atribuída uma aura, a obra de arte, por sua vez, a perde.

Walter Benjamin desempenhou um papel fundamental como pensador que se debruçou criticamente sobre o advento da tecnologia e o surgimento da cultura de massa, investigando as transformações nas relações entre arte e sociedade no contexto do capitalismo tecnológico moderno. Em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, um de seus escritos mais emblemáticos, essas questões são analisadas em profundidade. O ponto de partida da reflexão é a perda da aura, provocada pelo encontro entre arte e técnica. Nesse cenário, o cinema surge como expressão privilegiada da modernidade, responsável pelo desencantamento (*Entzauberung*) da obra de arte tradicional e por uma reconfiguração de sua própria essência. A partir de sua análise da linguagem cinematográfica, Benjamin formula categorias inovadoras que contribuem de forma decisiva para o campo da teoria estética. Neste trabalho, ao abordar as implicações do desencantamento da arte, propomos revisitar alguns desses conceitos transformadores, como os de valor de exposição, distração e inconsciente ótico.

³⁸ No pensamento de Benjamin, a cultura assume um caráter negativo, sendo compreendida como o espaço onde se inscreve a barbárie — um bloqueio dos valores que deixam de ser mediados pela razão. Longe de representar um ideal de elevação ou refinamento, a cultura, para Benjamin, configura-se como expressão da barbárie. Em suas palavras: “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). Essa concepção atravessa diversos de seus escritos, como *O surrealismo*, *Experiência e pobreza* e o *Caderno N: Teoria do conhecimento*, teoria do progresso, nos quais tal ambivalência entre cultura e barbárie é explorada em profundidade.

1.1 Auralização da mercadoria: fetichismo, fantasmagoria e sonho coletivo

Na *exposé* de 1935, Walter Benjamin propõe uma reflexão crítica sobre diversos aspectos da modernidade e da cultura sob o capitalismo, estabelecendo as bases de sua crítica da economia política. Ao longo deste estudo, articularemos essa perspectiva com os ensaios “*Sobre alguns temas em Baudelaire*”, “*Experiência e pobreza*” e “*Parque Central*”, com o intuito de aprofundar a análise da nova configuração da cidade moderna.

É na Paris do século XIX — símbolo por excelência da modernidade — que os processos econômicos se tornam mais visíveis. Trata-se de uma cidade que vivencia um momento de expansão intensa do capitalismo, impulsionada pelo crescimento das forças produtivas e pelo florescimento industrial. A esse contexto, Benjamin atribui o nome de “alto capitalismo” (*Hochkapitalismus*), tanto em sua dimensão quantitativa quanto qualitativa. Nesse estágio, todas as esferas da vida cotidiana são atravessadas pela lógica do fetichismo da mercadoria, e a existência social se encontra inteiramente absorvida pela estrutura capitalista. Conforme observa o autor: “As fantasias de Grandville transferem para o universo o caráter de mercadoria”³⁹.

Sem a intenção de desenvolver uma crítica sistemática da ciência econômica, Benjamin volta-se à análise dos fenômenos econômicos com o objetivo de compreender a lógica que rege a economia em sua articulação com a esfera superestrutural — isto é, com as formas culturais próprias da sociedade capitalista. Essa vinculação entre base econômica e expressão cultural (*Ausdruck*) ocupa um lugar central em sua concepção crítica da história e do conhecimento histórico.

A questão é, de fato a seguinte: se a infraestrutura 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-estrutura⁴⁰.

De acordo com Flávio Kothe, na introdução da obra Walter Benjamin, a cultura constitui-se como expressão manifesta de um conteúdo subjacente, sendo este determinado pelos fatos econômicos que lhe servem de base latente.

³⁹ BENJAMIN, Walter. “Paris, a capital do século XIX”. In: Passagens, p. 44.

⁴⁰ _____. “Caderno K – Cidade de Sonho, Sonho de Futuro, Nihilismo Antropológico, Jung”. In: Passagens, p. 437 (K 2, 5).

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”⁴¹.

Benjamin não concebe os fatos econômicos meramente como causas externas da cultura capitalista, mas como fenômenos originários que permanecem inscritos nos próprios objetos culturais, conferindo-lhes forma e expressividade. Seu interesse volta-se à análise da singularidade dos produtos culturais do século XIX, nos quais identifica a mercadoria como sua matriz estruturante. Para o autor, a lógica da mercadoria perpassa e se manifesta em um conjunto amplo de experiências sociais. Ao examinar os desdobramentos concretos da expansão capitalista, Benjamin direciona seu foco investigativo para a segunda metade do século XIX, elegendo Paris — cidade do luxo e da moda — como objeto privilegiado de análise. É nesse contexto que se torna possível apreender o núcleo de sua reflexão: o conceito de fetichização da mercadoria e, correlatamente, o processo de auratização da própria mercadoria (*Auratisierung der Waren*), que passa a se apresentar de maneira intensamente imagética e visível.

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 destruídos⁴².

As relações sociais sob o capitalismo são concebidas por Benjamin como experiências de natureza onírica (*Traum*), manifestando-se sob a forma de sonhos sociais. Ele interpreta os elementos materiais da experiência do século XIX como projeções imaginárias de um corpo coletivo, ou seja, como imagens oníricas e delírios simbólicos que demandam decifração. Nesse contexto, a crítica marxista — especialmente no tocante ao caráter fetichista da mercadoria — serve de fundamento para a articulação entre a

⁴¹ KOTHE, Flávio. Walter Benjamin. São Paulo: Editora Ática, 1985, p. 14

⁴² 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

dimensão econômica e essa experiência fantasmagórica da vida social que Benjamin busca evidenciar.

A atenção de Benjamin à singularidade irrepetível dos fenômenos o conduz a eleger *As flores do mal* como ponto de partida para a apreensão da experiência moderna. Em um contexto em que o valor de cada coisa é cada vez mais mediado por seu preço, a poesia de Baudelaire adquire centralidade por incorporar os elementos da cultura moderna⁴³ a fim de expor a dimensão infernal que a atravessa. Ao longo da análise benjaminiana, seguimos o percurso de Baudelaire no reconhecimento da fantasmagoria (*Phantasmagorie*) característica da modernidade. Nessa leitura, Benjamin destaca a materialidade da linguagem poética como campo de embate social, atribuindo ao crítico materialista a tarefa de desvelar os conflitos inscritos na linguagem. Nas figuras evocadas por Baudelaire — a multidão, o flâneur, a prostituta, o jogador, o colecionador — Benjamin reconhece as ruas de Paris, configuradas poeticamente em sua dimensão alegórica.

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 estranho⁴⁴.

Na poesia lírica de Baudelaire, delineia-se uma crítica incisiva à ideia de progresso e à exaltação da novidade característica da modernidade. Walter Benjamin estabelece um diálogo com essa crítica, bem como com a concepção de modernidade formulada pelo poeta. Ainda que Baudelaire associe a mercadoria (*nouveauté*⁴⁵) àquilo que surge como novo apenas para rapidamente envelhecer, enquanto Benjamin a percebe como algo que já nasce envelhecido, ambos compartilham uma afinidade profunda na maneira como apreendem e representam a Paris do século XIX.

⁴³ No Caderno N, ao refletir sobre a cultura, Benjamin recorre a Georg Simmel para abordar uma questão crucial: a tensão entre o conceito de cultura e os domínios autônomos formulados pelo Idealismo clássico. Segundo Benjamin, a separação rigorosa entre os três campos autônomos — o estético, o ético e o cognitivo — impediu que o Idealismo clássico desenvolvesse uma noção de cultura que, mais tarde, viria a favorecer tendências bárbaras. Citando Simmel, ele destaca que o ideal de cultura consiste precisamente em superar os valores autônomos das realizações estética, científica, ética e até religiosa, integrando-os como partes constituintes do processo de formação do ser humano, visando seu desenvolvimento além da condição natural. A citação provém da obra *Philosophie des Geldes*, de Georg Simmel, publicada em Leipzig, em 1900.

⁴⁴ *Ibidem.* p. 47.

⁴⁵ A *nouveauté* é compreendida por Benjamin como cânone das imagens dialéticas. 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.

Paris, palco das intensas transformações sociais e políticas do século XIX, consolidou-se como o epicentro das tensões revolucionárias europeias. A revolução de 1848, distinguindo-se daquela de 1789, foi marcada pela inserção ativa dos socialistas e dos operários da nascente indústria têxtil — setor cuja expansão esteve diretamente associada ao surgimento dos *magasins de nouveautés* e das galerias comerciais da capital francesa. Walter Benjamin dedica especial atenção a essas galerias metropolitanas, conhecidas como passagens parisienses, que ele descreve como “mundos em miniatura”. Essas estruturas arquitetônicas inovadoras, concebidas com o uso do ferro e do vidro, são simultaneamente produto e expressão do avanço industrial e da nova lógica econômica. As passagens surgem, sobretudo, da necessidade de dar visibilidade contínua às mercadorias resultantes da produção em larga escala. Ao abordar as condições que possibilitaram o aparecimento dessas construções, Benjamin observa: “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”⁴⁶.

O ferro, enquanto “material de construção artificial”, carrega em si uma tensão entre o antigo e o moderno, uma vez que sua aplicação arquitetônica ainda obedece a formas herdadas da tradição clássica⁴⁷. Para Walter Benjamin, as passagens parisienses simbolizam tanto o luxo quanto a ideia de “progresso” que permeava a Paris do século XIX. Segundo o autor, “as passagens são o centro das mercadorias de luxo. Para expô-las, a arte põe-se a serviço do comerciante”⁴⁸. Essas edificações possuem um caráter ambivalente, ao conjugarem, em sua forma, aspectos da rua e da moradia, instaurando um espaço híbrido. É nesse ambiente — nas passagens e entre a massa urbana — que o *flâneur*, figura central na poética de Baudelaire, encontra seu habitat natural. A cidade, para ele, se apresenta como paisagem a ser contemplada e experimentada sensivelmente.

O *flâneur* experimenta, ao se lançar na multidão, um efeito narcotizante semelhante àquele que a mercadoria exerce sobre essa mesma massa urbana. Baudelaire

⁴⁶ BENJAMIN, Walter. “Paris, a capital do século XIX”. In: *Passagens*, p. 39-40.

⁴⁷ Nos primeiros momentos, os novos meios de expressão ainda não possuíam uma linguagem própria, recorrendo, portanto, a formas e recursos já existentes — tanto na arquitetura quanto no cinema. Em *Pequena história da fotografia*, ao tratar da substituição da pintura pela fotografia, Benjamin cita Moholy-Nagy, que observa: “As possibilidades criadoras, a serviço do novo, são na maioria das vezes descobertas lentamente, por meio de antigas formas, instrumentos e campos de atividade, que, embora superados pelo surgimento do novo, vivem sob sua pressão uma espécie de florescimento eufórico”. (BENJAMIN, Walter. *Pequena história da fotografia*, pp. 104-105).

⁴⁸ BENJAMIN, Walter. “Paris, a capital do século XIX”. In: *Passagens*, p. 40.

afirma que é precisamente no mergulho na multidão que o poeta pode se tornar verdadeiramente moderno⁴⁹. A multidão se transforma em massa, e a lírica baudelaireana se encarrega de revelar e interpretar os fenômenos que dela emergem com maior nitidez. A Paris do século XIX encontra-se, assim, representada e interpretada por meio da linguagem alegórica do poeta. Benjamin, por sua vez, evita a aproximação entre psicanálise e arte sob a ótica tradicional que vê a arte como sublimação. Essa recusa permite-lhe compreender a modernidade a partir da obra de Baudelaire. É nas passagens — espaços ambíguos entre o interior doméstico e a via pública — e no seio da multidão que o *flâneur* encontra seu lugar. Baudelaire capta e expressa, por meio de sua prosa poética, as singularidades temporais e espaciais da modernidade, surgidas dos choques vividos na metrópole. Diferentemente dos românticos, cuja postura muitas vezes é marcada por uma nostalgia passiva, Baudelaire afirma uma melancolia ativa, que se associa à capacidade de decisão — traço que o aproxima da perspectiva crítica de Benjamin.

Ao longo de todo o *Exposé*, Benjamin integra à sua investigação diversos elementos que figuram como imagens oníricas do sonho coletivo presente na paisagem urbana de Paris. Passagens, ruas, formas arquitetônicas, o uso do ferro e do vidro, bem como a moda, não apenas atravessam, mas se enraízam no cotidiano da metrópole. Entre os inúmeros aspectos analisados, destacam-se também, sob o olhar atento de Benjamin, a pintura e a literatura de caráter panorâmico, as quais antevêm o advento da fotografia, assim como do cinema mudo e sonoro. Nas palavras do autor, “...os panoramas abrem o caminho, para além da fotografia, ao cinema mudo e ao cinema sonoro”⁵⁰. Esses panoramas são apontados como catalisadores da transformação provocada pela articulação entre arte e técnica, e exprimem, segundo Benjamin, a emergência de um novo modo de experimentar a vida.

A fotografia, entendida como uma “nova realidade técnica e social”, distingue-se da pintura por não se apoiar no subjetivismo frequentemente atribuído a esta última, sendo valorizada justamente por carregar uma dimensão de objetividade. No contexto das grandes cidades, profundamente impactadas pelo avanço da industrialização capitalista, observam-se transformações significativas nas formas de habitar, perceber e sentir.

⁴⁹ 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.

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

Benjamin analisa esse processo e identifica o surgimento de novas modalidades de experiência, nas quais o choque se configura como elemento central da vivência urbana. Em continuidade a essas reflexões, Ben Singer, em seu ensaio *Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular*, publicado em 2004, retoma as concepções benjaminianas para examinar as alterações na estrutura da experiência moderna.

[...] mais 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 humana⁵¹.

É importante ressaltar que a implementação da escolarização obrigatória, ao contribuir para a erradicação do analfabetismo, transformou significativamente o perfil sociocultural da população e ampliou as possibilidades do mercado editorial. Nesse novo cenário, insere-se o aparecimento do folhetim, cuja rápida incorporação pela grande imprensa reflete essas transformações. Se, em um primeiro momento, era o prestígio literário do autor que legitimava sua inserção nos folhetins, a partir do Segundo Império observa-se um esvaziamento dessa centralidade autoral, substituída pela lógica editorial e pela crescente valorização dos personagens em detrimento de seus criadores. A mercantilização da produção literária e a fragmentação da autoria, impulsionadas pela divisão do trabalho, atingiram também os primeiros folhetistas.

Baudelaire compreendeu as transformações em curso no mercado literário da época. Quando uma produção restrita a um número reduzido de indivíduos passa a ser amplamente demandada por um público consumidor, o estatuto dessa produção inevitavelmente se altera. A inserção do artista no interior do sistema de forças produtivas não se deu sem consequências significativas para a própria natureza da criação artística. É nesse contexto que Baudelaire estabelece, de modo provocador, uma analogia entre a figura do literato — inclusive ele próprio — e a da prostituta, evidenciando os efeitos da *Entzauberung* (desaturatização) que atingem tanto o mundo quanto a arte.

⁵¹ 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.

O apelo suscitado pelo romance folhetinesco, centrado em temáticas sentimentais, psicológicas e de cunho privado, está intrinsecamente vinculado ao processo de acomodação promovido pelo Estado burguês, o qual opera uma cisão entre as esferas do homem e do cidadão, do privado e do público. Ao longo do século XIX, as delimitações entre esses domínios sofreram transformações significativas. No contexto das primeiras revoluções do final do século XVIII, o termo “privado” ainda carregava conotações de clandestinidade ou suspeição, sendo constantemente subordinado à primazia do interesse “público”. Com a redefinição burguesa do espaço doméstico e dos direitos individuais, contudo, consolidou-se um processo de despolitização da vida cotidiana, que culminou no confinamento do sujeito ao âmbito da interioridade e do núcleo familiar.

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 ilusões⁵².

No ensaio *Experiência e pobreza*, Walter Benjamin elabora uma contraposição entre duas figuras históricas: de um lado, o homem tradicional — solene, digno, portador dos legados do passado — de outro, o homem moderno, despojado e exposto, comparado a um recém-nascido lançado nu nas fraldas impuras de seu tempo⁵³. Esse novo sujeito se encontra isolado, pois a experiência coletiva que outrora fundava uma memória partilhada foi dissolvida, sobretudo após os traumas da Primeira Guerra Mundial. Ainda assim, persiste nele a ilusão de que, ao deixar rastros — por mais íntimos ou discretos que sejam —, poderia resguardar-se da desapropriação generalizada que caracteriza a modernidade. Contra essa ilusão, Benjamin, ao lado de Brecht, Klee e Scheerbart, propõe um outro gesto: apagar os rastros. Esse gesto não apenas denuncia a precariedade e o desamparo do homem moderno — privado de valores estáveis —, mas também aponta para uma possibilidade de recomeço absoluto. A arte, nesse contexto, não oferece promessas de proteção individual, mas convoca à construção de um novo ponto de partida. Em *Lembrar esquecer*, Jeanne Marie evoca esse gesto ilusório e sublinha a resistência coletiva que Benjamin procura mobilizar.

[...] recolher-se em sua casa, em sua família, com seus filhos, sua mulher, seu homem, seus bens, seu cachorro, seus livros etc., isto é,

⁵² BENJAMIN, Walter. “Paris, a capital do século XIX”. In: *Passagens*. p. 45.

⁵³ _____. “Experiência e pobreza”. In: *Obras escolhidas I - Magia e técnica, arte e política*. (Trad. Sergio Paulo Rouanet). São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 116.

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 privadas⁵⁴.

Na *Exposé* de 1935, Walter Benjamin chama atenção para o surgimento da figura do homem privado no cenário histórico durante o reinado de Luís Filipe, analisando as implicações desse fenômeno. É nesse espaço íntimo, o *intérieur*, sob a guarda do colecionador, que a arte busca abrigo diante da crescente mercantilização. Benjamin afirma: “O *intérieur* é o refúgio da arte. O colecionador é o verdadeiro habitante do *intérieur*. Ele assume a tarefa de transfigurar os objetos”⁵⁵. Ao possuir os artefatos, o colecionador empreende um esforço incessante — comparável ao trabalho de Sísifo — para despojá-los de sua condição de mercadorias. Nesse gesto, ele constrói um universo simbólico no qual os objetos são libertos da exigência de funcionalidade e utilidade, criando, assim, um ambiente em que a arte se emancipa das imposições do mercado.

É no espaço doméstico que o burguês busca apagar ou neutralizar as contradições inerentes à ordem social vigente. Os rituais cotidianos e os elementos decorativos do lar funcionam como dispositivos que sustentam a ilusão de um universo coeso e harmonioso. A fantasmagoria produzida pela cultura capitalista encontra, assim, sua expressão mais acabada no *intérieur* burguês: cortinas pesadas, papéis de parede ornamentados, quadros emoldurados com exagero, veludos, tapetes e estojos compõem uma cenografia que visa transmitir segurança e oferecer amparo simbólico aos indivíduos que ali residem — em contraste com a rua, percebida como espaço de ameaça e de choque. No entanto, essa identificação entre o lar e a esfera privada é uma experiência própria da classe burguesa. Para os segmentos populares, tanto urbanos quanto rurais, as precárias condições habitacionais engendraram formas de intimidade muito distintas. A superlotação e a escassez de espaço impunham aos mais pobres uma apropriação privada dos espaços públicos, bem como formas de atuação voltadas à ressignificação das fronteiras entre o público e o privado.

⁵⁴ GAGNEBIN, Jeanne Marie. Lembrar escrever esquecer. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 115.

⁵⁵ BENJAMIN, Walter. “Paris, a capital do século XIX”. In: Passagens, p. 46.

A expressão mais emblemática da imbricação entre as esferas pública e privada manifesta-se, indiscutivelmente, na figura da barricada. Durante a gestão de Haussmann como prefeito de Paris, o projeto de transformação urbana da cidade — com a abertura de amplas avenidas e o chamado "embelezamento estratégico" — visava mais do que uma simples reconfiguração estética. Por trás dessa reforma urbanística, ocultava-se um propósito essencialmente político: “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”⁵⁶. Apesar de seus esforços, Haussmann não conseguiu erradicar tal forma de resistência: as barricadas voltariam a surgir com força durante os levantes da Comuna de Paris em 1871, reafirmando o potencial subversivo do espaço urbano frente às tentativas de controle estatal.

Os paradigmas da vida privada no século XIX estão intrinsecamente vinculados às transformações econômicas e sociais promovidas pela industrialização. Este processo, articulado à urbanização acelerada e à emergência das multidões, configura um campo interdependente de fenômenos. A partir do Segundo Império, o tecido urbano de Paris passa por um processo sistemático de planejamento e reestruturação. Nesse contexto, a cidade se transforma a tal ponto que se torna, nas palavras de Benjamin, “uma cidade estranha para os próprios parisienses”⁵⁷, revelando o caráter alienante da modernização urbana e seus efeitos sobre a experiência cotidiana dos habitantes.

As Exposições Universais desempenham um papel central na consolidação do universo das mercadorias, ao estenderem a lógica mercantil a todas as esferas da vida cotidiana, inclusive aos objetos utilitários, submetendo-os à autoridade da moda. Nesses eventos, o valor de troca idealizado assume primazia sobre o valor de uso, que é relegado a uma posição secundária. É nesse contexto que o termo "reclame" aparece pela primeira vez, marcando o advento da publicidade como mecanismo de transformação do espectador em consumidor. A obra de arte, já convertida em mercadoria, cede lugar à tentativa de reconfigurar a própria mercadoria como se fosse uma obra de arte. Conforme observa Benjamin, “a entronização da mercadoria e o brilho da distração que a cerca é o tema secreto da arte de Grandville”⁵⁸. Assim, à auratização da mercadoria corresponde,

⁵⁶ Ibidem, p. 50.

⁵⁷ Ibidem, p. 49.

⁵⁸ Ibidem, p. 44.

em contrapartida, o movimento de dessacralização característico da arte moderna mais reflexiva e autocrítica.

A concepção de tempo como duração cede espaço à lógica do tempo-mercadoria, sintetizada no lema “tempo é dinheiro”. A crítica que se estabelece não se restringe à exploração própria das relações laborais, mas abrange também os dispositivos disciplinares que estruturam esse universo, marcados por sua regularidade mecânica e homogeneidade. Inserido na temporalidade matematizada da modernidade, o trabalhador passa a ser rigidamente dividido entre tempo de trabalho e tempo de lazer. As Exposições Universais surgem como uma das primeiras estratégias de gestão desse tempo “livre” da classe operária, sendo antecedidas por iniciativas como as exposições nacionais. A respeito da Exposição Nacional promovida no Campo de Marte, em Paris, no ano de 1798, Benjamin comenta:

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 constituíra o quadro da indústria de entretenimento. Esse quadro é formado pela festa popular⁵⁹.

No contexto do Segundo Império, as Exposições Universais, qualificadas por Benjamin como “lugares de peregrinação ao fetiche mercadoria”, assumiram a função de dispositivos de formação e “educação” das camadas populares. Tratava-se de um processo pedagógico voltado à inculcação de valores morais e estéticos compatíveis com o ethos do trabalho, objetivando fomentar uma afeição ideológica à lógica produtiva. A mediação com obras de grande porte, possibilitada por tais exposições, visava desestimular ilusões individuais entre os trabalhadores, ao passo que os persuadia quanto à conveniência de sua adesão à nova ordem burguesa, mediante a renúncia a práticas e hábitos considerados “retrógrados”.

A deterioração da experiência insere-se em um processo histórico prolongado, cujo início remonta à era das manufaturas e que alcança seu clímax com o advento da indústria moderna. O interesse demonstrado por Benjamin na coleta de dados sobre tópicos aparentemente díspares — como o uso do ferro na construção civil, o surgimento das ferrovias, a daguerreotipia e os sistemas de iluminação — está diretamente relacionado a essa análise crítica. A erosão da experiência (*Erfahrung*) decorre do impacto da mecanização, da segmentação do trabalho e do excesso de informação,

⁵⁹ Ibidem

resultando na crescente automatização da existência. Nesse contexto, a experiência plena é substituída pela vivência episódica (*Erlebnis*). O operário, convertido em agente funcional, adapta-se à máquina por meio de gestos repetitivos e mecânicos, os quais se reproduzem igualmente nos corpos anônimos que transitam pelas vias urbanas e nas multidões das metrópoles modernas. O excesso de estímulos sensoriais, longe de ampliar a percepção, culmina em um estado de entorpecimento — uma espécie de anestesia do olhar, do corpo, da memória e dos sentidos.

O ambicioso projeto de Benjamin de realizar uma análise materialista, crítica, política e estética do “alto capitalismo” (*Hochkapitalismus*), manifestado de forma difusa na lógica da mercadoria que permeia os fenômenos da vida social, exige, para sua efetivação, um certo grau de distanciamento histórico. É somente após o despertar do sonho que foi o século XIX — ou mais precisamente, no limiar entre o sonho e o despertar (*Erwachen*) — que os objetos históricos tornam-se acessíveis ao conhecimento, passíveis de interpretação e leitura. Esse limiar constitui um instante de perigo, mas também de possibilidade cognitiva (*Jetzt der Erkennbarkeit*). No contexto dos anos 1930, marcado pelo colapso da economia de mercado e por fortes abalos no sistema capitalista, Benjamin percebe uma oportunidade privilegiada de compreensão: é na crise que o capitalismo revela com maior nitidez suas estruturas. Como ele afirma, “com o abalo da economia de mercado, começamos a reconhecer os monumentos da burguesia como ruínas antes mesmo de seu desmoronamento”⁶⁰. Se em Marx a superestrutura ainda permanecia em processo de constituição, em Benjamin ela já se apresenta plenamente desenvolvida, tornando possível seu exame retrospectivo.

As passagens, a moda, a publicidade e as exposições universais constituem manifestações materiais da experiência vivida pelo sujeito moderno na Paris do século XIX; elas configuram imagens oníricas que expressam o sonho coletivo dessa época. Esses vestígios do cotidiano são minuciosamente examinados por Benjamin, cujo olhar atento e analítico identifica, nos fragmentos marginalizados ou negligenciados pela historiografia dominante, a possibilidade de reconstituir — por meio de uma montagem crítica — uma narrativa alternativa: a história dos vencidos e dos oprimidos. Trata-se do exercício da dialética na imobilidade, que consiste em inverter o ponto de vista consagrado e revelar o avesso da ordem estabelecida. Para Benjamin, o fragmento encerra

⁶⁰ BENJAMIN, Walter. “Paris, a capital do século XIX”. In: *Passagens*, p.51.

em si uma miniatura do mundo, funcionando como condensação simbólica do espírito de uma determinada época.

Adotando um método análogo ao de recolher resíduos descartados pela história oficial⁶¹, Benjamin elaborou uma imagem da Europa do século XIX a partir dos vestígios deixados por essa época. Sua abordagem historiográfica se contrapõe radicalmente à concepção tradicional que busca narrar os acontecimentos “tal como realmente se deram”, sustentando a ilusão da objetividade e da neutralidade do historiador — uma postura que, na prática, tende a reproduzir formas de empatia com a visão dominante de um dado período. Em contraste, Benjamin assume a posição de um historiador materialista e crítico, cuja tarefa consiste em transformar as imagens oníricas herdadas do passado em imagens dialéticas, capazes de romper o continuum histórico e instaurar uma nova forma de leitura do tempo.

Para Benjamin, Baudelaire representou um artista capaz de preservar, apesar das adversidades, a verdadeira experiência histórica, ou, mais precisamente, fragmentos e vestígios dessa experiência⁶². A consciência dessa degradação revela um mundo em ruínas, imagem que, para Benjamin, constitui a melhor representação da modernidade⁶³. Além disso, a deterioração do espaço se reflete na degradação do tempo, possibilitando conceber a história como um fenômeno estagnado, imóvel e paralisado, no qual apenas é possível contemplar o que foi, mas que já não existe mais.

Deve-se fundar o conceito de progresso na ideia 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 aqui⁶⁴.

A história, protegida pela retórica da modernidade, passa a ser concebida como um fato consumado e inevitável. A catástrofe, segundo Benjamin, reside precisamente na

⁶¹ Trata-se de um procedimento análogo ao da montagem cinematográfica, à colagem explorada por surrealistas e dadaístas, bem como a outras práticas artísticas modernas. Esse mesmo método encontra expressão na figura do catador de trapos — o chiffonnier — personagem emblemática da poesia de Baudelaire, cuja dimensão alegórica Benjamin destacou como central em sua leitura crítica da modernidade.

⁶² BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas de Baudelaire”. In: Obras escolhidas III – Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo, p. 137.

⁶³ Segundo Benjamin, a modernidade caracteriza-se justamente por sua falta de identidade estável, por ser aquilo que menos se assemelha a si mesmo; enquanto a antiguidade, que deveria nela se integrar, manifesta-se, na verdade, sob a forma do que já se tornou antiquado. BENJAMIN, Walter, “Paris do Segundo império”. In: Obras escolhidas III – Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo, p. 88.

⁶⁴ BENJAMIN, Walter. “Parque central”. In: Obras escolhidas III - Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo, p. 174.

manutenção dessa visão que enxerga a história como um percurso previamente definido e imutável. Agamben, em *Infância e História*, destaca que essa concepção temporal resulta de uma secularização do tempo cristão, linear e irreversível, mas desprovido de qualquer ideia teleológica, esvaziado de sentido além da simples sucessão cronológica entre antes e depois⁶⁵. A categoria que fundamenta essa visão histórica é a do progresso, entendido como o mito central que estruturou a modernidade. Este progresso configura-se como uma noção "universal" da razão, supostamente livre de qualquer base mística ou religiosa.

O século XIX produz uma transformação profunda na configuração da cidade, do trabalho, do corpo e de sua sensibilidade; essa mudança repercute, portanto, também no campo artístico. Conforme apontado por Benjamin, os Panoramas representam o prenúncio de uma nova modalidade artística, que se afasta dos paradigmas conceituais e das práticas tradicionais da história da arte⁶⁶. A sistematização histórica e teórica dessa nova arte ainda estava por se consolidar ao longo do século XX. Benjamin reconhece o potencial revolucionário contido nas novas técnicas artísticas e celebra a emergência da fotografia e do cinema, direcionando, assim, seu foco analítico para essas formas.

1.2 A dessacralização da arte e o declínio do valor de culto

Em 1935, ano em que Benjamin redige o ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, já havia transcorrido um século desde a invenção da fotografia⁶⁷. Apesar disso, a novidade ainda suscitava intensos debates entre os teóricos da arte, empenhados em encontrar uma forma conciliatória de integrar essa técnica ao campo artístico. As discussões giravam, em grande parte, em torno da pergunta: a fotografia poderia ser considerada uma arte? A introdução da fotografia desloca o centro da criação do fazer manual para o olhar, agora mediado pela lente. A mão torna-se lenta diante da velocidade de produção das imagens técnicas, sendo substituída pelo olhar

⁶⁵ AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*. (Trad. Henrique Burigo). Belo Horizonte: UFMG, 2005, p.117.

⁶⁶ “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).

⁶⁷ Para Benjamin, as origens da fotografia estão associadas às tentativas de aprimorar os métodos de impressão em papel — uma técnica conhecida na China desde o século VI e introduzida na Europa cerca de seiscentos anos depois. Tanto Joseph Nicéphore Niépce, reconhecido como o inventor da fotografia na França por volta de 1826, quanto o brasileiro Hercule Florence, que desenvolveu a técnica de forma independente, buscavam aperfeiçoar esses processos de impressão. A invenção da fotografia resultou, assim, da combinação de dois princípios já existentes: a câmera obscura, utilizada por artistas desde o século XVI, e a ação fotossensível dos sais de prata, descoberta em 1727 pelo físico alemão Johann Heinrich Schulze.

atento e investigativo. Como observa Benjamin, “pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho”⁶⁸. A reprodução técnica⁶⁹ adquire, assim autonomia, variedade e alcance ampliado.

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 disco⁷⁰.

Benjamin reflete sobre as transformações trazidas pelas novas formas artísticas e reconhece a necessidade de revisão e elaboração de categorias conceituais capazes de apreender tais fenômenos. Sua proposta teórico-crítica, situada na interseção entre estética, sociologia e filosofia, oferece ferramentas fundamentais para a análise das produções modernas. A estética da modernidade delineada por Benjamin, fortemente influenciada por Karl Marx, Georg Simmel⁷¹, pelo pensamento judaico e pelo surrealismo, propõe uma superação das categorias tradicionais da crítica de arte. Em seu lugar, introduz noções centrais como a dessacralização da arte (*Entzauberung*), a decadência da aura (*Verfall der Aura*), o valor de exposição (*Ausstellungswert*), o inconsciente óptico, a alegoria (*Allegorie*), a iluminação profana (*profane Erleuchtung*) — conceitos que se tornaram referenciais para a crítica estética no contexto da modernidade.

Dentre as novas categorias formuladas por Benjamin, destacam-se, a noção de destruição da aura (*Aura*) e a revalorização da alegoria (*Allegorie*). Ambas estão profundamente articuladas aos processos desencadeados pela modernidade: a reprodução técnica das obras – que implica o declínio da aura –, a avalanche informacional, a mecanização e a fragmentação do trabalho industrial – que resultam na perda da

⁶⁸ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: Obras escolhidas I - Magia e técnica, arte e política, p. 167.

⁶⁹ O termo “técnica”, tal como empregado ao longo desta pesquisa, refere-se especificamente à técnica de reprodução de caráter industrial.

⁷⁰ Ibidem, p. 168.

⁷¹ No que diz respeito à formação do pensamento crítico de Walter Benjamin diante das transformações ocorridas na experiência urbana e no cotidiano das grandes metrópoles, Georg Simmel constituiu uma importante referência teórica. Já em 1903, Simmel problematizava os efeitos da modernidade emergente sobre a subjetividade dos indivíduos. Em seu texto A Metrópole e a Vida Mental, o autor analisa como a estrutura e o ritmo das sociedades urbanizadas impactam psicologicamente aqueles que compartilham os espaços citadinos, oferecendo subsídios conceituais fundamentais para as reflexões posteriores de Benjamin.

experiência plena (*Erfahrung*) – e, ainda, à emergência de um novo entendimento tanto da história quanto da autenticidade da obra de arte. Esses conceitos, em constante interrelação, alicerçam uma estética orientada por fundamentos filosófico-sociológicos, propícia à elaboração de uma crítica que ultrapassa os limites do idealismo e do historicismo tradicionais. Ao enfatizar o papel político da estética, Benjamin rompe com a concepção ritualística e elitista da arte, propondo uma nova forma de acesso e fruição. Ao tratar da reprodução técnica, afirma que ela “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”⁷².

A proximidade propiciada pela reprodução técnica desfaz o vínculo com o *hic et nunc* da obra de arte, provocando o esvaziamento de sua aura. Esse conceito, central na teoria estética de Walter Benjamin, tem sido amplamente debatido no campo filosófico, especialmente no que tange à sua concepção da obra de arte. De acordo com o próprio Benjamin, a aura pode ser compreendida como “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja”⁷³. Essa definição remete à dimensão da tradição, do culto, do ritual e da carga afetiva atribuída ao objeto artístico⁷⁴. Com o advento das técnicas de reprodução mecânica, esse lastro simbólico e ritualístico é profundamente abalado: a autoridade da obra enquanto presença única e irrepetível se dilui, cedendo lugar a uma nova forma de experiência estética. 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 reproduzido⁷⁵.

Distância, singularidade e inacessibilidade constituem os traços essenciais da aura — expressão de um valor cultural enraizado na autoridade da tradição. Nesse contexto, a obra de arte cumpre uma função ritual, cuja dissolução, conforme indica Benjamin em A

⁷² 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.

⁷³ 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.

⁷⁴ Conforme Rainer Rochlitz argumenta em O desencantamento da arte – A filosofia de Walter Benjamin, a aura não representa o componente mais propriamente artístico da obra, mas sim um resíduo afetivo oriundo de seu contexto histórico ou temporal. (ROCHLITZ, 2003, p. 226).

⁷⁵ 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.

obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, é vista de forma positiva, pois liberta o objeto artístico para assumir novas funções, mais adequadas às demandas da sociedade industrial moderna: “[...] com a reprodutibilidade técnica, a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária, destacando-se do ritual.”⁷⁶ Assim, para Benjamin, persiste sempre um fundamento teológico na arte aurática, que, nas manifestações profanas, aparece sob a forma de um 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 Belo⁷⁷.

Na medida em que o Belo na arte é compreendido como artifício e ilusão, a mera aparência perde seu valor intrínseco, e a concepção tradicional de arte é sacrificada em nome da preservação de sua função pública. A reprodução técnica da obra de arte promove a dissolução da aura — juntamente com seus elementos constitutivos, como a distância, a unicidade e a inacessibilidade — e instaura um processo de desencantamento (*Entzauberung*)⁷⁸. Esse desencantamento enfraquece o valor do “aqui e agora” da obra, ou seja, sua presença única e insubstituível. Tal esvaziamento da aura se estende também a outros objetos passíveis de reprodução, não apenas aos artísticos. Como observa Benjamin: “Generalizando, podemos dizer que a técnica de reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido”⁷⁹. Esse processo marca a transição de uma função originalmente vinculada à magia e ao culto para outra, na qual o objeto — sob o impacto do pensamento crítico e do desenvolvimento técnico — passa a se constituir como instância reflexiva, crítica e politicamente engajada.

Assiste-se, nesse processo, à transição do domínio mítico para o racional, da esfera mágica para os campos da ciência e da lógica — em outras palavras, à passagem de um universo simbólico-sacral para um horizonte profano. Tal deslocamento proporcionou às artes uma emancipação de suas funções e finalidades religiosas, conferindo-lhes uma nova autonomia. A arte deixa, assim, de operar exclusivamente

⁷⁶ Ibidem, p. 171.

⁷⁷ Ibidem.

⁷⁸ Para Benjamin, essa teoria tem como base as teses de Max Weber acerca da dessacralização do mundo. O conceito é igualmente desenvolvido por Benjamin em seu ensaio *Pequena história da fotografia* (1931), incluído na edição brasileira *Obras escolhidas I – Magia e técnica, arte e política*.

⁷⁹ 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.

como representação ou reflexo da sociedade, para assumir um papel crítico frente a ela. Nesse sentido, Rainer Rochlitz observa que o movimento de dessacralização já se manifestava com o surgimento da imprensa, momento em que a escrita se vê despojada de seu caráter sagrado e submetida ao juízo crítico.

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 [...] ⁸⁰.

A prática artística, mais do que nunca, demanda hoje uma postura crítica e reflexiva quanto à sua inserção no contexto do processo produtivo, o que implica também uma abertura solidária em relação ao outro. A arte torna-se, nesse sentido, um imperativo de reflexão. Como afirma Walter 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” ⁸¹.

O conceito tradicional de autenticidade revela-se insuficiente para abarcar a nova configuração da produção artística. Com o advento da reprodutibilidade técnica, que alcançou elevado nível de qualidade estética, a própria natureza da arte sofre uma transformação significativa. A obra deixa de ser única e singular para assumir uma forma seriada, alterando, assim, sua função. Nesse processo, o valor de culto (*Kultwert*), outrora predominante, cede espaço ao valor de exposição (*Ausstellungswert*). Esses dois valores passam a representar polos em tensão 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 secundária ⁸².

⁸⁰ ROCHLITZ, Rainer. O desencantamento da arte - a filosofia de Walter Benjamin, p. 213.

⁸¹ BENJAMIN, Walter. “O autor como produtor”. In: Obras escolhidas I - Magia e técnica, arte e política, p. 134.

⁸² BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: Magia e técnica, arte e política. p. 173.

A reprodução mecânica, além de contribuir para o declínio da tradição e do ritual, também compromete o critério de autenticidade, uma vez que possibilita a multiplicação e a diversidade de cópias. O deslocamento desse conceito — tornado obsoleto frente às novas técnicas — revela-se crucial para a compreensão das transformações sociais e políticas que envolvem a obra de arte. A partir dessa constatação, Benjamin aponta para uma alteração profunda na função social da arte: “No instante em que o critério de autenticidade deixa de ser aplicável à produção artística, toda a sua função social se modifica. Deixa de estar fundada no ritual, passando a alicerçar-se numa outra práxis: a política”⁸³.

Nos escritos de Benjamin, observam-se diversos exemplos que ilustram o processo de politização da arte, perceptível no teatro épico de Brecht, no movimento surrealista e no cinema. Para o autor, essa politização constitui um aspecto positivo, pois permite que a arte se posicione em defesa dos interesses humanos⁸⁴. Benjamin sustenta que a arte possui, em sua própria natureza, uma dimensão política, sendo compreendida como um médium da reflexão crítica. Em contraste, ele denuncia a estetização da política — como exemplificada nas manifestações de massas sob regimes fascistas — como um fenômeno negativo. Essa estetização, comum às práticas políticas totalitárias, culmina, segundo Benjamin, na guerra⁸⁵: “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”⁸⁶.

A transformação social da arte, que deixa de estar ancorada no ritual para se configurar como prática política, compromete a tradição artística e desloca seu estatuto de unicidade para um regime de existência seriada. Com isso, a obra dessacralizada se torna mais acessível ao público. Benjamin não se limita a constatar esse processo de dessacralização; ele se empenha em identificar, com precisão, as alterações que determinadas formas artísticas sofrem, tanto em sua estrutura técnica quanto em sua relação com a realidade e com o contexto social de recepção. Nesse movimento de

⁸³ Ibidem, pp. 171-172.

⁸⁴ BENJAMIN, Walter. “O Conceito de crítica de arte no romantismo alemão”. (Trad. Márcio Seligmann-Silva). São Paulo: Iluminuras, 1993, p. 34.

⁸⁵ Esses mesmos fenômenos já haviam sido abordados por Benjamin em textos anteriores, como *O surrealismo* (1929) e *O autor como produtor* (1934).

⁸⁶ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Magia e técnica, arte e política*, p. 195.

análise, o autor vislumbra e interroga a possibilidade de uma transformação regeneradora 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 humanidade⁸⁷.

Em um contexto de contínua transformação e renovação, Benjamin enfatiza certas alterações na forma como o sujeito coletivo percebe o mundo. Segundo ele, as transformações nos modos de produção — que fundamentam a estrutura social — reverberam tanto na cultura quanto na constituição do aparato perceptivo humano. Essas modificações perceptivas e sociais são prontamente assimiladas pelas novas linguagens artísticas, como a fotografia e o cinema. Nesse sentido, afirma: “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”⁸⁸. A percepção humana, portanto, é historicamente condicionada, e não apenas determinada por fatores naturais. Benjamin chama a atenção para isso ao observar 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”⁸⁹. Ao transpor essa constatação para o seu próprio tempo, o autor percebe que a modernidade, mediada pela técnica e marcada pelo choque, passou a moldar de maneira mais intensa os mecanismos da percepção sensível.

Estabelecendo uma analogia com as contribuições da psicanálise freudiana, Benjamin propõe o conceito de inconsciente óptico para dar conta dos múltiplos aspectos que os dispositivos técnicos, como a câmera, conseguem registrar — elementos que escapam à percepção sensível imediata do sujeito. Como ele descreve: “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”⁹⁰. Esses recursos tecnológicos não apenas ampliam as possibilidades de

⁸⁷ Ibidem, pp. 168-169.

⁸⁸ Ibidem, p. 194.

⁸⁹ Ibidem, p. 169.

⁹⁰ Ibidem, p. 189.

captação do real, como também se articulam ao processo de transformação já em curso na experiência sensível dos indivíduos que habitam os grandes centros urbanos. Mário Perniola observa que tais alterações na percepção se refletem no acúmulo de informações não racionalmente processadas, mas armazenadas no inconsciente. A câmera, ao revelar um mundo antes invisível à observação direta, contribui para a formação de uma nova sensibilidade, de natureza 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 constrangido a uma pluralidade de repetições que exteriorizam o seu desempenho. Tudo se torna plural e repetido, mas trata-se de uma repetição diferente, que no interior de um gênero comum cria infinitas variantes⁹¹.

Benjamin encontra, sobretudo no cinema — embora também na fotografia —, um modelo paradigmático para pensar uma forma de arte voltada às massas, dotada de potencial emancipador, que se oponha diretamente ao uso manipulador da arte promovido pelas estratégias de propaganda fascistas. Seu interesse, portanto, não se restringe ao debate tradicional sobre o estatuto artístico da fotografia, mas volta-se, de maneira mais profunda, à questão de saber se a própria invenção da fotografia — e, por extensão, do cinema — não teria transformado radicalmente a essência da arte. Como ele observa: “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”⁹².

A essência da arte sofreu uma transformação radical, implicando uma revisão do próprio conceito de arte. A fotografia evolui para o cinema, que amplia significativamente tanto a difusão quanto a forma de apreensão do objeto artístico. Benjamin destaca a percepção como forma de distração, afirmando que: “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

⁹¹ PERNIOLA, Mario. A estética do século XX. Lisboa: Editora Estampa, 1998, p. 177.

⁹² BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: Obras escolhidas I - Magia e técnica, arte e política, p. 176.

privilegiado”⁹³. Essa distração representa uma modalidade distinta de comportamento social, contraposta ao recolhimento, frequentemente considerado antissocial. O cinema, para Benjamin, configura-se como o meio ideal para exemplificar essa refuncionalização da arte (*Unrfunktionierung*)⁹⁴ provocada pela reprodução técnica, pois transforma a forma de apreensão e desempenha um papel social relevante. Em virtude de suas características específicas, o cinema foi concebido para alcançar um público amplo, distinguindo-se como uma forma de arte orientada para a recepção coletiva e para uma apreensão progressista. Como Benjamin observa: “[...] a pintura não pode ser objeto de uma recepção coletiva, como foi sempre o caso da arquitetura, como antes foi o caso da epopéia, e como hoje é o caso do cinema”⁹⁵. Para ele, é fundamental compreender que as obras de arte não são entidades estáticas e isoladas, mas elementos dinâmicos inseridos em contextos sociais em constante movimento. Dessa forma, as técnicas artísticas podem e devem ser sujeitas a processos de refuncionalização.

Benjamin aborda a arte considerando seu papel social, político e estético⁹⁶, adotando uma perspectiva progressista tanto em relação à arte quanto à função do artista, entendido como um agente produtor voltado à transformação social e caracterizado por uma natureza intrinsecamente insatisfeita. O artista não é concebido como um ser movido por inspiração, mas sim como um produtor, conceito este refletido na ideia do Autor enquanto produtor no âmbito do 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”⁹⁷. Essa concepção possibilita a Benjamin a utilização de categorias estéticas⁹⁸ que sustentam a formulação de demandas revolucionárias no campo da política artística. Com seu olhar crítico e atento, Benjamin identifica o potencial intrínseco às vanguardas artísticas e, a partir disso, discorre sobre as técnicas de difusão mais contemporâneas 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-

⁹³ Ibidem, p. 194.

⁹⁴ O conceito de refuncionalização da arte, elaborado por Benjamin em seu ensaio O autor como produtor, será retomado e analisado no tópico 2.1 do capítulo 2.

⁹⁵ Ibidem, p. 188.

⁹⁶ Para Benjamin, a simples convicção política de um artista não assegura a qualidade de sua obra; é necessário que ela se fundamente também em consistência teórica e rigor estético.

⁹⁷ BENJAMIN, Walter. “O autor como produtor”. In: Obras escolhidas I - Magia e técnica, arte e política, pp. 131-132.

⁹⁸ Na perspectiva de Benjamin, o estético não está, por essência, vinculado ao bem ou à verdade. Compete, portanto, ao artista e ao escritor decidir se sua obra atuará em oposição à sociedade massificadora ou se se aliará a ela.

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 rádio⁹⁹.

Mediando objetivamente a relação entre a obra e a crítica, Benjamin dedicou-se a pensar os fenômenos da modernidade em suas implicações estéticas e políticas. Em sua perspectiva, o vanguardismo artístico não apenas não se opõe ao vanguardismo político, como também ambos se exigem mutuamente. Ele sustenta que o avanço técnico constitui, para o autor enquanto produtor, a base de seu avanço político: “Também aqui, para o autor como produtor o progresso técnico é um fundamento do seu progresso político”¹⁰⁰.

⁹⁹ BENJAMIN, Walter. “O autor como produtor”. In: Obras escolhidas I - Magia e técnica, arte e política, pp. 132-133.

¹⁰⁰ Ibidem, p. 129.

CAPÍTULO 2 - ARTE, TÉCNICA E A CRISE DA EXPERIÊNCIA

O ensaio *O autor como produtor*, elaborado por Benjamin para uma conferência no Instituto para o Estudo do Fascismo em 1934, aborda questões relativas ao impacto das transformações tecnológicas nas artes, na cultura e na sociedade. Neste texto, o autor se posiciona criticamente diante dos debates contemporâneos da política literária. Benjamin reflete sobre o lugar que o autor deve ocupar, bem como sobre o papel de sua atividade criadora, considerando as condições materiais de produção vigentes. Sua principal preocupação consiste em não apenas alimentar o aparelho produtivo existente, mas transformá-lo estruturalmente em direção a uma orientação socialista. Em outras palavras, trata-se de pensar como fazer uso das novas técnicas de reprodução sem, contudo, reforçar os mecanismos do sistema capitalista. Essa inquietação ressurgiu no ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, redigido no ano seguinte.

De modo geral, e sem desconsiderar as especificidades temáticas próprias a cada um dos ensaios, é possível reconhecer, na leitura de ambos, a centralidade da questão da reprodutibilidade técnica e de suas implicações na produção e recepção das formas artísticas. Em *O autor como produtor*, Benjamin concentra-se na literatura e nas transformações provocadas pela emergência do jornal impresso, que abalam a estrutura tradicional da escrita e da autoria. Já em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, a análise recai sobre os meios técnicos de reprodução – especialmente a fotografia e o cinema – destacando seu papel decisivo na redefinição do conceito de arte e na elaboração de uma política estética de caráter revolucionário.

O objetivo inicial é estabelecer um paralelo entre os dois ensaios de Benjamin, a fim de, a partir de seu pensamento, refletir sobre a tarefa do autor diante das novas condições instauradas pelas técnicas de reprodução, bem como examinar o papel social que o cinema passa a desempenhar nesse novo contexto. O cinema assume lugar central na análise, uma vez que Benjamin identifica nesse meio elementos decisivos para compreender as transformações funcionais a que a arte, de modo geral, foi submetida com o avanço técnico. Nesse percurso, será imprescindível abordar alguns conceitos-chave que sustentam esta investigação, tais como os de técnica, autor e refuncionalização da arte (*Unfunktionierung*).

A arte, nesse processo, sofre uma refuncionalização que não se restringe ao âmbito estético, mas decorre de mudanças estruturais mais amplas, que atravessam a economia, as relações sociais e as formas de percepção. Tais alterações afetam a maneira como a experiência se configura na modernidade. A esse respeito, a poesia de Baudelaire foi eleita por Benjamin como objeto privilegiado em sua análise do declínio da experiência no mundo moderno¹⁰¹.

O ensaio *Sobre alguns temas em Baudelaire* foi escolhido como referência central para tratar dessa problemática. Originado das investigações conduzidas no projeto das *Passagens*, esse texto — que integra a seção dedicada à análise da obra do poeta francês Charles Baudelaire — permite a Benjamin apresentar, de forma precisa e aplicada, a distinção essencial entre *Erfahrung* (experiência) e *Erlebnis* (vivência). Seus conceitos são elaborados a partir da literatura e da arte, que operam como matriz e fundamento de suas categorias teóricas. Nesse sentido, os elementos socioculturais mobilizados por Benjamin constituem a base vital de sua reflexão, o solo fértil no qual sua teoria se inscreve.

Não é inédita, na trajetória intelectual de Benjamin, a incorporação de obras literárias como instrumento para a formulação de seus próprios conceitos teóricos. Tal procedimento já se manifestara anteriormente em suas leituras de Kafka e Proust¹⁰². Este último, inclusive, é retomado no ensaio sobre Baudelaire, uma vez que sua distinção entre dois modos de memória — a voluntária e a involuntária — serve, aos olhos de Benjamin, como ponto de apoio para pensar a diferença entre vivência (*Erlebnis*) e experiência (*Erfahrung*). Nesse contexto, Benjamin também recorre a Henri Bergson, destacando uma afinidade conceitual entre a memória involuntária proustiana e a noção de memória pura elaborada pelo filósofo francês.

São os motivos temáticos explorados por Baudelaire — mais do que a figura do poeta em si, como à primeira vista se poderia supor — que permitem a Benjamin consolidar, sob forma conceitual, certas intuições presentes na obra lírica do autor. Assim,

¹⁰¹ A figura do narrador, tal como elaborada por Benjamin no ensaio O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov, de 1936, constitui igualmente uma referência fundamental para o aprofundamento do conceito de experiência.

¹⁰² Ver os ensaios A imagem de Proust (1929) e Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte (1934).

Baudelaire não ocupa o centro da reflexão benjaminiana sobre a experiência, mas figura como seu horizonte de fundo.

Nesse sentido, o ensaio dedicado ao poeta francês reposiciona, ao longo de sua exposição, a problemática anunciada em sua introdução. Através da lírica baudelaireana, Benjamin convoca uma série de questões e categorias estreitamente ligadas à noção de experiência. No entanto, tal associação não se apresenta de forma imediata nem declarada: ela se delinea de maneira indireta, alcançando densidade teórica principalmente por meio da análise da chamada “crise da percepção”. É a partir desse eixo que Benjamin revela a complexa tessitura argumentativa que estrutura o ensaio. Conceitos como memória, tempo e vivência na modernidade urbana surgem como dimensões complementares de uma mesma problemática: a transformação da experiência na era moderna.

2.1 Refuncionalização da arte: política, técnica e novos modos de recepção

No ensaio *O autor como produtor*, Walter Benjamin problematiza a relação entre o poeta e sua suposta liberdade criativa, apontando, na verdade, para a condição de restrição ou ausência de autonomia em que este frequentemente se encontra. De um lado, critica a figura do escritor burguês, cuja produção está subordinada às exigências do mercado e aos interesses da classe dominante, o que o torna alienado de sua própria prática e o converte em mero fornecedor de conteúdo para o sistema. Em contrapartida, o escritor progressista reconhece a possibilidade de escolha consciente e deliberada, optando por posicionar sua atividade literária em oposição ao mercado e em solidariedade à causa proletária, no contexto da luta de classes. Segundo Benjamin, “sua decisão se dá no campo da luta de classe, na qual se coloca ao lado do operariado”. No entanto, essa tomada de posição marca, também, o fim de sua autonomia: sua produção passa a ser orientada por aquilo que for politicamente útil à classe trabalhadora. Benjamin observa, por fim, que esse escritor “obedece a uma tendência”¹⁰³, o que significa que sua obra se inscreve num projeto com intencionalidade revolucionária e engajamento social.

A posição assumida pelo escritor progressista era amplamente compartilhada entre os intelectuais de uma época intensamente atravessada por disputas

¹⁰³ 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.

sociopolíticas¹⁰⁴. Walter Benjamin, contudo, se distancia desse modelo de intelectual engajado, ao identificar certas limitações implicadas nas formas de produção que caracterizam tal postura. Ele não endossa, portanto, de maneira irrefletida, os artistas que fazem da causa proletária o conteúdo temático central de suas obras, pois reconhece aí o risco de comprometimento da autonomia criativa. Ainda que os temas abordados sejam politicamente adequados, a submissão do autor a uma agenda ideológica pode levá-lo à renúncia de sua liberdade como criador. Para Benjamin, mais do que incorporar a luta de classes como conteúdo, a tarefa fundamental do autor consiste em intervir no próprio modo de produção simbólica, empenhando-se na invenção de novas formas expressivas. Nesse sentido, ele sustenta 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"¹⁰⁵. Em outras palavras, para Benjamin, uma orientação estética inovadora — isto é, um esforço formal de transformação — já contém em si uma tendência politicamente progressista.

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 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” literária¹⁰⁶.

O autor, para se afirmar verdadeiramente revolucionário, deve assumir essa postura não apenas por meio da declaração de suas convicções, mas sobretudo por sua atuação enquanto produtor artístico. Cabe ao escritor comprometido com a transformação social renovar sua prática criativa, pois é nesse gesto que reside a garantia de uma orientação política efetivamente transformadora. Para que sua produção seja inovadora em termos discursivos — e, portanto, politicamente engajada em favor das classes dominadas —, é necessário que ele reavalie criticamente as formas de sua escrita. Como aponta Benjamin, o autor deve "[...] pensar de um ponto de vista realmente revolucionário seu próprio trabalho, sua relação com os meios de produção e sua técnica"¹⁰⁷. Além disso, adverte: "[...] a tendência política, por mais revolucionária que pareça, está condenada a

¹⁰⁴ Durante esse contexto histórico, marcado pelo domínio de Mussolini na Itália — intensificado pela vitória militar na Etiópia — e pela apresentação, por parte de Hitler, de uma Alemanha aparentemente próspera e disciplinada aos olhos dos visitantes dos Jogos Olímpicos, o cenário político-social era amplamente atravessado por uma crescente preocupação antifascista.

¹⁰⁵ BENJAMIN, Walter. “O autor como produtor”. In: Obras escolhidas I - Magia e técnica, arte e política, p. 121.

¹⁰⁶ Ibidem.

¹⁰⁷ Ibidem, p. 125.

funcionar de modo contrarrevolucionário enquanto o escritor permanecer solidário com o proletariado somente ao nível de suas convicções, e não na qualidade de produtor"¹⁰⁸.

É fundamental atentar para a crítica benjaminiana ao antagonismo estéril entre tendência e qualidade — assim como entre forma e conteúdo, ou autor e público. Ao contrário de reforçar tal dicotomia, Benjamin argumenta que a tendência literária adequada está intrinsecamente vinculada à orientação política correta. A forma carrega em si o conteúdo da obra; ambos constituem uma unidade indissociável¹⁰⁹. Não se trata, portanto, de optar por esta ou aquela tendência temática sem transformar, ao mesmo tempo, os modos de expressão pelos quais essa tendência se manifesta.

Benjamin propõe uma abordagem dialética da questão formal, recusando a concepção de formas fixas e autonomizadas de produção — como obra, romance ou livro — desvinculadas de seus contextos históricos e sociais. Para ele, é necessário buscar formas de expressão que incorporem em sua própria estrutura as dinâmicas sociais vivas de seu tempo. O valor de uma obra, nesse sentido, não reside em sua posição diante das relações de produção, mas na maneira como ela se insere nelas, ou seja, em como sua forma participa ativamente das condições materiais de seu tempo. É nesse contexto que Benjamin formula uma de suas perguntas mais icônicas: “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?”¹¹⁰.

Se a finalidade da luta de classes consiste na transformação das condições de trabalho dentro da sociedade capitalista, cabe ao escritor iniciar tal processo pela análise crítica e reformulação das condições de exercício de sua própria atividade. Mesmo ao adotar uma orientação progressista, alinhando-se politicamente com o proletariado, sua produção pode permanecer conservadora caso não haja uma reconfiguração efetiva no modo de realização de seu trabalho literário. A adesão a uma causa política não é, por si só, suficiente para assegurar uma orientação literária transformadora. É a própria prática

¹⁰⁸ Ibidem, p. 126.

¹⁰⁹ Tal afirmação é sustentada por Walter Benjamin na seção “Armários” de Rua de Mão Única, onde ele escreve sobre a constatação de que pares como forma e conteúdo, ou invólucro e interior, não se separam, mas “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.)

¹¹⁰ BENJAMIN, Walter. “O autor como produtor”. In: Obras escolhidas I - Magia e técnica, arte e política, p.122.

produtiva do autor — a forma como sua escrita se constitui enquanto realização estética — que determina a justeza de sua tendência literária.

A concepção brechtiana de refuncionalização (*Umfunktionierung*) exerceu influência decisiva sobre o pensamento de Benjamin, sobretudo no que se refere à formulação da exigência central dirigida por Brecht¹¹¹ aos autores: “não abastecer o aparelho produtivo sem, ao mesmo tempo, transformá-lo em sentido socialista”. Tal orientação implica que os meios de produção devem ser subtraídos ao domínio do capital — algo que somente se torna viável a partir de sua apropriação ativa por parte do intelectual, do escritor ou do artista comprometidos com a transformação das estruturas sociais.

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 seriamente em risco sua própria existência e a existência das classes que o controlam¹¹².

A autonomia formal do poeta configura-se, portanto, como requisito essencial para o engajamento em causas de caráter revolucionário ou transformador da sociedade — um engajamento que ultrapasse o mero enunciado de intenções e atue, de fato, na direção de uma alteração concreta do aparato produtivo literário. Isso implica tanto a técnica textual quanto as relações sociais que permeiam sua criação e recepção. Ao questionar como a obra literária se insere nas relações de produção de sua época, Benjamin busca compreender o papel que essa obra desempenha dentro das estruturas de produção literária. Tal questionamento remete diretamente à dimensão técnica da literatura, a partir da qual Benjamin sustenta que uma “tendência literária pode expressar,

¹¹¹ Benjamin nutria uma admiração declarada pela obra de Brecht, que via como uma concretização prática de muitas de suas próprias concepções estéticas. Apesar do mútuo respeito que marcava a relação entre ambos, algumas divergências relevantes os acompanharam em vida — a mais significativa delas dizia respeito à noção de aura.

¹¹² BENJAMIN, Walter. “O autor como produtor”. In: Obras escolhidas I - Magia e técnica, arte e política, pp. 127-128.

em si, tanto um avanço quanto uma regressão nesse plano”¹¹³. Importa frisar que a transformação do aparelho produtivo artístico não é fruto de uma escolha arbitrária do autor. Na concepção benjaminiana, o conceito de técnica no âmbito da criação literária ultrapassa os limites dos meios materiais de divulgação (como o jornal ou a imprensa) e também os moldes formais tradicionais (como o ensaio ou a ficção, ou ainda a chamada "matéria jornalística"). A técnica, para Benjamin, é aquilo que permite submeter o produto literário a uma leitura crítica e socialmente situada de seu processo de produção.

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 [...] ¹¹⁴.

A imprensa representa, para Benjamin, uma das manifestações técnicas emergentes que abrem caminho para a intervenção em contextos sociais concretos e dinâmicos. Além disso, ela oferece a possibilidade de uma renovação significativa no campo da literatura, impactando profundamente suas estruturas tradicionais. As formas fixas e autônomas da produção literária — como a obra e o romance — começam, nesse cenário, a ser transformadas, dando lugar a novas configurações e modos de expressão literária.

Benjamin dedicou-se a uma análise crítica do potencial transformador presente na imprensa, identificando nela uma disposição favorável à renovação dos modos de expressão literária. Essa forma técnica abrigava, segundo ele, um processo em curso de hibridização das formas literárias, no qual ensaios, narrativas ficcionais, entrevistas e artigos passavam a coexistir e se entrelaçar em um mesmo espaço textual.

[...] 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 dialética ¹¹⁵.

Benjamin apresenta o jornal como exemplo privilegiado da confluência de múltiplos gêneros literários, tornando-se também um espaço acessível a escritores eventuais. Nesse novo cenário, passam a ser publicados textos oriundos de cartas,

¹¹³ Ibidem, p.123.

¹¹⁴ Ibidem, p.122.

¹¹⁵ Ibidem, p.124.

entrevistas e artigos de leitores – antigos e contemporâneos – subvertendo a ideia do escritor como figura especializada, detentora exclusiva do saber sobre a boa escrita. O jornal promove, assim, a emergência do leitor-colaborador. Como observa Benjamin, “com a assimilação indiscriminada dos fatos cresce também a assimilação indiscriminada dos leitores, que se veem instantaneamente elevados à categoria de colaboradores”¹¹⁶. O autor valoriza tanto os escritores que souberam assumir esse novo papel nas transformações das relações de produção quanto a incorporação dos novos participantes no processo criativo. Ao destacar o impacto da imprensa sobre a literatura, Benjamin sublinha que o escritor deixa de ser concebido como um especialista entre outros, rompendo com a lógica de um texto produzido apenas por aqueles iniciados nas regras tradicionais da escrita.

[...] 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 leitor¹¹⁷.

As contribuições dos novos colaboradores no jornalismo emergente derivam diretamente de suas experiências profissionais e do cotidiano vivido. Trata-se de uma escrita ligada a uma produção de caráter politécnico, coletiva e diferenciada, que rompe com o modelo tradicional da autoria individualizada. Esse tipo de texto gera no público uma relação de proximidade, afastando-se do distanciamento característico da concepção de “obra” como algo reservado aos “iniciados”. A barreira entre leitor e texto é atenuada — e, mais significativamente, a fronteira entre leitor e escritor também se dissolve. Cada leitor passa a se reconhecer como um escritor em potencial, portador de um saber oriundo da prática, da experiência profissional e da vivência cotidiana. É esse conhecimento do trabalhador enquanto produtor que começa a ocupar espaço na imprensa¹¹⁸. A vida cotidiana, portanto, ganha textualidade, e a rígida separação entre domínios do saber é abrandada. Ciência, arte, produção, crítica, cultura e política passam a coexistir e se

¹¹⁶ Ibidem, p.124.

¹¹⁷ Ibidem, p.125.

¹¹⁸ As inovações tecnológicas, para Benjamin, possuem o potencial de promover uma coletivização da arte tanto em seus modos de produção quanto em sua recepção, ainda que os processos por ele idealizados representem uma realidade que ainda necessita ser plenamente concretizada. As principais discussões contemporâneas que evidenciam a relevância do pensamento benjaminiano sobre esse tema dizem respeito à forma como se constroem, expressam e circulam o conhecimento, a informação e as manifestações artísticas.

interalimentar nas páginas do jornal. Como afirma Benjamin, “[...] é no cenário em que se dá a humilhação mais extrema da palavra – o jornal – que se prepara a sua redenção”¹¹⁹.

Benjamin reconhece que a inteligência alemã, embora tenha alcançado um posicionamento intelectualmente revolucionário ao optar por enfrentar o fascismo, ainda mantém uma produção predominantemente conservadora. Esse escritor permanece alheio ao potencial revolucionário que a imprensa oferece como ferramenta de produção, carecendo de uma compreensão plena de seu condicionamento social, de seu aparato técnico e das responsabilidades políticas que lhe cabem. Diferentemente do contexto soviético, na Europa Ocidental a imprensa está sob controle do capital.

[...] sob a pressão das circunstâncias 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 técnica¹²⁰.

Para ilustrar sua argumentação, Benjamin critica duas correntes literárias que, na década de 1930, atuavam em prol da causa operária: o Ativismo e a Nova Objetividade. Ele as identifica como expressões políticas-literárias oriundas da "inteligência burguesa de esquerda". Na perspectiva benjaminiana, ambas falham em oferecer possibilidades reais de transformação tanto das formas de produção quanto da concepção burguesa de arte¹²¹. Trata-se de movimentos literário-jornalísticos que, apesar de sua vinculação declarada à luta de classes e à causa proletária, acabam por reforçar o funcionamento do aparelho produtivo literário vigente, permanecendo afastados de uma refuncionalização efetiva dos meios de produção artística.

Ao nos debruçarmos sobre a crítica de Benjamin à produção ligada ao movimento denominado Ativismo, torna-se evidente a permanência da tradicional separação entre autor e público, característica da concepção burguesa de arte. A luta social, nesse contexto, era instrumentalizada em termos mercadológicos, perdendo sua força transformadora. Benjamin sintetiza essa lógica sob o termo "logocracia", compreendido como o domínio da razão e da intelectualidade, ou o "reinado da inteligência"¹²². Os

¹¹⁹ BENJAMIN, Walter. “O autor como produtor”. In: Obras escolhidas I - Magia e técnica, arte e política, p. 125.

¹²⁰ Ibidem.

¹²¹ Essa forma de arte é isolada da esfera pública, possui alcance limitado e pouca diversidade, o que resulta na perpetuação das desigualdades. Sua estrutura formal é um reflexo direto e um meio de propagação de um conteúdo autoritário.

¹²² BENJAMIN, Walter. “O autor como produtor”. In: Obras escolhidas I - Magia e técnica, arte e política, p. 126.

intelectuais ativistas se posicionavam como uma classe intermediária entre a burguesia e o proletariado, assumindo para si o papel de porta-vozes do último. Na ausência dessa mediação, o proletariado, segundo essa lógica, permaneceria sem voz, condenado ao silêncio e à impossibilidade de formulação discursiva própria.

Esse distanciamento entre autor e público inviabiliza, segundo Benjamin, qualquer tentativa de realização artística de caráter politécnico e não especializado — em suma, uma produção coletiva e democrática. Apenas poucos, e não muitos, são legitimados como produtores.

A crítica de Benjamin se estende também ao grupo marxista da Nova Objetividade, cuja produção, embora comprometida com a causa operária, tampouco visava transformar os próprios meios de expressão. Não havia, nesse movimento, um questionamento mais profundo da noção burguesa de arte literária. Um exemplo particularmente elucidativo dessa crítica está na forma como a fotografia era utilizada em suas reportagens: Benjamin observa que, nesse uso, a fotografia “conseguiu transformar a própria miséria em objeto de fruição”¹²³. Assim, o sofrimento social era estetizado e convertido em mercadoria cultural, desviando o foco da denúncia e da transformação para o consumo simbólico da pobreza em um cenário de profunda crise política.

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 aperfeiçoados¹²⁴.

Avancemos agora para uma segunda etapa da reflexão, na qual, com base nas considerações anteriormente desenvolvidas acerca do ensaio *O autor como produtor*, buscamos estabelecer vínculos com o texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. No primeiro, Benjamin conclama os escritores a repensarem radicalmente sua prática, convocando-os a uma postura verdadeiramente revolucionária em relação à sua atividade, aos meios de produção e às técnicas por eles empregadas. Defende, nesse contexto, uma refuncionalização dos instrumentos de criação artística. A imprensa, enquanto meio técnico emergente, surgia como possibilidade concreta de transformação: abria novas vias de circulação, diminuía distâncias entre autor e público e promovia uma

¹²³ Ibidem, p. 129.

¹²⁴ Ibidem, pp. 128-129.

renovação da experiência literária. Benjamin a reconhecia como técnica com potencial revolucionário, desde que fosse efetivamente apropriada pelos intelectuais de esquerda que desejassem direcionar sua produção à criação de novas formas expressivas.

Assim, atuar politicamente no interior da luta de classes significava, para Benjamin, interferir nas próprias condições materiais do trabalho no seio da sociedade capitalista. Nesse sentido, tanto o uso da imprensa — como evidenciado no ensaio de 1934 — quanto o uso do cinema — tematizado no texto de 1935/36 — indicam uma mesma preocupação fundamental: a de que uma inovação técnica pode não apenas transformar os modos de produção artística, mas também reconfigurar a essência da arte e a forma como ela é recebida socialmente. Como afirma o autor, “é certo, também, que o alcance histórico dessa refuncionalização da arte, especialmente visível no cinema, permite um confronto com a pré-história da arte, não só do ponto de vista metodológico como material”¹²⁵.

Benjamin nos alerta para o fato de que a arte submetida aos meios técnicos de reprodução sofre uma transformação em sua própria essência. Tal natureza da arte, segundo o autor, só pode ser compreendida a partir de dois eixos fundamentais: as condições de produção e os modos de recepção da obra. É a partir dessa premissa que se desenvolvem suas análises sobre as consequências decorrentes das transformações técnicas, sendo oportuno, neste momento, concentrar-nos mais detidamente nas alterações concernentes ao âmbito da produção artística.

Com o advento de novas técnicas de reprodução — como a fotografia, por exemplo — o fazer artístico é profundamente impactado, atingido em sua estrutura mais íntima. A criação de uma obra passa, então, a ocorrer sob a incidência de meios técnicos que reconfiguram tanto os procedimentos quanto os materiais à disposição do artista. A técnica da imprensa, inicialmente, possibilita a impressão de livros; em seguida, os textos passam a ocupar as páginas dos jornais. Com a xilogravura, inaugura-se a possibilidade de reproduzir imagens; mas é com a fotografia que essa possibilidade se expande exponencialmente, permitindo a produção de cópias em série e a adaptação das imagens a distintos formatos e usos. A técnica, nesse contexto, não apenas transforma os modos

¹²⁵ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: Obras escolhidas I – Magia e técnica, Arte e Política, p. 173.

de fabricação da obra, como também redefine os parâmetros de sua circulação e apropriação.

Uma das inquietações centrais de Benjamin reside na necessidade de que um número expressivo de autores e artistas incorpore, em seus processos criativos, as novas técnicas de reprodução. No caso específico da imprensa, a reprodutibilidade técnica introduz uma significativa inflexão: em lugar do espectador isolado, voltado à contemplação individual, emerge desde o início um público numeroso — um sujeito coletivo¹²⁶. Tal coletividade, porém, só se tornou possível mediante a ruptura radical com a tradição, provocada pelo impacto da reprodução técnica, que confere à obra de arte um modo de existência seriado.

Essa transformação promove, por um lado, a coletivização dos meios de produção e, por outro, no campo específico do cinema, inaugura a possibilidade de representação do sujeito e do mundo por meio de dispositivos técnicos próprios da linguagem fílmica. A distância entre autor e público é sensivelmente reduzida, ao passo que a imagem projetada torna possível ao espectador reconhecer-se na tela, ao mesmo tempo em que é contemplado por um público numeroso.

Com a multiplicação indefinida de cópias proporcionada pela técnica, amplia-se também o número de espaços em que tais cópias podem circular, bem como o alcance do público potencial. Trata-se, aqui, da reconfiguração profunda da experiência estética, com destaque para a mudança no modo de recepção da obra de arte. Benjamin enfatiza o caráter democratizante dessa nova experiência estética, que encontra no cinema — arte cuja essência é a reprodutibilidade — uma de suas expressões mais marcantes: “o espectador de um filme”, segundo ele, não é mais um observador isolado, mas parte integrante de uma audiência ampliada e plural.

Como já foi discutido anteriormente, o impacto causado pela reprodução técnica abala profundamente a tradição, o que, para Benjamin, implica uma possibilidade de renovação da própria experiência humana. A aura, o ritual e os vínculos tradicionais que sustentavam a obra de arte perdem espaço, sendo substituídos por formas artísticas inseridas na cultura de massa — com destaque para o cinema. Benjamin deposita no cinema uma confiança em seu potencial revolucionário, justamente por seu caráter

¹²⁶ 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.

exotérico e pela ampla difusão que possibilita. A arte, nesse contexto, deixa de ser uma transmissão autorizada, controlada por instâncias legitimadoras, e se abre à recepção coletiva.

Essa potencialidade transformadora aparece de modo ainda mais acentuado no cinema, cuja capacidade de alcance e penetração supera a da fotografia. No entanto, a aposta de Benjamin não é ingênua ou unilateral. Ele reconhece que essa dimensão revolucionária é acompanhada de um aspecto destrutivo: “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”¹²⁷.

É importante destacar, contudo, que a referência de Benjamin à renovação da humanidade não deve ser compreendida como um simples rompimento com o passado. Ao contrário, a reprodução técnica pode também engendrar uma reinterpretação crítica da tradição. Em vez de servir à lógica do lucro e da propaganda, ela pode operar uma atualização fecunda do legado cultural. Um indício dessa perspectiva pode ser encontrado em *Passagens*, onde Benjamin sugere, ainda que de forma breve, a possibilidade de uma apropriação crítica e construtiva da tradição à luz das novas formas de produção e recepção artísticas.

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 novo¹²⁸.

O cinema tem a capacidade de aproximar o indivíduo da obra de arte. Como observa Benjamin, “fazer as coisas ‘ficarem mais próximas’ é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas quanto sua tendência a superar o caráter único de todos os fatos através de sua reprodutibilidade”¹²⁹. Tal singularidade, outrora central na experiência estética, perde seu sentido diante da multiplicidade de cópias proporcionada pelo filme. Com isso, o valor de culto (*Kultwert*), que definia a obra pela sua raridade e

¹²⁷ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Obras escolhidas I – Magia e técnica, Arte e Política*, p. 169.

¹²⁸ BENJAMIN, Walter. “Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso”. In: *Passagens*. (Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão). São Paulo: Editora UFMG, 2006, p. 501.

¹²⁹ _____. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Obras escolhidas I – Magia e técnica, Arte e Política*, p. 170.

inserção em contextos ritualísticos, é substituído pelo valor de exposição (*Ausstellungswert*), ou seja, pela sua acessibilidade pública e profana. A obra desaturizada, portanto, deixa de depender de uma aura sagrada para existir e passa a se afirmar por sua presença disseminada no espaço social.

Essa perda da aura indica, de fato, uma profunda transformação no próprio conceito de obra de arte. A alteração atinge diretamente as condições materiais de sua fruição: agora, a arte se desloca dos espaços consagrados — museus, coleções privadas, instituições religiosas — para ocupar a esfera pública. A recepção torna-se democrática, e a função social da arte migra do domínio ritual para o domínio político. Benjamin afirma que “à medida que as obras de arte se emancipam do seu uso ritual, aumentam as ocasiões para que elas sejam expostas”¹³⁰. A arte, emancipada, ganha assim a possibilidade de integrar de forma mais direta o cotidiano das massas. Não se trata mais apenas de contemplar a obra à distância, mas de estabelecer com ela um diálogo ativo, refletindo sobre seu papel na constituição das dinâmicas sociais, econômicas e políticas de seu tempo¹³¹.

Nesse novo paradigma, a arte deixa de ser um objeto intocável e passa a ser um elemento inserido nas práticas coletivas. Benjamin sustenta que, historicamente enraizada no ritual, a arte “passa a fundar-se em outra práxis: a política”¹³². A técnica cinematográfica, nesse sentido, é por excelência política, pois propicia uma recepção coletiva e simultânea, rompe com os modelos tradicionais da arte e permite que qualquer indivíduo possa assumir a posição tanto de espectador quanto de produtor, situando-se de um lado ou de outro da câmera. A experiência estética deixa de ser individualizada e centrada na figura única da obra aurática, tornando-se uma produção coletiva¹³³.

É importante, contudo, evitar uma leitura simplificadora desse deslocamento. Como alerta Susan Buck-Morss, em seu ensaio *Estética e anestética: uma reconsideração de A Obra de Arte de Walter Benjamin*, não se deve reduzir a articulação entre arte e

¹³⁰ Ibidem, p. 173

¹³¹ Essa reflexão ultrapassa o simples ato de assistir a um filme. Com base em Benjamin, pode-se afirmar que a obra cinematográfica realmente se concretiza — ou “acontece” — não durante sua projeção, mas posteriormente: na saída da sala de exibição, nas conversas que se desenrolam nas ruas, nos bares, nos cafés, em casa, nas escolas, nas universidades ou ainda nos debates veiculados pela imprensa. É nesses espaços e momentos de recepção e discussão coletiva que o filme adquire sua efetiva existência como obra de arte.

¹³² 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.

¹³³ Ibidem, p. 172.

política, proposta por Benjamin, a uma simples instrumentalização da arte para fins ideológicos. A politização da arte, tal como concebida por Benjamin, supõe a reconfiguração da sensibilidade e da experiência estética coletiva, constituindo-se como um campo aberto de reflexão crítica e ação.

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 atravessando¹³⁴

Ao tratar dos efeitos provocados pelos meios de reprodução técnica, Benjamin retoma os debates acerca do processo de produção, desenvolvidos em seu ensaio *O autor como produtor*. Nesse texto, ele observa que, com o aumento da participação popular na imprensa, “a cada instante, o leitor está pronto a converter-se em produtor”, e defende, nesse contexto, que a competência literária deveria estar ao alcance de todos¹³⁵. Essa lógica, segundo Benjamin, estende-se também ao cinema. A imprensa, a fotografia e o cinema, portanto, instauram uma nova modalidade artística. Se, para o escritor, o desafio consiste em transitar do romance para a escrita jornalística — compreendida em um sentido amplo, que envolve a fusão de gêneros e formas literárias —, cabe ao fotógrafo e ao cineasta operar a transição das artes visuais auráticas para aquelas marcadas pela perda da aura.

Apesar de ter refletido sobre a coletivização do produto artístico — no caso, os filmes — Benjamin não se deteve sobre a questão do acesso aos meios de produção cinematográfica, como fizera em relação à imprensa. Essa omissão pode ser atribuída ao fato de que, à época, os recursos necessários para a realização de obras cinematográficas eram, e por muito tempo permaneceram, consideravelmente mais limitados e dispendiosos do que os exigidos para a produção textual. Escrever um artigo, uma carta ou uma reportagem e encaminhá-la para publicação era uma prática mais acessível do que filmar e editar imagens. Assim, Benjamin concentra sua atenção no que chama de “direito de ser filmado”, uma reivindicação que passa a ser compartilhada por amplas parcelas da sociedade.

¹³⁴ BUCK-MORSS, Susan. *Estética e Anestética: O “Ensaio sobre a obra de arte” de Benjamin reconsiderado*. Santa Catarina: Editora da UFSC, 1980.

¹³⁵ 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 esporadicamente¹³⁶.

O cinema ofereceria ao homem moderno não apenas a possibilidade de se ver representado, mas também de participar ativamente na constituição da obra artística, não mais apenas como espectador passivo, mas como sujeito atuante no processo criativo. Benjamin ilustra essa possibilidade com o exemplo do cinema soviético, no qual frequentemente se lançava mão de trabalhadores reais em vez de atores profissionais, permitindo que estes se auto-representassem na tela. “Essa evolução já se realizou em grande medida na prática cinematográfica, sobretudo na Rússia. Muitos dos atores presentes nos filmes russos não o são no sentido convencional, mas sim indivíduos que representam a si próprios [...]”¹³⁷. Tal abordagem contrasta fortemente com a situação da Europa Ocidental, onde a lógica capitalista inviabilizava a concretização do desejo legítimo de o indivíduo se ver representado no cinema. A despeito disso, era ainda impensável, à época, que qualquer pessoa pudesse assumir plenamente o papel de produtor cinematográfico. Os meios de produção estavam concentrados nas mãos da indústria — como em Hollywood — ou sob o controle estatal — como na União Soviética —, o que tornava o acesso à produção restrito a grupos específicos¹³⁸. Assim, para a maioria, restava apenas o lugar de objeto filmado.

As questões colocadas nesse contexto dizem respeito, de maneira ampla, à articulação entre estética e ética. Em Benjamin, essas esferas — assim como forma e conteúdo, tendência e qualidade — são indissociáveis no processo de criação artística, especialmente quando se trata de obras fundadas na lógica da não-auraticidade. O conceito benjaminiano de técnica revela-se decisivo nesse ponto: por meio dele, as

¹³⁶ Ibidem, pp. 183-184.

¹³⁷ Ibidem, p. 184.

¹³⁸ A evolução tecnológica e linguística do cinema promoveu uma flexibilização da produção, diminuindo a dependência do aparato industrial. A perspectiva de uma produção democrática, universal e desimpedida, no entanto, materializa-se somente quando os equipamentos de captação se tornam mais acessíveis e deixam os grandes estúdios, penetrando circuitos não-industriais e não-estatais. Essa mudança, que representa uma superação das limitações técnicas vigentes na época de Walter Benjamin, e mesmo posteriormente, é o que intensifica o volume de imagens contemporâneo, elevando o potencial democrático de acesso aos meios de criação e divulgação artística. Dessa forma, recai sobre o indivíduo a responsabilidade de gerir o uso desses novos meios com discernimento estético e ético.

produções literárias e artísticas tornam-se suscetíveis de uma análise imediatamente social, situada no campo coletivo. A técnica, nesse sentido, atua como ponto de partida para a superação do dualismo estéril entre forma e conteúdo, ao mesmo tempo que permite uma compreensão mais precisa da correlação entre tendência (no sentido ideológico-político) e qualidade estética.

Na análise do cinema, Benjamin demonstra especial atenção à coletivização da produção artístico-cultural e ao seu potencial em fomentar o pensamento crítico nas massas. Essa postura está também evidenciada em sua correspondência com Gershom Scholem. Após a leitura do manuscrito de *O autor como produtor*, Scholem pergunta diretamente a Benjamin: “Trata-se de uma profissão de fé comunista?”¹³⁹. A resposta de Benjamin, marcada por certa insatisfação, expressa sua consciência enquanto autor/produtor comprometido com a transformação social, e sua aposta em práticas intelectuais que gerem efeitos concretos e frutíferos no plano coletivo.

[...] 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 os 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 supõem¹⁴⁰.

Na mesma carta, datada de 6 de maio de 1934, Benjamin enfatiza a relevância de escritores como Brecht e Kafka, cuja obra lhe despertava grande interesse. Esses autores se empenhavam constantemente em encontrar estratégias para se desviar tanto das imposições do poder econômico quanto das coerções do poder político. Antes deles, Baudelaire já se destacava como uma figura marcada por esse mesmo embate, assumindo uma postura de resistência, ainda que solitária. Um dos últimos escritos de Benjamin é justamente dedicado à figura emblemática que o poeta encarna, sobretudo no contexto de um declínio generalizado da experiência, que sua prosa expressa de modo singular.

¹³⁹ BENJAMIN, Walter; SCHOLEM, Gershom. Correspondência, p. 154.

¹⁴⁰ Ibidem, p. 159.

2.2 O declínio da experiência e a vivência do choque na modernidade

Ao apontar as dificuldades enfrentadas pela poesia lírica na metade do século XIX, no ensaio *Sobre alguns temas em Baudelaire*, Walter Benjamin identifica um descompasso entre a experiência poética proposta pela obra de Baudelaire e a capacidade de recepção por parte do público a que ela se dirige. Seu interesse, contudo, não reside na avaliação da persistência ou do esgotamento do gênero lírico em si, mas na análise das condições históricas e estruturais que teriam conduzido à sua incompreensão ou à sua aparência de anacronismo. Para Benjamin, esse desajuste entre obra e receptor deve-se, sobretudo, a uma transformação profunda na estrutura da experiência humana na modernidade. Ele identifica três fatores principais que dificultariam a recepção da lírica: a perda do estatuto tradicional do poeta, a ausência de sucessos expressivos no campo lírico após Baudelaire, e, em consequência desses dois aspectos, a crescente evasão do público diante da poesia. Essa última observação permite sugerir, com base nas categorias benjaminianas, que o afastamento do público não se limita à poesia lírica, mas à experiência poética como um todo.

No ensaio *O narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, Benjamin amplia essa perspectiva ao abordar o declínio da experiência compartilhada, da tradição e da arte de narrar. Embora seu foco recaia sobre a narrativa oral, é possível estender suas observações também à poesia lírica. A modernidade, segundo o autor, não inaugura esse processo, mas o acelera. Em épocas pré-modernas, as mudanças nas formas de vida, nos costumes e na técnica ocorriam de forma mais lenta e eram amortecidas por instituições como a igreja e a família. O narrador, nesse contexto, era o mediador da experiência coletiva: sua autoridade baseava-se no acúmulo de vivências e na capacidade de transmiti-las sob a forma de conselhos, sendo por isso valorizado como portador de sabedoria. A narração, sustentada pela oralidade e pela continuidade da tradição, era o instrumento por excelência da transmissão de conhecimento e cultura. Com a ruptura da experiência, causada pelas transformações sociais e técnicas da modernidade, tanto a narrativa quanto a poesia lírica perderam as condições materiais que sustentavam sua eficácia estética e social.

A arte de narrar está definhando 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 das forças produtivas¹⁴¹.

Ao abordar o surgimento de novas formas de “narrar”, como o romance moderno e a informação jornalística, Walter Benjamin não se propõe a avaliá-las em termos de progresso ou regressão social. Sua perspectiva é crítica justamente porque recusa essa dicotomia e busca compreender tais formas como expressão de uma transformação profunda na percepção social e na relação entre o público e a obra de arte.

Nesse contexto, Benjamin observa que a poesia lírica, salvo raras exceções, perde o vínculo com a experiência concreta do leitor¹⁴². Tal ruptura instaura um antagonismo entre obra e receptor, evidenciando um descompasso entre diferentes formas de experiência. A experiência poética, em sua natureza, é de ordem conjuntiva, pois transcende os limites da consciência racional e integra estados mais amplos do sentir e do viver. Nela, a realidade é reatualizada em sua plenitude, adquirindo um caráter estético que a distingue das formas instrumentais de conhecimento.

A sensibilidade do sujeito moderno, contudo, é atravessada por múltiplos condicionamentos — culturais, históricos, econômicos — que interferem não apenas na razão, mas também na forma como percebemos o mundo. Benjamin enfatiza que, na modernidade, houve uma profunda alteração na estrutura da percepção, o que resultou, por consequência, numa transformação do próprio regime da experiência (*Erfahrung*). Tal modificação está diretamente relacionada ao desaparecimento da aura, entendida como a qualidade única, irrepetível e cultural da obra de arte, vinculada à tradição.

A metamorfose da percepção indica, portanto, uma predominância crescente da atitude cognitiva analítica, que busca se impor sobre os conteúdos sensíveis. Nesse movimento, o conceito tende a abstrair, a despersonalizar, frequentemente tornando-se instrumento de uso impessoal e empobrecido. Em oposição a isso, o estético — conforme Benjamin — reintroduz a sensibilidade no pensamento, conferindo-lhe aura, instaurando uma temporalidade distinta, capaz de ampliar e ressignificar o real, os sujeitos e os objetos do conhecimento.

¹⁴¹ BENJAMIN, Walter. “O narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: Obras escolhidas I – Magia e técnica, Arte e Política. pp. 200-201

¹⁴² BENJAMIN, Walter. “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.

A experiência poética, nesse sentido, articula-se intimamente com a *Erfahrung*, a experiência verdadeira. Para Benjamin, essa forma de experiência se caracteriza como sabedoria acumulada, prolongada ao longo do tempo, e acessível por meio de sua transmissão dentro da tradição¹⁴³. A tradição, assim, não é um resíduo do passado, mas o campo onde essa sabedoria se sedimenta e se torna transmissível. O sujeito da *Erfahrung* é aquele que acolhe essa herança, permitindo que o passado atue sobre o presente. Essa experiência é ressonante: ela se entrelaça à vivência do agora e confere a ela profundidade e densidade históricas.

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 imediatos¹⁴⁴.

Segundo Rainer Rochlitz, na ausência do culto e de seus rituais, a experiência tende a se manifestar apenas em sua forma empobrecida, isto é, como mera "experiência vivida"¹⁴⁵. As relações sociais engendram formas religiosas de mediação e transmissão da experiência, estruturando modos específicos de inserção do sujeito em um espaço simbólico comum. Tal inserção ocorre por meio da assimilação e da participação em um conjunto de "coreografias coletivas" — gestos, ritmos, sonoridades e padrões de ação — que operam como codificações simbólicas da tradição.

Essas formas corporificadas da experiência revelam, portanto, um pacto implícito entre os membros de uma comunidade, cuja coesão se expressa esteticamente. O vínculo com a tradição se dá, aqui, por meio de práticas coletivas que condensam significações compartilhadas e conferem corpo a um modo de pertencimento comum. A experiência estética, nessa perspectiva, não se limita à apreensão de um conteúdo discursivo ou inteligível, mas envolve uma dimensão sensível e afetiva — uma experimentação concreta de sentimentos e sensações que reinscrevem os sujeitos num mesmo horizonte coletivo de experiência.

Trata-se, portanto, de um regime de visibilidade e sensibilidade compartilhado, que articula o político ao estético por meio da corporificação da tradição. Esse regime

¹⁴³ Ver o ensaio O narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov.

¹⁴⁴ KONDER, Leandro. Walter Benjamin – O marxismo da melancolia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999, p. 83.

¹⁴⁵ ROCHLITZ, Rainer. O Desencantamento da arte: a filosofia de Walter Benjamin. (Trad. Maria Elena Ortiz Assumpção). Bauru: EDUSC, 2003, p. 284.

corresponde à noção de "partilha da sensível", conforme formulada por Jacques Rancière, na qual se delineiam os modos pelos quais uma comunidade se constitui enquanto tal, delimitando o que pode ser visto, dito, sentido e pensado.

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 partilha¹⁴⁶.

No âmbito do pensamento de Walter Benjamin sobre a experiência, pode-se afirmar que a configuração estético-política por ele delineada constitui, em si, objeto do conhecimento histórico da tradição. Benjamin valoriza justamente o contato sensível e imediato com os objetos culturais, destacando sua dimensão tátil e concreta. É por essa razão que ele opõe a experiência do "leitor" das eras anteriores à daquele pertencente à modernidade. Para Benjamin, o sujeito moderno ocupa a posição de leitor (ou ouvinte) que não se envolve diretamente com a experiência narrada; ele dispõe, antes, da *Erlebnis*, ou seja, da vivência imediata, cujo sentido é limitado à sua própria duração¹⁴⁷.

Tal forma de vivência é fragmentada, desarticulada, isolada — não gera conhecimento, nem se inscreve na continuidade histórica que constitui a tradição. A *Erlebnis* se distancia dos ritos, das festividades, dos nomes que remetem à inscrição simbólica coletiva: ela não se ancora em nenhum vínculo com o passado nem projeta um saber compartilhável. A vivência marca, assim, a cisão entre os indivíduos e o mundo, o que, para Benjamin, compromete profundamente a possibilidade de apreensão da experiência poética, sobretudo no âmbito da lírica¹⁴⁸.

A vivência, nessa perspectiva, manifesta-se como afastamento: os acontecimentos tornam-se estranhos, desconectados da experiência comum. Ao se alterar a estrutura da

¹⁴⁶ RANCIERE, Jacques. A Partilha do Sensível: Estética e política. (Trad. de Mônica Costa Neto) São Paulo: EXO experimental org.; Ed.34, 2005, p.15.

¹⁴⁷ É neste aspecto que se manifesta a influência da teoria bergsoniana da memória no pensamento de Benjamin. O próprio Benjamin observa que a obra *Matéria e memória* (1896) de Bergson delimita a natureza da experiência na duração (*durée*) de tal modo que o leitor é levado a inferir que somente o escritor poderia ser o sujeito apropriado para vivenciar tal experiência. (BENJAMIN, Sobre alguns temas em Baudelaire, p. 105).

¹⁴⁸ Embora Benjamin já tivesse abordado essa questão em estudos prévios, é no ensaio *O Narrador* que a problemática se apresenta com maior clareza e concisão. Nesse texto, o autor estabelece o romance como o gênero narrativo emblemático da modernidade, justificando tal posição por meio das razões ali desenvolvidas.

experiência, alteram-se também os modos de relação do sujeito com o tempo e com o espaço, bem como sua própria sensibilidade. É dessa mutação que decorre a crise da percepção à qual Benjamin se refere repetidamente, inclusive no ensaio em questão. O sujeito moderno perde a capacidade de perceber o que transcende a aparência imediata; rompe-se o vínculo entre a *vita activa* e a *vita contemplativa*. Como afirma o autor, “a crise que assim se delineia na produção artística pode ser vista como integrante de uma crise na própria percepção”¹⁴⁹.

Em Walter Benjamin, os termos vivência (*Erlebnis*) e experiência (*Erfahrung*) são elevados à condição de conceitos fundamentais, cuja distinção é crucial para a compreensão de sua crítica à modernidade. Convém, portanto, explicitar os elementos essenciais que diferenciam essas duas formas de relação com o mundo. Como destaca o autor em seu ensaio 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 frequência inconscientes, que afluem à memória”¹⁵⁰. Assim, a experiência não se constitui de recordações pontuais, mas de uma sedimentação viva e partilhada, muitas vezes não verbalizada, que se inscreve na temporalidade histórica e no tecido simbólico da coletividade.

Ao tematizar o declínio da experiência (*Erfahrung*) em favor da vivência imediata (*Erlebnis*), Benjamin insere sua reflexão em um horizonte histórico mais amplo, que articula memória, narrativa e tradição. O empobrecimento da experiência não se resume à perda da aura, mas implica a atrofia de formas de transmissão coletiva de sentido, como a arte de narrar. A experiência, entendida como sedimentação de histórias e continuidade temporal, cede lugar à vivência fragmentada, marcada pelo choque e pela repetição. Nesse sentido, a crise da experiência estética no cinema deve ser compreendida em continuidade com a crise mais abrangente da experiência moderna, tal como Benjamin a delineia a partir da década de 1930.

Ainda no âmbito dessa discussão, Benjamin estabelece uma interlocução crítica com Henri Bergson e Marcel Proust. Ele associa a concepção de experiência elaborada por Bergson à forma como ela é tematizada por Proust em *Em busca do tempo perdido*, com importantes ressalvas. Segundo Benjamin, a obra de Proust representa uma tentativa

¹⁴⁹ BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: Obras escolhidas II – Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo, p. 139.

¹⁵⁰ Ibidem, p.105.

de recriar artificialmente — nas condições sociais modernas — aquela experiência integral que Bergson concebe, dado que “cada vez se poderá ter menos esperanças de realizá-la por meios naturais”¹⁵¹. Nesse sentido, a relação entre Proust e Bergson revela-se ambígua: embora o primeiro compartilhe da noção bergsoniana de uma experiência ancorada na duração, também evidencia a fragilidade dos recursos disponíveis para captá-la no presente, denunciando os limites da própria memória.

Proust, na leitura de Benjamin, mostra-se mais cauteloso e analítico do que Bergson ao distinguir, em sua obra, dois tipos qualitativamente distintos de memória: a memória voluntária e a memória involuntária. A primeira corresponde às lembranças que podem ser evocadas intencionalmente, mediante o esforço racional ou intelectual¹⁵². Todavia, esse tipo de memória não conserva verdadeiramente o passado; ao contrário, fragmenta-o, desagrega-o, esvaziando-o de seu conteúdo experiencial. É nesse aspecto que Benjamin localiza sua precariedade: a memória voluntária é frágil, sujeita às exigências da atenção e incapaz de restituir a espessura temporal da experiência. Como afirma o autor, as informações transmitidas por essa forma de memória “não guardam nenhum traço do passado”¹⁵³.

Em contrapartida à memória voluntária, Proust identifica uma modalidade distinta e mais profunda de rememoração: a memória involuntária. Esta se configura como um “ponto cego” no qual a sensibilidade prevalece sobre o intelecto, revelando-se como uma instância estética por excelência. A memória involuntária não se restringe à recuperação deliberada de fatos passados, mas se manifesta de forma inesperada, por meio de estímulos sensoriais — como um aroma ou um sabor — que irrompem no presente e instauram uma temporalidade outra. Trata-se de um tempo qualitativo, denso, não linear, que escapa à medição cronológica e se aproxima da dimensão própria à experiência autêntica. Como ilustra Proust: “Se, mais do que qualquer outra lembrança, o privilégio de confortar é próprio do reconhecer um perfume, é talvez porque embota profundamente a consciência do fluxo do tempo. Um odor desfaz anos inteiros no odor que ele lembra”¹⁵⁴. Através dessa forma de memória, o sujeito é reconduzido a um regime espaço-temporal

¹⁵¹ Ibidem.

¹⁵² BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: Obras escolhidas II – Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo, pp. 108-109.

¹⁵³ Ibidem, p.106.

¹⁵⁴ Ibidem, p. 135.

distinto, fluido e indefinido, onde se torna possível o reencontro com a tradição e, por conseguinte, com uma experiência mais plena¹⁵⁵.

Walter Benjamin, atento a esses desdobramentos, procura submeter a crítica o conceito de experiência formulado por Henri Bergson. Em sua avaliação, o filósofo francês ancora sua noção de memória em categorias extraídas das ciências empíricas, o que acaba por esvaziar sua dimensão histórica e cultural. Para Benjamin, a experiência concebida por Bergson revela-se a-histórica, pois ignora o papel estruturante da tradição em sua constituição. A perspectiva bergsoniana, ao buscar isolar a memória da cultura, resulta numa concepção quase biológica de experiência, baseada na ideia de *durée*, isto é, uma vivência temporal contínua, homogênea e sem rupturas¹⁵⁶.

Walter Benjamin propõe uma concepção de experiência radicalmente distinta daquela sustentada por Henri Bergson. Em sua crítica, Benjamin rejeita uma experiência fundamentada em parâmetros científicos ou excessivamente centrada na individualidade. Para ele, a perspectiva bergsoniana fragmenta o elo essencial entre o sujeito e a coletividade, desarticulando, assim, a dimensão histórica da experiência. No entanto, é precisamente na articulação entre o vivido individual e o contexto coletivo que a história se constitui. Benjamin manifesta, portanto, uma preocupação com os efeitos de desagregação histórica promovidos pela experiência entendida à luz de uma interioridade isolada, como em Bergson.

Segundo Benjamin, toda experiência é necessariamente mediada por representações coletivas que moldam e contextualizam a vivência individual. Isso significa que a experiência nunca é puramente pessoal ou desvinculada da história e da tradição; o sujeito está sempre imerso em uma rede simbólica e cultural que o antecede e o excede. Daí a afirmação de que “a experiência é matéria da tradição, tanto na vida privada quanto na coletiva”¹⁵⁷.

Mesmo em Marcel Proust, cuja obra Benjamin mobiliza para ilustrar os mecanismos da memória, essa dimensão propriamente histórica da experiência — aquilo que ele denomina *Erfahrung* — não se realiza plenamente. Embora Proust explore com

¹⁵⁵ Benjamin estabelece essa potencialidade teórica. Contudo, na perspectiva benjaminiana, essa possibilidade não se concretiza no caso de Proust, que é caracterizado como desprovido de experiência; uma tese que já havia sido desenvolvida em *A imagem de Proust* e que é reiterada neste contexto.

¹⁵⁶ BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: *Obras escolhida II – Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, p.136.

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 105.

notável sutileza a relação entre memória e temporalidade, sua narrativa não contempla os elementos rituais ou cerimoniais que inscrevem o indivíduo em uma tradição partilhada. Ausente em sua escrita está qualquer referência explícita a festividades, cultos ou práticas simbólicas que integrem a rememoração individual à memória coletiva, à experiência herdada e compartilhada por uma comunidade.

Onde há experiência no sentido estrito do termo, entram em conjunção, 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), produzem reiteradamente a fusão desses dois elementos da memória, provocavam a rememoração em determinados momentos e davam-lhe pretexto de se reproduzir durante toda a vida¹⁵⁸.

Benjamin chama atenção para o fato de que mesmo práticas aparentemente individuais — que poderiam ser consideradas desvinculadas do coletivo — não são, necessariamente, de natureza puramente privada. Para ele, a experiência subjetiva jamais está completamente apartada da dimensão coletiva, ao contrário do que parece sugerir a escrita de Proust. Em muitas situações, práticas tidas como individuais inserem-se, na verdade, em uma rede mais ampla de significações compartilhadas, configurando-se, portanto, como expressões de uma experiência comum.

No entanto, as preocupações de Proust permanecem, segundo Benjamin, irremediavelmente ancoradas em um registro privado¹⁵⁹. Essa limitação se torna evidente na medida em que sua narrativa se desenvolve a partir da redução progressiva da possibilidade de que os acontecimentos externos integrem-se à experiência do sujeito¹⁶⁰. Benjamin estende essa crítica para além da obra proustiana, aplicando-a de modo mais amplo à condição do indivíduo moderno. É nesse horizonte que ele identifica o problema central relacionado aos meios de comunicação da experiência, especialmente no que diz respeito à degradação da narrativa tradicional diante do avanço dos novos formatos — entre os quais se destaca a informação jornalística — que não permite sedimentação ou transmissão da experiência.

Benjamin critica, ainda, a concepção de memória proposta por Bergson — denominada “memória pura” — por sua incompatibilidade com a experiência efetiva. Embora, em certo sentido, assemelhe-se à memória involuntária descrita por Proust, a

¹⁵⁸ Ibidem, p. 107.

¹⁵⁹ Ibidem, p. 106.

¹⁶⁰ Ibidem.

memória pura bergsoniana consiste em um fluxo contínuo e acessível, em que os conteúdos da experiência podem ser recuperados de forma integral e direta. Diferentemente da memória proustiana, marcada por sua opacidade e descontinuidade, a memória pura de Bergson não reconhece os limites que a própria experiência impõe ao sujeito na relação com o tempo e a lembrança.

A terminologia utilizada por Proust contribui para elucidar, com maior nitidez, os pontos de dissenso entre sua concepção de memória e aquela proposta por Bergson. Enquanto Bergson atribui ao intelecto a capacidade de acessar plenamente os conteúdos da memória, Proust confere à sorte e ao acaso — ao fortuito — o papel de catalisadores da rememoração. Em sua perspectiva, a memória involuntária é produto do accidental, ou seja, depende de estímulos sensoriais que escapam ao controle racional e se prolongam no tempo por meio de uma espécie de dilatação da sensibilidade.

Ao enfatizar esse caráter accidental da rememoração em Proust, Benjamin procura resgatar a dimensão estética subjacente aos eventos que a memória voluntária tende a relatar de forma racionalizada. A memória involuntária, nesse contexto, assume um papel central, pois se ancora em uma lógica própria da sensibilidade, distinta das categorias abstratas e sistemáticas da ciência empírica. Tal sensibilidade opera com uma memória que transmite conteúdos não redutíveis à interpretação conceitual — sensações e afetos que, embora não possam ser plenamente compreendidos intelectualmente, ampliam e transformam a capacidade de compreensão do sujeito.

Essas reflexões evidenciam que a memória involuntária, longe de se restringir ao domínio do fortuito, revela-se como um elemento constitutivo da experiência estética, marcada por sua densidade material e afetiva. É nesse ponto que Benjamin retoma a problemática da recepção da experiência poética — particularmente aquela expressa na lírica de Baudelaire — pelo sujeito moderno. Surge, então, outra questão fundamental, apresentada pelo próprio autor:

[...] 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 ideia 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 Valéry¹⁶¹.

¹⁶¹ Ibidem, p. 110.

A análise que sucede à discussão sobre a memória — partindo de Proust e avançando em direção à psicanálise — centra-se na vivência do choque, ou mais precisamente, na articulação entre essa vivência e os mecanismos da memória. Benjamin estabelece um percurso entre o modo como Proust rememora e aquilo que, na teoria freudiana, pode ser trazido à lembrança, a fim de investigar os modos de operação da memória na modernidade. Seu objetivo é evidenciar como a vivência imediata (*Erlebnis*) passou a se configurar como a forma predominante — e, em certa medida, exclusiva — de experiência possível na era moderna.

Nesse esforço, Benjamin recorre à poesia de Baudelaire. É na lírica do poeta francês — assim como na estrutura da montagem cinematográfica — que se manifesta com clareza a experiência do choque¹⁶². Através dessas formas estéticas, o filósofo procura explicitar o impacto sensorial e psíquico que caracteriza a percepção fragmentária e descontínua do sujeito moderno, revelando como o trauma e a interrupção substituem a experiência contínua e integrada do passado.

O esvaziamento da narrativa tradicional, analisado por Benjamin em *O narrador*, constitui um dos sintomas mais expressivos do declínio da experiência. A substituição da transmissão oral e da memória coletiva por informações rápidas e experiências episódicas encontra paralelo na própria lógica fragmentária do cinema. No entanto, se a obra cinematográfica retira a unidade linear da narrativa, ela também inaugura novas possibilidades de montagem e constelação de imagens, aproximando-se do método benjaminiano que privilegia os fragmentos como resíduos capazes de condensar a verdade de uma época.

¹⁶² “No filme, a percepção sob a forma de choque se impõe como princípio formal”. Benjamin, Sobre alguns temas em Baudelaire, p. 125.

CAPÍTULO 3 – CINEMA, ESTÉTICA DO CHOQUE E IMAGENS DO DESPERTAR

A teoria estética de Walter Benjamin, conforme delineada neste estudo, está intrinsecamente vinculada ao conceito de choque perceptivo, constituindo uma estética própria da modernidade. A seguir, daremos ênfase ao conceito de choque, compreendido como um fenômeno inseparável das transformações promovidas pela modernização da vida social. Na sociedade moderna — conforme já indicado — a experiência plena (*Erfahrung*) cede lugar à vivência imediata (*Erlebnis*). A aceleração do tempo e a tecnificação progressiva da vida acarretam profundas alterações na estrutura perceptiva do sujeito, que se vê cada vez mais exposto ao trauma e aos impactos sensoriais típicos do ambiente urbano.

Dedicaremos atenção às modificações no cotidiano das grandes metrópoles como forma de evidenciar a amplitude da experiência de choque (*Chockerlebnis*) no século XIX. As diversas esferas da vida — econômica, política, cotidiana e artística — foram atravessadas por essa nova forma de experiência sensível. Nesse contexto, torna-se fundamental examinar a lírica de Baudelaire e a linguagem cinematográfica, ambas profundamente marcadas por essa estética do choque. A recepção do cinema, assim como a vivência urbana, se inscreve nessa nova ordem sensorial. No caso da arte fílmica, o choque se constitui como elemento formal, dado o seu caráter fragmentário; da mesma forma, “Baudelaire inseriu a experiência do choque no âmago de seu trabalho artístico”

163

Na vida cotidiana das grandes cidades, essa experiência descontínua, não cumulativa, degenera em vivência superficial para uma massa desprovida de memória. No interior do sistema fabril, os sentidos são progressivamente empobrecidos e a imaginação do trabalhador, inibida. O trabalho torna-se opaco à experiência, e a memória é substituída por mecanismos de reação condicionada; o aprendizado, por adestramento; e a destreza, pela repetição mecânica. Argumentaremos, assim, que a experiência do choque, enquanto vivência moderna, é destituída de conteúdo — trata-se de uma forma esvaziada de relação com o mundo.

¹⁶³ BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: Obras escolhidas III – Charles Baudelaire um Lírico no Auge do Capitalismo, p. 111

Esse processo de transformação da sensibilidade moderna reconfigura profundamente a percepção, atingindo os modos de funcionamento da memória, da consciência e do tempo. Conceitos como lembrança, jogo, sensibilidade e tradição tornam-se, portanto, centrais à compreensão da experiência estética moderna tal como Benjamin a propõe.

A lírica de Baudelaire e a linguagem cinematográfica são novamente convocadas à análise, uma vez que o pensamento de Walter Benjamin privilegia, em sua reflexão estética, os efeitos da experiência do choque sobre as formas da criação artística. A penetração do choque no espaço urbano moderno não poderia deixar de se inscrever na própria estrutura das obras de arte. Para esta etapa da investigação, os ensaios *Sobre alguns temas em Baudelaire, Jogo e prostituição* e *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* constituem as principais referências teóricas.

A exposição contínua ao choque ativa de maneira incessante a consciência, provocando, por consequência, a perda da memória, o declínio da experiência e o entorpecimento dos sentidos — uma espécie de embotamento da percepção. Contudo, a recepção cinematográfica oferece a possibilidade de reanimar os sentidos anestesiados. Mas não se trata apenas de reavivar a sensibilidade individual: há, segundo Benjamin, um coletivo adormecido — vagando num mundo onírico dominado pela mitologia — que aguarda o soar de um “despertador” capaz de provocar o despertar coletivo.

Com base nas transformações estruturais da sociedade moderna e dialogando com a teoria de Max Weber¹⁶⁴, Benjamin compreende o núcleo da modernidade a partir do processo de desencantamento e racionalização do mundo social. Contudo, embora partilhe das premissas de Weber, Benjamin propõe um deslocamento: sustenta que as condições próprias do capitalismo e da industrialização engendram, paradoxalmente, um re-encantamento do mundo, possibilitando a reativação de forças míticas latentes. Para ambos os pensadores, a racionalização se impõe às formas sociais e culturais; porém, em Benjamin, esse processo convive com uma pluralidade de forças simbólicas, que permanecem operantes sob a superfície racionalizada das instituições.

¹⁶⁴ A tese central de Max Weber postula que, no período compreendido entre os séculos XIII e XIX, a razão de natureza formal e abstrata se estabeleceu como o princípio axial na organização das estruturas produtivas, dos mecanismos de mercado, das burocracias estatais e das manifestações culturais.

É nesse ponto que o mundo urbano e industrial emergente se revela, para Benjamin, como um campo propício ao reencantamento por meio de imagens oníricas. Os surrealistas, por sua vez, reconhecem na nova paisagem urbana e técnica traços do maravilhoso e do mítico. Neste contexto, será necessário examinar a articulação entre os conceitos de sonho coletivo (*Traum*), faculdade mimética (*Mimetische Vermögen*), inervação, reprodutibilidade técnica e ação, à luz do movimento dialético do despertar (*Erwachen*). O surrealismo e a técnica cinematográfica, por sua dimensão crítica e estética, serão também elementos fundamentais neste percurso investigativo.

3.1 A estética do choque: fragmentação, montagem e recepção coletiva

No ensaio Sobre alguns temas em Baudelaire, Walter Benjamin desenvolve sua reflexão acerca da articulação entre o choque, a consciência, a experiência (*Erfahrung*) e a memória, elementos centrais de sua teoria estética e filosófica da modernidade. A crítica cultural elaborada pelo autor encontra sustentação fundamental na leitura que faz da teoria freudiana do choque¹⁶⁵, a partir da qual constrói uma interpretação das transformações na sensibilidade moderna. No domínio artístico, é a poesia de Baudelaire que oferece a Benjamin um campo denso e multifacetado de investigação. Seu objetivo é desvendar, por meio da análise minuciosa dessa lírica, de que maneira a poesia poderia se fundamentar em uma forma de experiência para a qual o choque passou a constituir a norma¹⁶⁶. A partir disso, propõe-se delinear um percurso analítico que permita compreender o conceito de *Chockerlebnis* — experiência do choque — tal como formulado por Benjamin, articulando-o à produção poética de Baudelaire.

Com a emergência da modernidade, o choque torna-se uma constante que atravessa todos os âmbitos da vida: a esfera econômica, a organização política, o cotidiano urbano e as práticas artísticas¹⁶⁷. No plano econômico, o capitalismo impõe uma forma de produção baseada na serialização e na industrialização. Enquanto no trabalho artesanal havia uma continuidade entre as etapas do fazer, no contexto do capitalismo industrial

¹⁶⁵ Benjamin adverte que suas reflexões não se limitam estritamente à teoria freudiana sobre memória e consciência. Em Sobre alguns temas em Baudelaire, ele esclarece que suas análises, embora inspirada nessa correlação, não têm a intenção de comprová-la, mas sim de evidenciar sua fecundidade para a compreensão de fenômenos diferentes daqueles que Freud originalmente considerou. (Sobre alguns temas em Baudelaire, p. 108).

¹⁶⁶ BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: Obras escolhidas II- Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo, p. 110.

¹⁶⁷ ROUANET, Sérgio Paulo. Édipo e o anjo – Itinerários freudianos em Walter Benjamin. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1981, p. 45

essa conexão é interrompida. A industrialização crescente do século XIX transforma profundamente a relação do sujeito com o trabalho, que passa a ser caracterizada pela autonomia dos processos e pela reificação da atividade produtiva¹⁶⁸.

A segmentação imposta pela linha de montagem fragmenta a ação do trabalhador, fazendo com que este perca o vínculo orgânico que outrora mantinha com o produto de seu labor. Essa fragmentação do gesto, submetido a uma lógica mecânica e repetitiva, dissolve a intencionalidade e a finalidade anteriormente atribuídas ao trabalho artesanal. Nas fábricas modernas, a experiência do trabalhador é marcada por uma constante exposição ao choque — instaurado na relação entre corpo e máquina — que redefine suas formas de percepção e interação com o mundo.

No contexto do processo de produção (*Herstellungsverfahren*), o operário torna-se um sujeito desvinculado do produto final de seu próprio trabalho, bem como da experiência integral que outrora caracterizava o fazer artesanal. Diferentemente do artesão, cuja atuação abrangia todas as etapas da produção, o trabalhador industrial é excluído da totalidade do processo produtivo, passando a exercer uma função fragmentada e automatizada.

Diante da linha de montagem, seu comportamento torna-se mecânico, assemelhando-se ao funcionamento da própria máquina que opera. Seu gesto se reduz a uma repetição constante, guiada exclusivamente pelos estímulos e comandos emitidos pela máquina. Esse regime conduz ao adestramento corporal do trabalhador, moldado pela lógica maquínica.

Ao abordar essa relação entre corpo, máquina e trabalho, Benjamin recorre a Marx, que observa: “Todo trabalho com a máquina exige [...] um adestramento prévio do operário”¹⁶⁹. Dessa forma, na fábrica, o operário passa a funcionar como uma unidade autônoma dentro do sistema, não mais como sujeito criador, mas como um componente funcional da engrenagem produtiva.

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

¹⁶⁸ BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: Obras escolhidas – Charles Baudelaire um Lírico no Auge do Capitalismo, p. 125

¹⁶⁹ BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: Obras escolhidas – Charles Baudelaire um Lírico no Auge do Capitalismo, p. 125 (A citação de Marx feita por Benjamin serve para ampliar o significado de “adestramento”, indicando que ele não pode ser reduzido a um mero exercício ou rotina.)

máquina, os operários aprendem a coordenar 'seu próprio movimento ao movimento uniforme, constante de um autônomo'¹⁷⁰.

Na lógica da linha de montagem, é o trabalhador quem se adapta ao compasso ditado pela máquina, e não o inverso; cabe a ele responder de forma automática e imediata, ao longo de toda a sua jornada diária, a uma série contínua de estímulos e choques¹⁷¹. Essa jornada, caracterizada pela fragmentação e pela automatização, rompe qualquer vínculo com a totalidade do processo produtivo. Tal processo, nesse contexto, torna-se inacessível enquanto experiência no sentido pleno do termo, “a nulidade, o vazio, o não poder concluir, inerentes à atividade do trabalhador assalariado na fábrica” ajudam a elucidar essa ausência de experiência¹⁷². Diferente do trabalho artesanal — atividade que pressupunha integração e continuidade —, o labor industrial impede a constituição de uma experiência acumulativa ou significativa. Consequentemente, não há aprendizado, nem incorporação de saberes, e esse déficit se estende ao cotidiano do homem moderno, afastando-o, progressivamente, da possibilidade de vivenciar uma experiência autêntica.

Giorgio Agamben, em consonância com Walter Benjamin, observa que essa vivência de um tempo esvaziado e subtraído da experiência define “a vida nas grandes cidades modernas e nas fábricas”. Segundo ele, a concepção do tempo como algo homogêneo e vazio emerge justamente “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”¹⁷³.

Walter Benjamin nos chama a atenção para o fato de que os modos modernos de produção de bens e mercadorias guardam uma estreita relação com as formas de habitar e de se relacionar nas grandes cidades. Tanto no interior das fábricas quanto no ambiente urbano, o corpo e a consciência do sujeito moderno são inevitavelmente atravessados pela experiência — ou, mais precisamente, pela vivência — do choque. O comportamento do transeunte diante do turbilhão da metrópole espelha, assim, a conduta do operário diante da máquina. “À vivência do choque, sentida pelo transeunte na multidão, corresponde a

¹⁷⁰ Como o próprio Benjamin indica, sua análise deriva de uma compreensão marxista da produção capitalista. (BENJAMIN, Sobre alguns lemas em Baudelaire, p. 125).

¹⁷¹ BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: Obras escolhidas – Charles Baudelaire um Lírico no Auge do Capitalismo, p.125.

¹⁷² BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: Obras escolhidas – Charles Baudelaire um Lírico no Auge do Capitalismo, p. 127.

¹⁷³ AGAMBEN, Giorgio. Infância e História: destruição da experiência e origem da história. Belo Horizonte: UFMG, 2005, p.117.

‘vivência’ do operário com a máquina”¹⁷⁴. Dessa analogia entre o passante e o trabalhador industrial, decorre a concepção do homem moderno como um autômato, dissociado de qualquer relação efetiva com a experiência autêntica¹⁷⁵.

Como aponta Katia Muricy, esses dois exemplos — o do transeunte imerso na multidão urbana, incapaz de fixar o olhar em meio à sucessão ininterrupta de estímulos, e o do operário, cujos movimentos são inteiramente regulados pelo automatismo das máquinas — ilustram de forma contundente a incorporação do tempo industrial em detrimento do tempo orgânico. Ambos exprimem, de maneira paradigmática, a percepção do choque. Tal percepção, ao ser absorvida pelo inventário da consciência, converte-se em vivência (*Erlebnis*)¹⁷⁶. Nesse sentido, conforme afirma Benjamin:

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 poética¹⁷⁷.

Em Baudelaire, uma nova figura simbólica surge: a do jogador ou ocioso. Assim como o operário, o jogador representa um “homem espoliado em sua experiência – um homem moderno”¹⁷⁸. Benjamin observa que o poeta francês demonstrava especial interesse pelas analogias entre essas duas figuras, já que “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 azar¹⁷⁹.

O gesto automático e repetitivo que define a atuação do operário diante da máquina encontra um paralelo direto na conduta do jogador diante da mesa de jogo e das

¹⁷⁴ BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: Obras escolhidas – Charles Baudelaire um Lírico no Auge do Capitalismo, p. 126.

¹⁷⁵ A compreensão benjaminiana da multidão, embora não se restrinja a ela, é profundamente informada pela descrição de Edgar Allan Poe. Benjamin articula essa conexão ao demonstrar como a lógica da fábrica molda a percepção do espaço urbano. Seu argumento é sintetizado na seguinte citação: “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). A “uniformidade” assim identificada por Poe é, para Benjamin, um reflexo direto do ritmo automatizado imposto ao trabalhador pela máquina.

¹⁷⁶ MURICY, Kátia. Alegorias da dialética, – Imagem e pensamento em Walter Benjamin. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999, p. 191

¹⁷⁷ BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: Obras escolhidas – Charles Baudelaire um Lírico no Auge do Capitalismo, p.110.

¹⁷⁸ Ibidem, p.130

¹⁷⁹ Ibidem, p.127.

cartas. “O arranque está para a máquina, como o lance para o jogo de azar”¹⁸⁰. A rapidez e a repetição são elementos compartilhados entre ambos: operário e jogador reagem de maneira impulsiva e não reflexiva aos estímulos que lhes são apresentados — sejam eles mecânicos ou lúdicos. Essa resposta veloz e sem mediação, voltada ao ganho imediato, revela o vazio e a ausência de sentido que caracterizam as práticas de ambos.

Tanto o jogo de azar quanto o trabalho fabril compartilham, ainda, uma estrutura de temporalidade desvinculada da experiência. O passado, nesses contextos, é irrelevante. No jogo, a experiência acumulada nada significa; ele rejeita o passado e também o futuro, pois “ignora totalmente qualquer posição conquistada, qualquer antecedente [...]”¹⁸¹. O que importa é o instante do lance, que se apresenta como uma chance única e inadiável — o agora que não pode ser desperdiçado. O tempo, nesse contexto, é suspenso, isolado: o passado é separado, não influenciando o presente, tampouco o futuro. “O jogador só apara aquele futuro que não penetrou como tal em seu consciente”¹⁸² — trata-se, portanto, de um futuro amortecido, entorpecido.

As formas de relação subjetiva e intersubjetiva foram profundamente alteradas pelas “necessidades” artificialmente criadas e impostas pelo sistema capitalista. O tempo desperdiçado pelo jogador ocioso guarda equivalência com o tempo alienado do operário industrial: ambos são orientados pela lógica do ganho. Em ambos os casos, nega-se ao indivíduo o controle sobre seu próprio tempo e, por extensão, sobre sua própria subjetividade¹⁸³. A “necessidade” de conquistar tempo, imposta pelas exigências da produção e do consumo, converte-se na origem do “desejo” que impulsiona suas ações.

Aceitar as regras do jogo implica em permitir que a existência seja capturada por uma temporalidade infernal, cuja dinâmica é regida por um recomeçar incessante — tanto como princípio quanto como ideal normativo. O tempo que se manifesta no jogo e no trabalho automatizado é destituído de densidade: trata-se de um tempo esvaziado, repetitivo, que aprisiona o sujeito na imediatez e no eterno retorno do mesmo¹⁸⁴. Como observa Sergio Paulo Rouanet, o jogador reproduz os gestos automáticos e serializados que caracterizam o comportamento do trabalhador assalariado das fábricas

¹⁸⁰ Ibidem.

¹⁸¹ BENJAMIN, Walter. “Jogo e Prostituição”. In: Obras escolhidas – Charles Baudelaire um Lírico no Auge do Capitalismo, p. 267

¹⁸² Ibidem, p.269.

¹⁸³ Ibidem.

¹⁸⁴ Ibidem

— um padrão de ação governado pela recorrência incessante. “Ele é a figura exemplar do homem privado de experiência, que por não ter passado é condenado ao recomeço perpétuo”¹⁸⁵.

Mesmo o desejo que mobiliza tanto o jogador quanto o operário não pode ser considerado autêntico. Segundo Benjamin, “o empenho em vencer e ganhar dinheiro não [pode] ser considerado como um desejo no verdadeiro sentido do termo”¹⁸⁶. O desejo verdadeiro, diferentemente da avidez que impera na lógica capitalista, está vinculado à experiência — e, portanto, ao tempo vivido. Enquanto a ganância move-se no presente imediato, o desejo projeta o sujeito para o futuro, exigindo um passado que o fundamente. O desejo genuíno se configura como expressão da experiência acumulada e elaborada, sendo, por isso, seu coroamento: “por isso o desejo realizado é o coroamento da experiência”¹⁸⁷. O passado atua como sedimento dessa experiência, de onde emerge o desejo autêntico. Em contrapartida, como anteriormente mencionado, no universo do jogo de azar não há lugar para o passado; o que se afirma é um presente absoluto, orientado apenas pela expectativa do ganho imediato. Nas palavras de Rouanet:

O verdadeiro desejo é o nascido na infância mais remota, e só pode realizar-se por completo na perspectiva de um futuro infinitamente 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 retorno¹⁸⁸.

A concepção do tempo enquanto eterno retorno está intrinsecamente vinculada à forma como o tempo de trabalho é estruturado na modernidade. No contexto da produção industrial, o trabalho se define, sobretudo, pela alienação do tempo vivido. Em reação a essa dinâmica temporal repetitiva e opressora, Blanqui¹⁸⁹ propõe, no plano político, o golpe de Estado — o putsch — como forma de ruptura. Tal estratégia pode ser

¹⁸⁵ ROUANET, Sérgio Paulo. Édipo e o anjo. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1981, p.96.

¹⁸⁶ BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: Obras escolhidas – Charles Baudelaire um Lírico no Auge do Capitalismo, p.129.

¹⁸⁷ Ibidem.

¹⁸⁸ ROUANET, Sérgio Paulo. Édipo e o anjo. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1981, p.96.

¹⁸⁹ Louis Auguste Blanqui (1805-1881) foi um revolucionário, teórico político e ativista francês, figura central do socialismo e do republicanismo radical no século XIX. Conhecido como “o Encarcerado” por ter passado mais de três décadas de sua vida na prisão devido às suas atividades revolucionárias, Blanqui defendia a ideia de que a transformação social só poderia ser alcançada por meio de uma ação insurrecional liderada por uma minoria organizada – o que ficou conhecido como “blanquismo”. Sua estratégia política baseava-se no golpe de Estado revolucionário (o putsch) como forma de interromper bruscamente a ordem vigente e instaurar um novo poder. Na obra de Walter Benjamin, Blanqui é recuperado como um exemplo de tentativa de romper com o “eterno retorno” do tempo homogêneo e vazio da modernidade capitalista, propondo uma intervenção abrupta – o “choque” político – como forma de transfigurar o curso da história.

compreendida como uma manifestação, na esfera política, da experiência do choque: um gesto disruptivo que visa interromper de maneira súbita e violenta o curso da história. Blanqui torna-se, assim, figura paradigmática de quem aposta na intervenção externa e abrupta como tentativa de transfiguração radical do processo histórico. No domínio político, portanto, o *putsch* se configura como a tática do choque.

A modernidade, por sua vez, intensifica sobremaneira a excitação dos nervos e os riscos físicos, sobretudo a partir do final do século XIX, quando os excessos sensoriais passam a compor a experiência ordinária do habitante das grandes cidades. Nas metrópoles modernas, os estímulos táteis e sensoriais se proliferam e se intensificam: a presença constante das multidões, a velocidade dos automóveis, os apelos da publicidade, os ruídos urbanos, os perigos repentinos e os encontros fragmentários dão forma a um novo regime de experiência do corpo na cidade. O choque, nesse contexto, converte-se em componente estrutural da vida cotidiana. Baudelaire, ao refletir sobre tal realidade, compara o contato do sujeito moderno com a multidão a um “choque elétrico”. Para atravessar essa massa compacta e em movimento, o passante é compelido a abrir caminho por meio de gestos convulsivos, abruptos — análogos aos de um esgrimista. Sem esses gestos automáticos e reflexos, o deslocamento pela cidade moderna se tornaria inviável.

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 sequências, como descargas de uma bateria. Baudelaire fala do homem que mergulha na multidão como em um tanque de energia elétrica¹⁹⁰.

O sujeito das últimas décadas do século XIX e das primeiras do século XX, ao ser constantemente atravessado pelas “descargas elétricas” provocadas pelo contato com a multidão urbana, foi compelido a desenvolver um modo de ver caracterizado pela dispersão. Tornou-se inviável — e até mesmo perigoso — fixar o olhar prolongadamente em um único ponto. Ao contrário, o olhar precisa flutuar pelo ambiente, em constante vigilância diante das ameaças que a cidade moderna apresenta. Benjamin observa que “[...] o olho do habitante das metrópoles está sobrecarregado com funções de segurança”¹⁹¹, evidenciando que essa atenção visual fragmentada é uma exigência do próprio espaço urbano. A sobrevivência do passante depende, em grande medida, dessa

¹⁹⁰ BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: Obras escolhidas – Charles Baudelaire um Lírico no Auge do Capitalismo, p. 124-125.

¹⁹¹ Ibidem, p. 142.

vigilância difusa, de uma atenção simultaneamente exacerbada e dispersa, indispensável para que ele possa atravessar a cidade sem se expor a riscos.

Esse olhar hiperestimulado, resultado da intensificação dos estímulos visuais, ganha centralidade na experiência urbana moderna. Georg Simmel, conforme citado por Benjamin, também reconhece a primazia da visão no contexto metropolitano, embora fundamente essa centralidade em outra lógica explicativa:

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 palavra¹⁹².

A nova configuração da vida urbana, marcada pela exigência de funções como atenção constante, agilidade, automatismo e respostas condicionadas, acarreta uma reconfiguração profunda do aparato sensorial do indivíduo. Estabelece-se, assim, uma forma padronizada de percepção que passa a orientar sua relação com o mundo. Inserido na multidão e, ao mesmo tempo, participante dela, o sujeito moderno se torna receptor e emissor de choques. Ele opera quase como um autômato, reagindo de maneira automática a estímulos e comandos externos, desenvolvendo uma consciência hipervigilante do espaço que ocupa e percorre¹⁹³. Essa consciência intensificada busca, prioritariamente, evitar confrontos, sustos e colisões. Urgência, desorientação, ansiedade, excesso de estímulos e insensibilização constituem os estados afetivos que caracterizam o comportamento típico do homem moderno. A esse sujeito cabe não apenas suportar o bombardeio constante de informações e estímulos, mas também ser capaz de manejá-los em seu próprio favor¹⁹⁴. Seu sistema perceptivo permanece em permanente estado de alerta, orientado para captar, neutralizar e elaborar os impactos oriundos do ambiente.

¹⁹² Apud BENJAMIN, Walter. "Sobre alguns temas em Baudelaire". In: Obras escolhidas – Charles Baudelaire um Lírico no Auge do Capitalismo, p. 142

¹⁹³ Benjamin caracteriza como "adestramento" o mecanismo pelo qual o sujeito, tal como o "homem da multidão" de Poe, incorpora e repete automaticamente certas normas. Essa reprodução inconsciente tem por objetivo assegurar a estabilidade e o funcionamento da estrutura social. (BENJAMIN, Sobre alguns temas em Baudelaire, p. 125).

¹⁹⁴ É nesse ponto que se estabelece a relação entre a experiência do choque e a presença da multidão na obra de Baudelaire. O sujeito urbano encontra-se, cotidianamente, exposto ao impacto provocado pelo convívio com a massa. Para se deslocar nesse ambiente superlotado, ele deve agir como um esgrimista: os gestos que realiza têm a função de lhe abrir caminho entre os corpos. Benjamin, Sobre alguns temas em Baudelaire, p. 113.

Essa percepção urbana difere substancialmente daquela que caracterizava a sensibilidade do homem pré-industrial. Aquele era um indivíduo moldado por um tempo em que as coisas possuíam durabilidade, em que a sensibilidade preservava a memória e mantinha vivos o passado e a tradição. A imaginação e a memória, nesse contexto, não eram suprimidas por uma consciência excessivamente ativada nem pelas experiências de choque. No entanto, com a modernidade, a esfera pública foi drasticamente modificada, tornando-se regida por elementos como a moda efêmera, o acaso, o risco e o impacto sensorial, em detrimento de concepções tradicionais de segurança, continuidade e autodeterminação. Como resultado, a experiência da vida moderna tende a se tornar cada vez mais empobrecida e estéril.

A inquietação diante do crescimento da estimulação nervosa e dos riscos físicos e psíquicos enfrentados pelo homem moderno manifesta-se em diversas formas de expressão — desde ensaios publicados em revistas acadêmicas até manifestos de vanguarda, como os de Marinetti¹⁹⁵. Essa preocupação também é refletida por cartunistas na imprensa da época. Inserido nesse panorama, Benjamin concentra sua atenção nas expressões artísticas e literárias, compreendendo que nelas se revela, no próprio plano estético, a marca da experiência do choque, tal como é vivida nas esferas da economia, da política e da vida cotidiana¹⁹⁶.

Em suas reflexões, Benjamin dá ênfase especial ao cinema e à poesia de Baudelaire, tomando essas duas formas artísticas como meios privilegiados para acessar aspectos constitutivos da experiência moderna. Ambas se estruturam a partir da presença marcante do choque. O ensaio benjaminiano sobre o poeta lírico do século XIX se organiza em torno da figura do homem moderno no contexto da consolidação do capitalismo, tendo como eixo a relação entre o indivíduo e a massa. O texto é perpassado pela tese de que o lírico moderno inscreve na figura da multidão a vivência do choque. Este se torna, assim, um ponto central — um elemento estruturador da experiência expressa na lírica de Baudelaire. Sua poesia constitui uma forma de conhecimento originada de uma relação cuja base está, em grande parte, na consciência¹⁹⁷. Trata-se de uma lírica suficientemente lúcida e reflexiva para integrar o impacto do choque — o que

¹⁹⁵ 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.

¹⁹⁶ ver: SINGER, Ben. “Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular”. In: O cinema e a invenção da vida moderna. São Paulo: Cosac e Faify, 2004

¹⁹⁷ BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: Obras escolhidas – Charles Baudelaire um Lírico no Auge do Capitalismo, p. 110.

justifica o modo abrupto, súbito e impactante com que as imagens baudelaireanas se apresentam¹⁹⁸.

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 artístico¹⁹⁹.

A criação poética em Baudelaire está diretamente atravessada pela experiência do choque — ou mais precisamente, pelo esforço de resistência a ele. Como aponta 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”²⁰⁰. A metáfora da esgrima, evocada por Benjamin, sintetiza de modo emblemático não apenas a dinâmica da criação artística na modernidade, mas também o próprio modo de experienciar o mundo: trata-se de um gesto defensivo diante da violência dos estímulos modernos. O poeta francês esquivava-se das investidas sensoriais da vida urbana, intercepta os choques e tenta amortecê-los — movimento que visa, sobretudo, preservar alguma forma de integridade da experiência subjetiva. Seu gesto é uma tentativa de converter os acontecimentos brutos do cotidiano em *Erfahrung*, ou seja, em experiência dotada de sentido e profundidade; trata-se de retirar da massa indiferenciada da multidão urbana uma posição precisa para as coisas no mundo.

Essa elaboração, no entanto, exige a vigilância permanente da consciência, que Benjamin identifica como o “plano atuante de sua composição”²⁰¹. A incorporação da experiência sensível, nesse sentido, depende de uma operação consciente que busca constantemente aparar, desviar ou atenuar os impactos dos choques cotidianos. A estética, nesse contexto, encontra seus limites no que pode ser assimilado pela razão. Dessa forma, a vivência do choque torna-se inevitável, implicando um rebaixamento e uma reorganização da própria sensibilidade do sujeito moderno.

A figura da multidão, ainda que raramente tematizada de forma explícita na obra de Baudelaire, é um elemento estruturante de sua lírica. O poeta é categórico ao afirmar que é somente por meio da imersão na multidão que o artista pode tornar-se

¹⁹⁸ ROUANET, Sérgio Paulo. Édipo e o anjo, p.46.

¹⁹⁹ BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: Obras escolhidas – Charles Baudelaire um Lírico no Auge do Capitalismo, p. 111

²⁰⁰ Ibidem

²⁰¹ Ibidem, p. 108

verdadeiramente moderno²⁰². A multidão, assim, inscreve-se de maneira implícita como vetor tanto da ação poética quanto da forma de experiência possível na modernidade. Para Baudelaire, contudo, a multidão possui um caráter essencialmente inumano: ela dissolve os vínculos do indivíduo com a tradição, obscurecendo a distinção histórica e promovendo a homogeneização da experiência²⁰³. Trata-se de uma massa amorfa de transeuntes, uma coletividade anônima e indistinta. “Por ela não se pode entender nenhuma classe, [...] nenhuma forma de coletivo estruturado”²⁰⁴.

Imerso em um ambiente sensorialmente saturado e esteticamente anestesiado — característica central da existência nas metrópoles modernas —, Baudelaire encontra uma forma de escape. Essa fuga se dá por meio da figura do *flâneur*²⁰⁵, personagem que, tanto no plano físico quanto no espiritual, se descola do ritmo caótico e do dinamismo despersonalizante da massa urbana parisiense²⁰⁶. Na condição de observador atento, o *flâneur* estabelece para si um modo próprio de circular pela cidade, desacelerando seus passos e, assim, distinguindo-se dos demais passantes. Seu deslocamento lento e deliberado atua como um contraponto ao movimento centrífugo e automatizado da multidão: ele quebra o fluxo incessante e impensado que configura a experiência corporal típica da modernidade urbana. É a partir dessas relações corporais no espaço partilhado da cidade que Baudelaire formula sua concepção da vivência do choque. “Ele determinou o preço que é preciso pagar para adquirir a sensação de moderno: a desintegração da aura na vivência do choque”²⁰⁷.

Em contraste com essa vivência imediata e fragmentada, a verdadeira experiência — *Erfahrung* — funda-se na continuidade temporal e na tradição. Trata-se de um saber

²⁰² 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

²⁰³ BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: Obras escolhidas – Charles Baudelaire um Lírico no Auge do Capitalismo, p.121.

²⁰⁴ Ibidem. p.113

²⁰⁵ Benjamin define o *flâneur* por meio de um duplo afastamento. Em primeiro lugar, diferencia-o do “homem da multidão” (BENJAMIN, Sobre alguns temas em Baudelaire, p. 121). Em segundo, afasta-o de uma leitura biográfica simplista, argumentando que, apesar das similaridades, “[...] o *flâneur* de Baudelaire não é um auto-retrato do poeta no grau que se poderia imaginar. Um traço importante no Baudelaire real [...] não entrou nessa imagem” (BENJAMIN, Paris do Segundo Império: A Modernidade, p. 69). O *flâneur*, portanto, é uma figura autônoma.

²⁰⁶ Segundo Benjamin, a distinção entre o *flâneur* de Baudelaire e o “homem da multidão” de Poe é um reflexo direto do modo como as cidades influenciam e condicionam a conduta dos indivíduos que habitam as grandes metrópoles.

²⁰⁷ BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: Obras escolhidas – Charles Baudelaire um Lírico no Auge do Capitalismo, p. 145.

acumulado, que se transmite e se sedimenta, não sendo condicionado pelos impulsos efêmeros e descontínuos do choque. Sob a perspectiva temporal, a experiência é marcada por uma permanência que conjuga o mesmo e o diferente, constituindo-se como textura, memória e aprendizado — elementos que conferem ao tempo uma espécie de aura. É precisamente essa aura temporal que Baudelaire procura fixar em suas alegorias, nelas cristalizando a tensão entre a transitoriedade da modernidade e a durabilidade da experiência.

Ao atribuir às correspondências²⁰⁸ um valor cultural e vinculá-las à obra de arte²⁰⁹, Benjamin remonta a formas de experiência que seriam reatualizadas por meio da criação artística. Pela via da arte, a experiência aurática — historicamente associada ao sagrado — seria reintegrada ao domínio profano da história. A aura da obra de arte mantém um elo estreito com a tradição, sendo compreendida como uma manifestação que remete à sua origem (*Ursprung*) e que com ela está em correspondência. Em outras palavras, a obra de arte se configura como uma tentativa de reconduzir, por meio da rememoração e de sua atualização crítica, a experiência originária da tradição — sua aura.

É a partir desse ponto que Benjamin retoma a problemática da aura, já discutida em seu ensaio sobre a reproduzibilidade técnica. No entanto, no ensaio dedicado a Baudelaire, essa temática é revisitada sob um novo enfoque: trata-se agora de articular a experiência poética mais significativa da era capitalista, reconhecendo naquela poesia uma inscrição sensível do declínio da aura e da percepção, que culmina na experiência do choque, constitutiva da modernidade. “As Flores do Mal foram a última obra lírica a exercer influência no âmbito europeu”²¹⁰, e alguns de seus poemas chegam a pôr em questão a própria possibilidade de subsistência da lírica. Frente a essa crise, Baudelaire extrai da vivência — mesmo quando marcada pelo vazio — a matéria de sua criação artística, transmutando-a em poesia. O poema *A uma passante*, nesse sentido, é exemplar, pois “soneto apresenta a imagem de um choque, quase mesmo a de uma catástrofe”²¹¹, e consegue, ainda assim, tocar o núcleo da sensibilidade do sujeito moderno.

²⁰⁸ “As correspondências devem ser compreendidas como elementos próprios do ato de 'rememorar', não no sentido de dados históricos, mas como traços oriundos de uma pré-história da experiência. São elas que conferem aos dias festivos sua profundidade e relevância, pois permitem o reencontro com uma existência anterior.” (Walter Benjamin, *Sobre alguns temas em Baudelaire*, p. 133).

²⁰⁹ BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: *Obras escolhidas – Charles Baudelaire um Lírico no Auge do Capitalismo*, p. 132.

²¹⁰ BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: *Obras escolhidas – Charles Baudelaire um Lírico no Auge do Capitalismo*, p.143.

²¹¹ *Ibidem*, p.121.

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!²¹²

Na condição de crítico da cultura, Benjamin leva em consideração os determinantes históricos e econômicos que moldam a experiência lírica em Baudelaire. A produção do poeta francês é marcada por seu enraizamento histórico, uma vez que não apenas reflete certos traços constitutivos da vivência moderna, mas também é capaz de revelar, por meio de suas imagens, alegorias e possíveis correspondências, o sentido profundo dessa experiência. Como 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 tal²¹³.

Baudelaire incorporou à sua poesia tanto o declínio da aura quanto a experiência do choque, convertendo essas formas de vivência, esvaziadas em seu conteúdo originário, em matéria estética — constituindo, assim, uma das expressões poéticas mais significativas da modernidade. No entanto, a estética do choque apenas alcançaria sua plena realização com o advento da técnica cinematográfica. No ensaio dedicado a Baudelaire, Benjamin observa: “No filme, a percepção sob a forma de choque

²¹² Ibidem, p. 117

²¹³ Ibidem, p.110

(*Schokformiges*) se impõe como princípio formal. Aquilo que determina o ritmo da produção na esteira rolante está subjacente ao ritmo da receptividade, no filme”²¹⁴. Enquanto a obra de arte tradicional (ou clássica) pressupõe uma relação contemplativa, em que o observador é absorvido por ela e conduzido a uma fruição individual e voluntária, no cinema ocorre o inverso: as imagens impõem-se de maneira fragmentada e com uma visibilidade “autoritária”, imergindo diretamente na atenção dispersa do espectador. Este, para captar os choques visuais promovidos pela sucessão das imagens fílmicas, deve manter-se integralmente presente e receptivo. O cinema, portanto, instaura uma nova condição perceptiva para a arte. Como afirma Benjamin:

A associação de ideias 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 aguda²¹⁵.

Trata-se de uma forma de fruição completamente distinta daquela promovida pela experiência aurática tradicional diante da obra de arte. Antes mesmo do surgimento do cinema, os dadaístas já se colocavam em oposição à percepção aurática, cuja expressão paradigmática se encontra na contemplação imóvel e silenciosa de uma pintura renascentista²¹⁶. “De espetáculo atraente para o olhar e sedutor para o ouvido, a obra convertia-se em um tiro”²¹⁷.

As produções dadaístas apresentavam-se, assim, como intervenções diretas, dotadas de uma intensidade quase física, situando-se num ponto de transição que as aproxima do cinema por sua incidência tátil. Benjamin introduz, nesse contexto, a ideia do choque físico imposto ao espectador pelo dinamismo das imagens projetadas na tela. A recepção cinematográfica, nesse sentido, passa a ser caracterizada por uma lógica tátil: ela se funda na sucessão de deslocamentos espaciais e angulares que atingem, de forma intermitente, o olhar do espectador²¹⁸. As tensões históricas do início do século XX encontraram, no estímulo tátil, uma forma expressiva de manifestação, que passou a

²¹⁴ Ibidem, p. 125

²¹⁵ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Magia e técnica, arte e política*, p. 192

²¹⁶ A obra de arte tradicional convida o espectador à contemplação de uma representação plástica, geralmente figurativa, que organiza o espaço dentro dos limites da moldura através do rigoroso sistema da perspectiva geométrica. Os dadaístas, por meio de suas colagens, promoveram uma ruptura radical com esse modelo de fruição estética, seu conteúdo e seu formato convencional.

²¹⁷ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Magia e técnica, arte e política*, p. 191.

²¹⁸ Ibidem, p. 192.

integrar a própria experiência visual. Corpo e olhar tornaram-se, nesse processo, superfícies sensíveis aos choques estéticos — algo que o cinema evidencia de maneira exemplar, pois nele as sensações estéticas ganham espessura e impacto físico:

Mas nada revela mais claramente as violentas tensões do nosso empo 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 estética²¹⁹.

O cinema emergiu como uma resposta estética à sensibilidade moderna, marcada por “violentas tensões” vividas no cotidiano. Ele ofereceu uma nova forma artística, cuja natureza consiste na sucessão abrupta e veloz de imagens, que se apresentam ao espectador como uma série contínua de choques. A linguagem cinematográfica nascente tornou possível transformar os elementos potencialmente negativos da modernidade — como a fragmentação, a aceleração, o deslocamento e o impacto — em recursos estéticos por meio da montagem. Nesse sentido, o cinema incorporou uma forma de experiência em movimento que dialoga diretamente com a vivência cotidiana na era moderna. Sua estrutura formal passou a refletir as características fundamentais da modernidade, igualmente marcada pela descontinuidade e pela fragmentação. Leo Charney, em seu ensaio *Num instante: o cinema e a filosofia*, examina precisamente 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 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-lo²²⁰.

Trata-se de experienciar o choque e, na medida do possível, resistir à anestesia provocada por sua constante repetição. Romper com o estado de alienação e dormência para voltar a sentir representa uma das funções centrais da estética que Benjamin aborda ao discutir o cinema. Em consonância com Charney, e diante desse esvaziamento de sentido, Susan Buck-Morss interpreta que, segundo Benjamin, a arte possui o potencial de reativar os sentidos, pois: “[...] já não se trata de educar o ouvido não refinado para

²¹⁹ Ibidem, p. 194

²²⁰ 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

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”²²¹.

Os impactos enfrentados pelo homem moderno não se restringem à sucessão de imagens projetadas na tela do cinema. Aqueles que circulam nas grandes metrópoles também são inevitavelmente atingidos por esses choques. E o cinema, de fato, representa a forma artística,

(...) que corresponde 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 vigente²²².

Diante das condições materiais impostas pelo capitalismo — nas quais o cinema se vê submetido à lógica do mercado e reduzido à condição de mercadoria — essa forma artística assume o caráter de uma ilusão tanto coletiva quanto concreta. Nessa medida, ela se configura como uma fantasmagoria, incapaz de cumprir qualquer função política verdadeiramente emancipadora. Torna-se, assim, indispensável o desenvolvimento de uma análise crítica da realidade capitalista moderna, um mundo imerso em um sonho coletivo e constantemente à beira de um possível despertar.

3.2 Imagens do sonho e o despertar: surrealismo, memória e capacidade mimética

Benjamin compreende a modernidade como um "mundo de sonho" (*Traum*), em que o "despertar" (*Erwachen*) coletivo deve ser compreendido como uma tomada de consciência revolucionária de classe. Essa concepção é amplamente desenvolvida em sua obra *Das Passagen-Werk*, mas, devido à extensão e complexidade do projeto, privilegiamos como principais fontes os textos da *Exposé* de 1935, bem como os apontamentos dos Cadernos K — Cidade de sonho e morada de sonho, sonhos de futuro, niilismo antropológico, Jung — e do Caderno N — Teoria do conhecimento, teoria do progresso. Ao longo desta análise, também estabeleceremos articulações com os ensaios *O surrealismo*, *O último instantâneo da inteligência europeia*, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* e *A doutrina das semelhanças*.

²²¹ 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.

²²² BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Magia e técnica, arte e política*, p. 192.

No ensaio sobre o surrealismo, Benjamin identifica nesse movimento a última manifestação significativa da inteligência europeia. O conceito de "iluminação profana" (*profane Erleuchtung*), que ele extrai da experiência surrealista, é construído a partir da intersecção entre um ideal radical de liberdade e uma impressionante capacidade crítica. Essa força, que não tem origem religiosa, constitui uma forma autêntica de iluminação e adquire relevância histórica justamente por possibilitar uma nova e revolucionária modalidade de experiência política. O conceito em questão carrega consigo a potência dos termos arte, política e pensamento, funcionando como ponto de confluência entre eles. Benjamin menciona Louis Aragon e André Breton como representantes centrais desse impulso transformador. Suas obras *Le paysan de Paris* e *Nadja* expressam de maneira intensa essa forma de iluminação. Em *Aragon*, por exemplo, o personagem-narrador, o camponês, já não encontra refúgio ou sentido no bosque encantado — seu novo território de errância e desorientação é a metrópole moderna, densamente povoada e dominada pelo fetichismo da mercadoria.

A rejeição a uma arte de caráter panfletário, bem como a tensão entre os projetos anarquista e comunista, a intersecção entre arte, linguagem e política e a incorporação de imperativos éticos, são elementos que evidenciam profundas afinidades entre Benjamin e o movimento surrealista. Assim como os surrealistas, Benjamin identifica na modernidade traços de uma estrutura mítica. No entanto, ao passo que os primeiros tendem a se deixar conduzir por essa dimensão, Benjamin propõe abordá-la de modo consciente e crítico. Ainda que compartilhasse muitos princípios com os surrealistas e demonstrasse, por vezes, entusiasmo em relação a suas proposições, Benjamin manteve um distanciamento metodológico necessário para avaliar criticamente os limites e riscos do movimento, sobretudo no que se refere à sua influência sobre sua própria elaboração teórica.

Enquanto os surrealistas se deixavam levar deliberadamente por uma imersão no universo dos sonhos, na tentativa de registrar imagens da sociedade moderna em mutação, Benjamin não se propunha apenas a representar tais imagens oníricas, mas sim a dissolvê-las. Sua intenção, como crítico materialista, era transitar da imagem onírica à imagem dialética, de forma a instaurar uma experiência de vigília — um estado de despertar vinculado ao conhecimento histórico. Nesse processo, a ambiguidade própria ao sonho é convertida, pela mediação do historiador materialista, em articulação dialética. “Nesse caso, o momento do despertar seria idêntico ao ‘agora da cognoscibilidade (*Jetzt der*

Erkennbarkeit)’ no qual as coisas mostram seu rosto verdadeiro – o surrealista”²²³. Trata-se, portanto, de um instante histórico iluminado pelos resíduos da cultura de massa²²⁴. A teoria do sonho coletivo desenvolvida por Benjamin contém, nesse sentido, um potente impulso revolucionário.

Conforme observa Willi Bolle em *Fisiognomia da Metrópole Moderna*, a imagem dialética, conforme concebida por Benjamin, não é acessível de forma empírica ou imediata, mas se constitui a partir de uma construção histórica. Essa condição é o que possibilita a Benjamin relacionar a imagem dialética à imagem onírica, explorando, assim, a zona limítrofe entre o sono e a vigília²²⁵. 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 Erkennbarkeit*), ao qual aqueles sonhos se referem”²²⁶. É precisamente a ambiguidade constitutiva dessa imagem — sua lógica de imobilidade — que permite que ela seja simultaneamente dialética e onírica. Benjamin identifica esse tipo de imagem, por exemplo, no fetichismo da mercadoria, nas passagens (ou arcadas), “que são tanto casa quanto rua. [...] e na prostituta, que é vendedora e mercadoria numa só pessoa”²²⁷.

Essa percepção da realidade como instância ambígua e ilusória é o que permite a Benjamin aproximar modernidade e barroco, por meio da figura da alegoria. Para o autor, a modernidade se configura como barroca: ela se expressa por meio da alegoria e se manifesta na experiência de um mundo em ruínas, tal como expresso nas célebres *Teses sobre o conceito de história*. Em seu estudo sobre Baudelaire, Benjamin afirma que “os emblemas retornam como mercadorias”²²⁸, indicando que, assim como no barroco, a modernidade é marcada por um conflito fundamental entre aparência e ruína, entre história e morte — esta última sendo, para Benjamin, o sinal da depreciação de todas as coisas. Na modernidade, essa desvalorização assume a forma da moda, que torna evidente a efemeridade e a obsolescência da mercadoria. A alegoria, nesse contexto, constitui-se como um dispositivo crítico, uma estratégia de denúncia da lógica mercantil que estrutura

²²³ BENJAMIN, Walter. “Caderno N – Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso”. In: *Passagens*, p. 505 (N3 a, 3.).

²²⁴ . “Paris, a capital do século XIX”. In: *Passagens*, p. 51

²²⁵ BOLLE, Willi. *Fisiognomia da Metrópole Moderna: representação da história em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000, pp. 60-75

²²⁶ *Ibidem*, p.64.

²²⁷ BENJAMIN, Walter. “Paris, a capital do século XIX”. In: *Passagens*, p.48

²²⁸ BENJAMIN, Walter. “Parque central”. In: *Obras escolhidas III - Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*, p. 172.

a modernidade. Ela se apresenta, assim, como a armadura simbólica da experiência moderna.

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 infame²²⁹.

No Caderno N das Passagens, Walter Benjamin elabora uma crítica a Louis Aragon, apontando que este permanece demasiadamente preso ao universo dos sonhos, falhando em desenvolver uma crítica efetiva à mitologia que permeia a modernidade sob a forma da mercadoria fetichizada. Em contraste, Benjamin propõe, dentro de uma perspectiva dialética, o conceito de despertar. Esse despertar não implica a rejeição da tradição cultural, mas sim sua apropriação e transformação crítica, uma vez que o objetivo é manter os olhos abertos para a história. Trata-se de um salto capaz de romper com o entorpecimento hipnótico do presente, um gesto de resistência diante de um mundo tomado por construções míticas.

Delimitação da tendência desse trabalho em relação a Aragon: enquanto Aragon persiste no domínio do sonho, deve ser encontrada 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 ocorrido²³⁰.

Benjamin enfatizava a dimensão coletiva e histórica do fenômeno do sonho. Contudo, esse sonho compartilhado opera de modo inconsciente, passando despercebido por aqueles que o vivenciam. As massas, imersas nesse estado onírico, permanecem em condição de distração e desagregação, agindo de forma automatizada e desprovidas de reflexão crítica. No interior desse universo de sonho estruturado pela lógica mercadológica, o consumidor se envolve de tal maneira que acredita estar diante de uma experiência singular e pessoal — ainda que a realidade objetiva aponte o oposto. A coletividade forjada sob os imperativos da economia capitalista, portanto, manifesta-se como um processo de alienação, em que cada sujeito se reduz a um elemento anônimo e indistinto da massa.

O século XIX, um espaço de tempo [Zeitraum] (um sonho de tempo [Zeit-traum]), no qual a consciência individual se mantém cada vez mais na reflexão, enquanto a consciência coletiva mergulha em um

²²⁹ Ibidem, p.164

²³⁰ BENJAMIN, Walter. “Caderno N – Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso”. In: Passagens, p. 500.

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 consequência de suas visões oníricas²³¹.

No sonho coletivo que perambula pela cidade dominada pelo fetichismo, encontram-se implicadas tanto a burguesia quanto o proletariado. Para ambas as classes, a revolução estética que marca o século XIX, em decorrência da cultura da mercadoria, adquire o contorno onírico da “sonhada” revolução social — sobretudo aquela almejada pela classe operária. A transformação estilística da cidade, expressa por sua “restauração” urbana e pelas mercadorias fetichizadas, constituiu a única modalidade de mudança possível num contexto inteiramente permeado pela ideologia burguesa. Assim, o sonho coletivo dá corpo à ideologia da classe dominante, de modo que as relações entre os objetos passam a refletir, de forma fantasmagórica, as relações sociais baseadas na 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”²³². Nesse cenário, o ideal burguês de democracia revela seus limites, pois a noção de liberdade é reduzida à simples capacidade de consumo. Benjamin observa que, no século XIX, a “igualdade” (*égalité*) engendrou sua própria fantasmagoria (*Phantasmagorie*) e que “revolução” (*révolution*) passou a significar “liquidação total”²³³.

Diante do apogeu do capitalismo, no qual todos são absorvidos por imagens oníricas, Benjamin propõe um novo horizonte de interpretação por meio da faculdade mimética (*Mimetische Vermögen*), concebida como uma via possível para que o sujeito do século XIX desperte e acesse novas formas de experiência. No ensaio *A doutrina das semelhanças*²³⁴, o autor assinala que a aparente decadência da capacidade mimética no

²³¹ BENJAMIN, Walter. “Caderno K – Cidade de sonho e morada de sonho, sonhos de futuro, niilismo antropológico, jung”. In: *Passagens*, p. 434

²³² KONDER, Leandro. *Walter Benjamin – o Marxismo da Melancolia*. Rio de Janeiro: Campus, 1989, p. 90.

²³³ Ver a *Exposé* de 1935.

²³⁴ BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I – Magia e técnica, Arte e Política*. (Trad. Sergio Paulo Rouanet). São Paulo: Brasiliense, 1994.

homem moderno, quando comparada à dos povos antigos, não representa a extinção dessa faculdade, mas sim sua reconfiguração.

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 transformação²³⁵.

A faculdade mimética, segundo Benjamin, permanece em aberto quanto às suas possibilidades de desenvolvimento, não tendo ainda atingido seus limites. Em seu artigo *Estética e Anestética: O “Ensaio sobre a obra de arte” de Benjamin reconsiderado*, publicado na revista *Travessia*, Susan Buck-Morss aponta uma convergência significativa entre a ideia de mimese criativa — entendida como uma resposta ativa e sensível ao mundo — e o conceito de inervação.

“Inervação” é o termo de Benjamin para uma recepção mimética do mundo exterior, recepção essa habilitante (empowering), em 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 ativa²³⁶.

Contudo, a capacidade mimética defensiva, em vez de integrar o mundo externo como um processo de recriação ou “inervação”, atua como um mecanismo de afastamento em relação a ele. O sorriso automático que surge nos transeuntes funciona como uma barreira que repele o contato, agindo como um reflexo que “funciona como um absorvente mimético do choque”. A mimese criativa não se restringe à linguagem verbal, sendo esse um aspecto crucial do conceito de mimese ou inervação. Nesse contexto, Benjamin abre espaço para as novas tecnologias cinematográficas e fotográficas como exemplos de respostas ativas e formas de conhecimento do mundo. A fotografia e o cinema proporcionam uma experiência humana mais precisa diante da realidade ao expandir a capacidade perceptiva. Essa nova percepção rompe com uma relação mágica e distanciada em relação ao mundo, abrindo caminho para o conhecimento, a reflexão e a crítica. No ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, Benjamin

²³⁵ _____. “A doutrina da semelhança”. In: *Obras escolhidas I – Magia e técnica, Arte e Política*, p. 109.

²³⁶ BUCK-MORSS, Susan. *Estética e Anestética: 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.

destaca como a câmera é capaz de deter o fluxo da percepção e captar até 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 liberdade²³⁷.

Conforme argumenta 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”²³⁸. O cinema, nesse sentido, inaugura uma nova forma de aprendizado em relação às capacidades miméticas: “Na amplificação, o espaço se estica; na câmera lenta o movimento se expande”, permitindo a revelação de “formações estruturais de matéria inteiramente novas”²³⁹. Nesse contexto, Benjamin afirma:

É evidente, pois, que a natureza que se dirige à câmera 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 inconsciente²⁴⁰.

Com a mediação da câmera, torna-se viável, pela primeira vez, uma análise mais precisa do espaço recém-descoberto do inconsciente óptico, entendido como “inconscientemente entretecido”. É por meio da figura do cameraman — que Benjamin aproxima da figura do cirurgião — que se ultrapassa a superfície e se adentra nas camadas profundas da realidade²⁴¹. Diferentemente do pintor, associado ao mágico, que mantém uma distância natural entre o real e sua intervenção, o cinegrafista realiza incisões que transformam a natureza da percepção. Enquanto o trabalho do pintor está vinculado à percepção ótica, o do cinegrafista convoca a percepção tátil. A primeira tende a preservar a totalidade da imagem; já a segunda a fragmenta. Com isso, cada detalhe da realidade pode ser isolado, ampliado, cortado e remontado. Tal operação ganha relevância política, pois o mundo revelado pela câmera oferece elementos cruciais para intervir criticamente nele:

²³⁷ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: Obras escolhidas I – Magia e técnica, Arte e Política, p. 189

²³⁸ Ibidem

²³⁹ Ibidem, p. 168

²⁴⁰ Ibidem, p. 189

²⁴¹ Ibidem, p. 187

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 realidade²⁴².

A convivência constante com os dispositivos técnicos, tanto na indústria fabril quanto na bélica, conduz o ser humano a um estado de consciência alienada, automatizada e anestesiada, no qual todo o corpo se encontra em uma espécie de torpor. Com o advento da indústria cinematográfica²⁴³ e do filme, surge a possibilidade de romper esse estado adormecido, não apenas para adestrar o corpo a suportar os choques, mas também para fortalecer suas defesas sensoriais. Benjamin observa que “uma das funções sociais mais importantes do cinema é criar um equilíbrio entre o homem e o aparelho”²⁴⁴. Esse contato com o cinema abre novas vias para a experiência. Nesse sentido, Susan Buck-Morss, no ensaio *O mundo de sonho da cultura de massa*, presente na obra *Dialética do olhar – Walter Benjamin e o Projeto das Passagens*, defende que os meios tecnológicos de reprodução têm o potencial de restituir à humanidade a possibilidade da experiência:

[...] 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”²⁴⁵.

A crise da percepção manifesta-se como resultado dos sucessivos choques impostos aos sentidos no cotidiano da vida moderna. A mecanização do trabalho nas linhas de montagem, o convívio constante com as multidões e a experiência da guerra são exemplos claros desse processo. O sujeito moderno encontra-se inserido em um ambiente

²⁴² Ibidem.

²⁴³ Como já foi abordado, a manipulação cinematográfica precisa ser apropriada pelo autor produtor, e não permanecer sob o controle da grande indústria. Contudo, Benjamin adverte que a sua efetiva aplicação política está condicionada a uma ruptura prévia: “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” (BENJAMIN, A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, p. 180).

²⁴⁴ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: Obras escolhidas I – Magia e técnica, Arte e Política, p. 189.

²⁴⁵ 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

saturado por estímulos visuais fragmentados, o que leva a um estado de distração contínua do olhar, enquanto a consciência assume a função de absorver os impactos, registrando impressões sem que estas se convertam em experiência — trata-se, portanto, de uma relação de vivência. O choque, nesse contexto, é “amortecido e aparado pelo consciente”²⁴⁶, justamente para prevenir sua transformação em trauma. Benjamin reconhece a importância das novas técnicas miméticas como instrumentos de preparação crítica do homem — especialmente das massas — para lidar com os estímulos próprios da modernidade. “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 aprendizado”²⁴⁷. Nesse sentido, o cinema revela-se como um meio privilegiado para oferecer ao espectador uma compreensão crítica da existência moderna, além de ampliar sua capacidade de memória e percepção.

Os dispositivos, com que as câmeras e as aparelhagens análogas posteriores foram equipadas, ampliaram 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 atrofia²⁴⁸.

O conceito de mimese ocupa um papel central na teoria estética de Walter Benjamin. Para ele, o ser humano é portador de uma aptidão inata para produzir semelhanças, a ponto de que “na verdade, talvez não haja nenhuma de suas funções superiores que não seja decisivamente co-determinada pela faculdade mimética”²⁴⁹. Durante a infância, essa capacidade manifesta-se de forma espontânea: as crianças tendem a se identificar com os objetos com os quais interagem, como forma de se apropriar das experiências vividas. “Os jogos infantis são impregnados de comportamentos miméticos, que não se limitam de modo algum à imitação de pessoas”²⁵⁰. A psicanálise, por sua vez, ao investigar os mecanismos psíquicos das neuroses, interpreta o sintoma como uma mimetização do evento traumático, funcionando como estratégia defensiva do psiquismo. Nesse sentido, Benjamin reconhece no cinema

²⁴⁶ BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: Obras escolhidas – Charles Baudelaire um Lírico no Auge do Capitalismo, p. 111.

²⁴⁷ _____. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: Obras escolhidas I – Magia e técnica, Arte e Política, p. 174

²⁴⁸ _____. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: Obras escolhidas – Charles Baudelaire um Lírico no Auge do Capitalismo, p. 137.

²⁴⁹ _____. “A doutrina da semelhança”. In: Obras escolhidas I – Magia e técnica, Arte e Política, p. 108.

²⁵⁰ Ibidem.

uma expressão paradigmática de uma tecnologia mimética crítica e politicamente engajada. A linguagem fílmica tem o potencial de educar os espectadores para o exercício consciente da mimese, permitindo-lhes reconstruir a experiência fragmentada da vida moderna, resultado direto dos efeitos da industrialização. Essa prática mimética, portanto, não se limita à função defensiva diante do trauma, mas aponta para um uso transformador e ativo dessa faculdade. “Com a representação do homem pelo aparelho, a auto-alienação humana encontrou uma aplicação altamente criadora”²⁵¹. A produção cultural, nesse horizonte, já evidencia os indícios de uma força reativa de caráter revolucionário. Benjamin propõe:

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 tumultuo das manchas de tinta seria, então, reflexo das experiências tornadas familiares aos olhos do habitante das grandes cidades²⁵².

Benjamin manifesta admiração pelo cinema soviético por sua capacidade de reduzir a distância entre criador e espectador, bem como por sua representação do ser humano e do mundo²⁵³. Da mesma forma, valoriza a obra de Charles Chaplin, cujos filmes, ao refletirem a fragmentação característica da experiência moderna, acabam por restaurar a própria possibilidade de experienciá-la. O elemento inovador nos gestos de Chaplin reside na sua habilidade de desarticular os movimentos expressivos humanos em uma sucessão de pequenas inervações²⁵⁴. Para Benjamin, torna-se necessário que a sociedade “faça da técnica o seu órgão”²⁵⁵ — isto é, que traduza mimeticamente, em termos humanos, as novas possibilidades expressivas inauguradas pela realidade tecnológica, retomando o controle desse aparato de modo não submisso. Esse gesto implica reatar os laços entre imaginação e sistema nervoso, conexão essa que foi rompida

²⁵¹ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: Obras escolhidas I – Magia e técnica, Arte e Política, p. 180.

²⁵² BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: Obras escolhidas – Charles Baudelaire um Lírico no Auge do Capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 123. (Uma leitura mais cuidadosa do contexto sugere que a referência de Benjamin diz respeito ao movimento impressionista, e não ao expressionista.)

²⁵³ _____. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: Obras escolhidas – Magia e técnica, Arte e Política, p. 184.

²⁵⁴ _____. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: : Obras escolhidas I – Magia e técnica, Arte e Política, p. 185

²⁵⁵ _____. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: Obras escolhidas I – Magia e técnica, Arte e Política, p. 196.

sob o domínio da cultura burguesa, marcada por uma formação e socialização repressoras. O restabelecimento dessa articulação não é apenas estético, mas assume um significado eminentemente político.

O filme serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana. Fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das inervações humanas – é essa a tarefa histórica cuja realização dá ao cinema o seu verdadeiro sentido²⁵⁶.

Se, para a criança²⁵⁷, os brinquedos — manifestações das transformações da sensibilidade e das condições materiais da modernidade — são superados pela própria brincadeira no momento em que ela os reconhece e, a partir deles, reelabora tanto o mundo quanto seu próprio corpo, o filme pode ser compreendido como uma modalidade análoga desse processo de reconhecimento e reelaboração. As brincadeiras infantis tornam-se, assim, espécies de companheiras solidárias das matérias-primas com as quais operam os artistas — seja na poesia, no cinema, na fotografia, na pintura ou na música — ao partilharem com estas um potencial estético fundado na semelhança. Tanto as brincadeiras quanto as obras de arte manejam seus materiais com liberdade e método, mesmo que, em muitos casos, os criadores — sejam crianças ou artistas — não tenham plena consciência dos caminhos ou fins de seus próprios processos.

As crianças, por sua própria natureza, manifestam uma espontaneidade e criatividade singulares em suas formas de resposta ao mundo. No entanto, tais características são precocemente reprimidas pelos processos de socialização típicos da cultura burguesa, que tende a eliminar formas de conhecimento ativo e inventivo. As crianças passam, então, a ser condicionadas a repetir respostas tidas como corretas, a observar sem interagir fisicamente, a resolver problemas “na cabeça”, sem recorrer a estímulos visuais, e a adotar uma postura passiva — condutas que se opõem à sua forma própria de ser e de conhecer. Quando essa forma de cognição se impõe plenamente na vida adulta, pode-se interpretá-la como um indício do fracasso do sujeito enquanto força potencialmente revolucionária²⁵⁸. Com o propósito de restaurar as potências da imaginação, da linguagem e do corpo, os surrealistas buscaram adentrar territórios tradicionalmente acessados apenas por loucos e crianças. O saber infantil se realiza

²⁵⁶ Ibidem, p. 174

²⁵⁷ A infância constitui um tema de grande relevância no pensamento de Walter Benjamin, servindo inclusive como um dos fundamentos para a elaboração de sua teoria da modernidade.

²⁵⁸ 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.

precisamente no uso criativo que a criança faz dos objetos: ao se relacionar com eles, transforma-lhes o sentido, criando novos significados que emergem do próprio encontro.

A forma de cognição infantil é caracterizada por sua dimensão tátil, pela vinculação direta com a ação e por conter um potencial transformador de caráter revolucionário. É justamente por essas qualidades que Benjamin estabelece uma aproximação entre as crianças e os artistas enquanto produtores: ambos empenham-se em preservar a capacidade ativa do gesto criador e a forma específica como esse gesto se manifesta²⁵⁹. Diante de uma crise generalizada da percepção, Benjamin deposita sua confiança no poder das respostas ativas e inventivas que se dirigem ao mundo de forma antecipada²⁶⁰ — frequentemente expressas por meio da arte²⁶¹ —, buscando atingir a coletividade. “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”²⁶².

Na modernidade, tais respostas se articulam por meio de formas como a distração, a tatibilidade (*Taktisch*) e o choque: “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”²⁶³. Nesse contexto, Leandro Konder, em *Walter Benjamin – O marxismo da melancolia*, chama atenção para o fato de que, mesmo em situações de distração, o público não perde sua capacidade de compreensão crítica.

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 distração²⁶⁴.

²⁵⁹ Refere-se à ideia de que artistas e escritores, enquanto produtores, devem desenvolver uma prática revolucionária, repensando criticamente sua obra, sua técnica e sua relação com os meios de produção.

²⁶⁰ “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 Dostoiévski”. (Walter Benjamin, “Casa mobiliada. Príncipesca. Dez cômodos”. In: Rua de mão única, p. 15.)

²⁶¹ O campo artístico forneceu diversas respostas a esse contexto, com exemplos notáveis como: a poesia de Baudelaire e Valéry, o cinema russo, o teatro épico de Brecht, a prosa de Kafka e Proust, os movimentos surrealistas (com Breton e Aragon) e dadaísta, e a narrativa de Nikolai Leskov.

²⁶² BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: Obras escolhidas I – Magia e técnica, Arte e Política, p. 194

²⁶³ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: Obras escolhidas I – Magia e técnica, Arte e Política, p. 194.

²⁶⁴ KONDER, Leandro. *Walter Benjamin – o Marxismo da Melancolia*. Rio de Janeiro: Campus, 1989, p. 79.

Enquanto forma estética, o cinema deve atuar como força capaz de arrancar a massa da condição de alienação e do estado de anestesia em que está imersa. Conforme destaca Buck-Morss, Benjamin projeta sobre a arte — e, em particular, sobre o cinema — a expectativa de que esta seja capaz de “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”²⁶⁵. A recepção estética, portanto, não pode restringir-se a uma experiência meramente ótica e contemplativa, mas precisa envolver o corpo e sua capacidade de agir — uma recepção tátil.

Para Benjamin, “as tarefas impostas ao aparelho perceptivo do homem, em momentos históricos decisivos, são insolúveis na perspectiva puramente ótica: pela contemplação”²⁶⁶. O engajamento político e revolucionário exige, assim, a integração entre corpo e mente, entre olhar e gesto, entre forma e conteúdo. Essa mesma recusa à cisão entre corpo e mente na experiência cognitiva foi o que aproximou Benjamin da proposta surrealista. O fascínio que o surrealismo exerceu sobre ele reside justamente na sua afirmação de que o sonho não exclui a ação, mas com ela se entrelaça. A imagem, enquanto espaço político, “não pode de modo algum ser medida de forma contemplativa”²⁶⁷; o despertar que ela propicia só é possível por meio da 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 contemplativamente²⁶⁸.

²⁶⁵ BUCK-MORSS, Susan. “Estética e Anestésica: O “Ensaio sobre a obra de arte” de Benjamin reconsiderado”. In: *Travessia* 33 – revista de literatura, p. 12.

²⁶⁶ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Obras escolhidas I – Magia e técnica, Arte e Política*, p. 193.

²⁶⁷ _____. “O surrealismo. O último instantâneo de inteligência européia”. In: *Obras escolhidas I – Magia e técnica, Arte e Política*, p. 34

²⁶⁸ *Ibidem*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A vivência do choque, anteriormente restrita ao campo de batalha, torna-se uma constante na vida moderna. Com isso, o homem contemporâneo vê-se privado da *Erfahrung*, ou seja, de uma experiência plena e acumulativa. Nesse novo cenário, a função do aparelho perceptivo humano passa a ser a de bloquear os estímulos provenientes das tecnologias, a fim de preservar o corpo de traumas físicos e a mente dos impactos perceptivos. No entanto, esse aparato acaba por desempenhar um papel paradoxal: ao invés de proteger o organismo, ele o entorpece, anestesiando os sentidos, reprimindo a memória e promovendo um adormecimento generalizado. Instaure-se, assim, uma crise da percepção, na qual o sistema cognitivo sinestésico cede lugar a um sistema de natureza “anestésica”.

Nesse contexto, a estética sofre uma transformação, tornando-se o campo onde se articula uma resposta política à ameaça fascista. A alienação estética passa a operar como mecanismo de adormecimento da recepção, permitindo que se contemple com prazer desinteressado até mesmo cenas que representam a preparação ritual de uma sociedade inteira para o sacrifício cego, a destruição e a morte. Benjamin observa, em seu célebre ensaio sobre a reprodutibilidade técnica, que a humanidade alcançou um grau de alienação tal “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”²⁶⁹.

Esta formulação, amplamente citada, não propõe a substituição da arte pela política, mas antes indica que a política revolucionária de Benjamin possui uma dimensão estética intrínseca — manifesta-se na tatibilidade (*Taktisch*) da experiência com a arquitetura e o cinema, na fusão entre discurso e imagem, na revalorização da linguagem corporal e na defesa da mimese como forma não dominadora de relação entre o ser humano e o mundo, expressa de maneira concreta nas constelações singulares de sua escrita por montagem.

Benjamin busca uma forma de história e de política que se ancore nos elementos fragmentários — no detalhe, na miniatura, na citação aparentemente fortuita, na singularidade —, mas que seja capaz de mobilizar essas unidades em justaposição

²⁶⁹ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: Obras escolhidas I – Magia e técnica, Arte e Política, p. 196.

explosiva, conferindo-lhes força política através de intervenções mínimas que, no entanto, possuem o potencial de transfigurar o mundo.

O autor que um dia aspirou a escrever uma obra inteiramente composta por citações reaparece aqui como aquele que reescreve a modernidade por meio de uma montagem fascinante de imagens — passagens, Exposições Universais, jardins de inverno, panoramas, fábricas, cassinos, estações ferroviárias —, em que cada imagem é simultaneamente preservada em sua forma original e transformada a ponto de se tornar quase irreconhecível. Tais imagens funcionam como coleções — de livros, brinquedos, resíduos — que convocam a imaginação à expansão ilimitada. Elas corporificam aquilo que Benjamin certa vez definiu como o movimento contínuo entre ordem e desordem, instaurando um convite permanente à reorganização — e à profanação²⁷⁰ — dos objetos. Ao serem redistribuídos em novas montagens, como ocorre com as citações na literatura ou os fragmentos no cinema, esses elementos adquirem a possibilidade de testemunhar e instaurar novas narrativas.

Essa multiplicidade de imagens, vozes e a fragmentação das ideias constitui, em termos estilísticos, uma expressão do modo como Benjamin concebe a experiência moderna: marcada por justaposições caóticas, encontros fortuitos, percepções simultâneas e sentidos que escapam a qualquer controle racional. Nesse contexto, tudo aquilo que surge ao acaso no percurso pode ser convertido em um possível desdobramento do pensamento. Por essas características, Benjamin observa a modernidade com o olhar de um alegorista, reconhecendo nela os sinais evidentes do declínio da aura.

Contudo, o desaparecimento da aura não ocorre de maneira aleatória. Ele está vinculado a transformações históricas profundas, às quais não se pode resistir, pois respondem a necessidades emergentes. As funções da arte estão sendo redefinidas, em consonância com as transformações na estrutura social e com o movimento das massas. Os modos de comunicação e expressão humana — inclusive os estéticos — já não são os mesmos de épocas anteriores e não retornarão às formas passadas. Nesse cenário, delineia-se a tarefa particular do narrador, como formulada pelo próprio Benjamin: ainda que não se possa retornar ao que foi perdido, é preciso reelaborar a memória sob a ótica dos impasses contemporâneos — mesmo quando essa memória se origina de um processo de decadência.

²⁷⁰ AGAMBEN, Giorgio. *Profanações* (Trad. Selvino José Assmann), São Paulo, Boitempo Editorial, 2007.

Benjamin teoriza o esvaziamento da obra de arte tradicional e, em sua crítica alegórica, ao desestabilizar a “bela aparência”, consegue subtrair a obra de arte da ilusão de totalidade, revelando-a em sua verdade fragmentária. O gesto iconoclasta, que rompe com a tradição, legitima-se na tarefa redentora de identificar, entre os escombros, potenciais caminhos para a construção de uma experiência autêntica em uma época dominada pela vivência superficial (*Erlebnis*) e pelo impacto traumático (*Chockerlebnis*). A poesia de Baudelaire, “que paira no céu do Segundo Império como ‘uma astro sem atmosfera’”²⁷¹, representa uma dessas tentativas de resgatar a experiência em meio à ruína.

No contexto dos choques provocados pela modernidade, Baudelaire não se mostrava alheio às transformações que o mercado literário atravessava. Pelo contrário, sua aguda e dolorosa percepção dessa realidade levou-o, segundo Benjamin, a ser o primeiro poeta a reivindicar seus direitos em termos de valor de exposição, assumindo, assim, o papel de seu próprio gestor no mercado artístico. *As flores do mal* emerge como sua resposta à mercantilização da arte e à configuração do público como massa. Em Baudelaire, a melancolia alegórica articula-se com a estética do choque e com uma estratégia de ruptura radical²⁷². Seu gesto heroico consiste em “elevar (a vivência) à categoria de verdadeira experiência”²⁷³ e em forçar que “olhos que haviam por assim dizer perdido a capacidade de olhar”²⁷⁴ fossem capazes de perceber a “beleza moderna”, ou ao menos desenvolvessem essa capacidade de olhar.

A ruptura com a tradição era definitiva e irreversível. Longe de lamentar essa situação, Benjamin identificou nela o potencial revolucionário singular da modernidade. Com o declínio da aura e da tradição, abre-se a possibilidade da politização da arte — algo viabilizado porque Benjamin desconstruía quase todas as categorias nucleares da teoria tradicional da arte, como símbolo, culto, ritual, harmonia, totalidade, autor criador, imagem, recolhimento, contemplação/olhar, valor de culto e recepção individual. Em contraposição, conferia destaque a conceitos como alegoria, dessacralização, política, mosaico/colagem, fragmentação, autor produtor, reprodução, distração, ação/tatibilidade,

²⁷¹ BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: Obras escolhidas III – Charles Baudelaire um Lírico no Auge do Capitalismo, p. 145

²⁷² _____. “Paris do segundo império”. In: Obras escolhidas III – Charles Baudelaire um Lírico no Auge do Capitalismo, p. 15.

²⁷³ _____. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: Obras escolhidas III – Charles Baudelaire um Lírico no Auge do Capitalismo, p. 145

²⁷⁴ Ibidem, p. 141.

valor de exposição e recepção coletiva. Estes últimos, segundo ele, “podem ser utilizados para a formulação de exigências revolucionárias na política artística”²⁷⁵, ou seja, podem ser mobilizados em lutas políticas.

Benjamin investiu no cinema como meio para esse embate, pois essa forma artística conjugava um conteúdo com uma forma revolucionária. Para ele, o autor-produtor deve voltar-se à sua própria criação, não apenas refletindo sobre o conteúdo, mas inovando as formas de expressão. O cinema exemplifica essa nova forma revolucionária de expressão revolucionária. Assim, uma inovação técnica pode representar não apenas uma transformação no modo de produção artística, mas sobretudo alterar a própria essência da arte e a forma como ela é recebida socialmente, transitando do ritualístico para o político. Benjamin destaca que os autores (artistas) devem buscar formas expressivas que incorporem contextos sociais vivos em sua estrutura. Outra preocupação central de Benjamin era a apropriação dos conceitos artísticos tradicionais por uma estética fascista, motivo pelo qual se dedicou a formular novos conceitos para uma teoria da arte capaz de responder às “tendências evolutivas da arte nas atuais condições produtivas”²⁷⁶, e não simplesmente antecipar uma arte proletária que surgiria após a revolução.

Os filmes refletem as condições produtivas vigentes ou, mais precisamente, funcionam como lentes por meio das quais tais condições podem ser observadas. Na prática cinematográfica, o movimento da câmera, que se detém atenta em um detalhe específico por meio do close-up, permite ao espectador aproximar-se do objeto quase ao ponto de “tocá-lo”. Esse procedimento nos afasta da superfície para penetrar profundamente na realidade, substituindo a observação contemplativa e distante. Essa proximidade representa um traço potencial da cultura dita de massa, não apenas no cinema. Essa percepção tátil contrasta com a percepção historicamente constituída da burguesia, fundamentada na ilusão e na imaginação. A abordagem benjaminiana retoma, assim, os fundamentos da estética do sensível. Contudo, em Benjamin, não há uma dicotomia entre privilegiar a percepção tátil em detrimento da ótica, ou vice-versa, mas sim a apresentação das múltiplas formas de perceber o mundo, pois o despertar

²⁷⁵ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: Obras escolhidas I – Magia e técnica, Arte e Política, p. 166

²⁷⁶ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: Obras escolhidas I – Magia e técnica, Arte e Política, p. 166.

(*Erwachen*) da consciência implica não abrir mão de nenhuma possibilidade e, ainda, rejeitar uma interpretação unidimensional da história.

As imagens urbanas justapostas necessitam ser observadas de modo a conduzir a um despertar revolucionário. O cinema desempenhava uma função política ao possibilitar a recriação mimética do ritmo da cidade, que não representava apenas uma forma de submissão, mas também de reapropriação. No ensaio sobre a reprodutibilidade técnica, Benjamin não se detém na especificidade da linguagem cinematográfica, tampouco distingue entre cinema de arte e cinema de entretenimento. Seu interesse concentra-se nas consequências sociais, éticas e políticas dessa linguagem na vida moderna. O cinema, enquanto forma de expressão e provocação, atua como um mecanismo para a reprodução tecnológica dos sonhos coletivos²⁷⁷.

“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”²⁷⁸. Nesse contexto, foi o surrealismo, com seu “conceito radical de liberdade”²⁷⁹, que soou o primeiro alerta. O propósito de Benjamin, dentro do legado surrealista, consistia em vincular o choque do despertar à disciplina da memória, mobilizando assim os objetos históricos. Isso implica fazer a transição das imagens oníricas para imagens dialéticas, processo pelo qual o historiador materialista converte sua ambiguidade em dialética.

²⁷⁷ Ibidem, p. 190.

²⁷⁸ BENJAMIN, Walter. “Caderno K – Cidade de sonho e morada de sonho, sonhos de futuro, niilismo antropológico, jung”. In: *Passagens*, p. 436, (N1a, 8).

²⁷⁹ _____. “O surrealismo. O último instantâneo de inteligência européia”. In: *Obras escolhidas I – Magia e técnica, Arte e Política*, p. 32.

REFERÊNCIAS

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

AGAMBEN. Profanações. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2015.

BAUDELAIRE, Charles. As flores do mal. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

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

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

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

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

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

BENJAMIN, Walter. 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.

BENJAMIN, Walter. As afinidades eletivas em Goethe. In: Mythe et violence, Paris: Donoël, 1971.

BENJAMIN, Walter. 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.

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

BENJAMIN, Walter. 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.

BENJAMIN, Walter. Diário de Moscou. Trad. Hildegard Herbold. São Paulo: Schwarz Ltda, 1989.

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

BENJAMIN, Walter. Kafka. Lisboa: Hiena, 1994.

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

BENJAMIN, Walter.. Histórias e contos. Trad. Telma Costa. Lisboa: Teorema, 1992.

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.

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

BRECHT, Bertolt. Pequeno organon para o teatro. Trad. Manuel Bandeira. Rio de Janeiro: Zahar, 1964.

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

BRETON, André. Manifestos do Surrealismo. Trad. Sérgio Pachá. Rio de Janeiro: Nau, 2001.

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

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

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.

BUCK-MORSS, Susan. Dialética do olhar – Walter Benjamín e o projeto das passagens. Trad. Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

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

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

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Lembrar escrever esquecer. São Paulo: Ed. 34, 2006.

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.

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

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

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

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.

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

SINGER, Solange Jobim. Infância e Linguagem, Bakhtin, Vygotsky e Benjamin. Campinas SP: Papirus, 2008.