UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

VANESSA MADRONA MOREIRA SALLES

CIDADE - DISPOSITIVO DE OLHAR: ELEMENTOS PARA UMA TEORIA BENJAMINIANA DA PERCEPÇÃO

SÃO PAULO
2008

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

VANESSA MADRONA MOREIRA SALLES

CIDADE - DISPOSITIVO DE OLHAR: ELEMENTOS PARA UMA TEORIA BENJAMINIANA DA PERCEPÇÃO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de doutor em Filosofia.
Orientadora: Profa. Dra. OLGÁRIA CHAIN FÉRES MATOS

SÃO PAULO
2008

Ficha catalográfica

SALLES, Vanessa Madrona Moreira Salles
Cidade - dispositivo de olhar:
Elementos para uma teoria benjaminiana da percepção
Tese (doutorado) – Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas - USP
Bibliografia
Teses

Dedico este trabalho aos meus pais, Lecyr Moreira e Hilda Dias Moreira, pelo amor incondicional.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, profa. Dra. Olgária Chain Feres Matos, pela competência, erudição, mas, sobretudo, pelo afeto.

Aos meus filhos, Lucas Madrona Moreira Salles e Alba Moreira Salles, e ao Sinésio Salles Júnior, pelo desprendimento.

Às amigas Alma Forlani Pereira, Mônica Barros, Terezinha Souza, Luciene dos Santos, Daisy Cristine Rocha, pela atenção, pelo apoio e compreensão.

A todos os meus mestres nestes anos de formação, principalmente, Pe. Henrique Cláudio de Lima Vaz, Maria Eugênia Dias de Oliveira, Marilena de Souza Chauí, Renato Janine Ribeiro, Maria das Graças de Souza, Victor Knoll, João Carlos Lino Gomes.

Aos alunos que me colocam questões para reflexão.

Aos meus professores no programa de pós-graduação, especialmente ao prof. Dr. Ulpiano Toledo Bezerra de Menezes.

Aos professores membros da banca do exame de qualificação prof. Dr. Franklin Leopoldo e Silva e prof. Dr. Ricardo Fabrini, pelas preciosas considerações e gentileza.

Aos funcionários do departamento de filosofia da FFLCH-USP, de maneira especial, Maria Helena Barbosa.

Às professoras Luiza Carla Diniz, Magda Márcia Borges, pela gratuidade.

A todos que me acompanharam nesta flânerie pelas vias íngrimes da filosofia.

A Deus e a Ganesha.

RESUMO

Este trabalho propõe-se à reorganização e releitura de textos benjaminianos que se referem direta ou indiretamente à questão da percepção. Objetiva levar à maturação e sistematização de elementos para uma teoria da percepção benjaminiana que se encontra dispersa em alguns de seus diversos estudos. Aborda o conceito de percepção colocando-o em situação constelacional com outros conceitos como Estética, comentário, critica, percepção ótica, percepção tátil. Discute sobre o conceito de percepção em alguns momentos da tradição filosófica. Reflete sobre os regimes escópicos da modernidade. E discute sobre a compreensão benjaminiana da percepção como “leitura”. Aborda uma questão fundamental no pensamento benjaminiano sobre os meios audiovisuais que é o conceito de aura. Intenta situar os termos da discussão controversa sobre o declínio da aura e discorre sobre a forma de percepção que predominaria na recepção cinematográfica: a percepção de choque. Avalia a legibilidade da cidade, através de uma reflexão sobre a flânerie e a visão surrealista, entendidas como práticas sociais inspiradoras da original reflexão de Benjamin sobre a percepção.

Palavras-chave: Percepção, Aura, Reprodutibilidade técnica, Flânerie, Surrealismo

ABSTRACT

The present thesis aims to show the result of Walter Benjamin's theory of perception texts organization edited in several publishing. Thus, the general concept of perception is divided into other concepts such as Aesthetics, Comment, Criticism, optical perception and Philosophical perception, presenting the scopic regimes of modernity. Besides, it highlights Benjamin's concept of perception meaning the same as "reading". It also covers a fundamental subject in his thoughts on visual arts: the aura concept. In addition to these aspects, this thesis has the intention to spot not only the claim about the decline of aura, but also the way of perception that predominates in the movies reception: the shock perception. Finally, it evaluates the legibility of city through a reflection on *flânerie* and the surrealistic vision seen as social practices which inspired Benjamin' original reflection on perception.

Key-words: Perception, Aura, Technological Reproducibility, Flânerie, Surrealism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 16
CAPÍTULO I - PERCEPÇÃO 20
1.1 Considerações filosóficas sobre a percepção 28
1.2 “Percepção é leitura” 37
CAPÍTULO II - PERCEPÇÃO X AURA 47
2.1 Reprodução técnica x Aura 50
2.1.1 Declínio da aura 59
2.1.2 Percepção em tempos de declínio da aura 68
2.1.2.1 Cinema: linguagem, ator, público 71
2.1.2.2 Percepção de choque 81
CAPÍTULO III: CIDADE-FETICHE 86
3.1 FLÂNERIE 97
3.2 O OLHAR SURREALISTA 108
CONSIDERAÇÕES FINAIS 123
BIBLIOGRAFIA 128

INTRODUÇÃO

> *As crianças de domingo[1] enxergam jardins mágicos onde não há nada para as outras pessoas; elas encontram tesouros onde outros passam sem prestar atenção. Isso não pode ser entendido como se os jardins mágicos ou os tesouros se escondessem para ficarem invisíveis para outras pessoas, mantendo-se visível, porém, para as crianças de domingo, ou então como se, diante essas coisas, a percepção dos outros seres afrouxasse, sendo que a das crianças de domingo se intensificasse. A única explicação possível para esses fenômenos é que as crianças de domingo teriam uma percepção diferente, mais feliz que as pessoas comuns, sem que uma das duas fosse equivocada, nem verdadeira. A percepção não é atingida por essa alternativa. (BENJAMIN, 1991, p.66-67)*

De acordo com o senso comum perceber é ver. Privilegia-se o órgão da visão em detrimento dos demais sentidos. Entretanto, o ato de ver é profundamente impuro. Apesar de sua base biológica, ver implica em recortar, interpretar, em empenhar-se cognitiva e intelectualmente. Sua impureza também se observa na possibilidade de permeabilidade mútua entre o sentido da visão e os demais sentidos. Assim, literatura e música não podem ser excluídas do campo da cultura visual. A visão é inerentemente sinestésica, ou seja, ao ser estimulada também incita outros sentidos. Portanto, a percepção visual não se restringe a uma atividade exclusiva dos olhos.

> Se ver fosse um processo passivo, um registro de dados dos sentidos pela retina funcionando como chapa fotográfica, seria na verdade absurdo precisarmos de um esquema errôneo para chegar a um retrato correto. Mas cada dia traz dos laboratórios de psicologia uma nova confirmação, mais sensacional que a precedente, de que a idéia, ou ideal de passividade é totalmente irreal. 'A percepção', disse alguém recentemente, 'pode ser vista essencialmente como a modificação de uma antecipação. Em lugar de falarmos em ver e conhecer, deveríamos passar a falar em ver e tomar conhecimento. Nós só observamos quando procuramos alguma coisa. (GOMBRICH, 2007, p.148).

Walter Benjamin é um crítico atento às profundas mudanças sociais que ocorrem nas primeiras décadas do século XX e discutirá em vários ensaios sobre as implicações dessas transformações na constituição da percepção moderna. Estas modificações decorrem de novas condições criadas pelas novas experiências da

[1] *Sonntagskinder* – segundo uma crença antiga, as crianças nascidas num domingo, isto é, no dia sagrado, possuíam dons mágicos.

vida cotidiana, tais como as intervenções urbanísticas, políticas, sociais, nas grandes cidades, o surgimento da reprodutibilidade técnica, a publicidade, a moda, etc.

Em seus escritos Benjamin mostra que o advento da modernidade leva a uma reorientação radical das formas de representação e da experiência do espaço e do tempo. As variações da percepção moderna apresentadas evidenciam a necessidade da elaboração de novas categorias e mostram como os fatores culturais agem sobre a percepção. O autor discute, pois, a determinação histórica do órgão perceptor – o corpo e do objeto percebido – a metrópole urbana.

O homem moderno no projeto benjaminiano é aquele que atravessa o corredor sob as arcadas de vidro e ferro numa caminhada em busca do consumo cuja largada decisiva se dá no século XIX. E as imagens da metrópole onde ele habita serão utilizadas por Benjamin como instrumentos para decifrar a “mitologia da Modernidade”. Mas o método de decifração em busca de um outro sentido para as imagens de época já havia sido esboçado de maneira explícita na investigação benjaminiana sobre a alegoria barroca.

Em *Origem do Drama Barroco Alemão (Ursprung des deutschen Trauerspiels)* observamos a peculiar compreensão do autor acerca dessa forma de linguagem característica dos dramas barrocos do século XVII: a alegoria, exercício de pensamento por imagem que será interpretada como categoria histórica.

Benjamin empreende em sua tese de Habilitação uma reflexão crítica sobre um certo *dizer* (a concepção de história do século XVII) para falar de um *outro* (sua própria época, a Alemanha dos anos 20), ou seja, lê alegoricamente a alegoria seiscentista. E Benjamin constrói interno ao texto uma outra voluta: as imagens dos textos teatrais dos dramaturgos alemães do século XVII têm como outro dizer a concepção da história como esta época a compreendia: “como história mundial do sofrimento, significativa apenas nos episódios do declínio”. Portanto, o outro sentido, o significado que estaria por detrás da escrita teatral não seria estritamente estético, mas sim histórico. Esses pressupostos acerca da alegoria estão inscritos em um contexto mais amplo: a busca benjaminiana uma filosofia extraída da história – *Geschischtphilosophie.*

Discutiremos algumas características da percepção moderna decorrente do processamento de uma complexa gama de informações, muitas delas inauditas em outros momentos da história ocidental, que somente um dado contexto histórico – o mundo moderno - possibilitou que existissem.

A teoria benjaminiana da percepção é singular pelas imagens que privilegia e que toma como *médium de reflexão* - imprime valor histórico a imagens por vezes desprovidas de valor estético, como aquelas produzidas pela indústria cultural, que são ao mesmo tempo documentos de cultura e de barbárie.

Este trabalho propõe-se à reorganização e releitura de textos benjaminianos que se referem direta ou indiretamente à questão da percepção seja em relação à natureza desta, seja para estabelecer uma hermenêutica das imagens. Objetiva levar à

maturação e sistematização de elementos para uma teoria da percepção benjaminiana que se encontra dispersa em alguns de seus diversos estudos. Para apresentarmos os elementos dessa teoria procederemos da seguinte forma:

No primeiro capítulo trataremos do conceito de percepção colocando-o em situação constelacional com outros conceitos como Estética, comentário, critica, percepção ótica, percepção tátil. Ainda neste capítulo trataremos de apresentar a discussão sobre o conceito de percepção em alguns momentos da tradição filosófica. Apresentaremos ainda uma reflexão sobre os regimes escópicos da modernidade. Finalizaremos discutindo sobre a compreensão benjaminiana da percepção como "leitura".

No segundo capítulo abordaremos uma questão fundamental no pensamento benjaminiano sobre os meios audiovisuais que é o conceito de aura. Intentamos situar os termos da discussão controversa sobre o declínio da aura, atendo-nos também a discutir o novo meio de reprodução técnica que surge no final do século XIX, o cinema. Abordaremos ainda a forma de percepção que predominaria na recepção cinematográfica: a percepção de choque.

No terceiro e último capítulos avaliaremos a legibilidade da cidade, através de uma reflexão sobre a flanêrie e a visão surrealista, entendidas como práticas sociais inspiradoras da original reflexão de Benjamin sobre a percepção.

CAPÍTULO I - PERCEPÇÃO

> *(...) quando se diz que se vêem os acontecimentos futuros, não se vêem os próprios acontecimentos ainda inexistentes – isto é, os atos futuros -, mas sim as suas causas, ou talvez os seus prognósticos já dotados de existência. Portanto, com relação aos que os vêem, esses acontecimentos não são futuros, mas sim presentes.* (Santo Agostinho, Confissões XI, p.221)

A percepção é um dos estados do sujeito do conhecimento enquanto ser racional e psíquico individual a que se refere à intuição sensível ou empírica. A percepção está relacionada à singularidade do objeto que lhe é oferecido como individual e à singularidade do sujeito que intui.

As idéias provenientes de nossas sensações, percepções, lembranças são idéias que nos vêm por termos tido a experiência sensorial das coisas a que se referem. Percepção é um termo derivado do grego *aesthesis* e se refere a um problema central da filosofia ocidental, que diz respeito à relação entre sensação e pensamento, entre o sensível e o supra-sensível.

O vocábulo *aesthesis* refere-se à experiência da percepção sensível, ou seja, sobre como nós percebemos o mundo através dos sentidos. A percepção é o *locus* principal de recepção, criação e reprodução do mundo, pois nosso contato com o mundo se dá também pela mediação dos sentidos, a transformação criativa do mundo é uma maneira de ajustes perceptivos, na medida em que há uma demanda dos sentidos por novas formas de percepção, e a reprodução também implica em atuação sobre a percepção.

Partimos do pressuposto de que em vários escritos benjaminianos há uma tentativa em transformar a disciplina estética em teoria da percepção. A Estética, essa disciplina filosófica constituída no séc. XVIII, é um vasto campo que atinge várias áreas de interesse. Correntemente, o termo vem acompanhado de outros termos como beleza, belas-artes, juízo de gosto, etc. No entanto, no ensaio "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica", fica evidente que o sentido de Estética cunhado por Baumgarten[2], como ciência do Belo e da Arte, não é o que interessa a Benjamin, pois, nesse ensaio, ele mostra que a conceituação do termo estética a que ele se refere é aquela estabelecida pelos gregos[3]: "O cinema se revela (...) o objeto atualmente mais importante daquela ciência da percepção que os gregos chamavam de estética." (BENJAMIN, 1985o, p.194).

Em "As afinidades eletivas, de Goethe", Benjamin estabelece a distinção entre comentário[4] e crítica:

> Numa obra de arte a crítica busca o teor de verdade, o comentário o teor coisal. O que determina a relação entre os dois é esta lei fundamental de toda escritura: à medida que o teor de verdade de uma obra torna-se mais significativo, seu vínculo com o teor coisal torna-se menos aparente e mais interior. As obras que se revelam duráveis são pois justamente aquelas cuja verdade está mais profundamente imersa no seu teor coisal, ao curso desta duração os elementos reais são mais perceptíveis ao observador que, no mundo mesmo onde se encontram enfraquecidos. Junto aos primeiros tempos da obra, à medida que ela dura, vê-se assim se dissociar o teor coisal e o teor de verdade, pois se o segundo resta sempre tão oculto, o primeiro é profundo. (...) A história da obra prepara sua crítica e assim a distância histórica aumenta seu poder. Se se compara a obra a algo que queima numa fogueira, o comentador é diante dela como o químico, o

[2] Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762), foi o fundador da disciplina filosófica que terá por objetivo estudar o belo e suas manifestações da arte. Denominou-a Estética, publicando em1750, a *Aesthetica sive theoria liberalium artium (Estética ou Teoria das Artes Liberais)*. "Baumgarten definiu o Belo como a *perfeição do conhecimento sensível,* e dividiu a Estética em duas partes: a *teórica¸* onde estuda as condições do conhecimento sensível que correspondem à beleza, e a *prática,* na qual, ocupando-se da criação poética, chega a esboçar uma espécie de lógica da imaginação, que contém os princípios necessários à formação do gosto e da capacidade artística." (NUNES, 2001, p.13)

[3] Cf. Capítulo I, 1.1 Considerações filosóficas sobre a percepção.

[4] Em seu ensaio sobre Hölderlin, Benjamin formula pela primeira vez o conceito de "comentário estético" que tem por foco o teor, a "forma interna" da obra.

> crítico como o alquimista. Enquanto que para aquele a madeira e as cinzas são só objetos de sua análise, para este só a chama é um enigma, o que vive. Assim a crítica se interroga sobre a verdade, pois a chama flamejante continua a arder acima da pesada fogueira do passado e da cinza leve do vivido. (BENJAMIN, 1986, p.161-162).

A crítica seria um passo adiante na análise da obra, ao interrogar sobre a verdade presente na obra (*Wahrgeitsgehalt*). A crítica benjaminiana intenta, pois, reunir comentário e crítica na abordagem das obras, objetos, imagens.

Como bem diz Marcio Seligmann-Silva, ao comentar sobre a especificidade da crítica benjaminiana afirma que para o autor "o texto-mundo que serve ao comentário é o objeto privilegiado de uma leitura como medium-de-reflexão[5] – reflexão dos seus elementos e dos daquele que o comenta." (1999, p. 202)

Olgária Matos , na apresentação do livro *Passagem de Walter Benjamin* também discorre sobre a crítica benjaminiana:

> Na premissa gnosiológica do Drama Barroco, Benjamin faz a crítica do método *more geométrico* – aquele que esquadrinha o espaço – referindo-se também àquilo que o método indutivo ou dedutivo procura: observar melhor seu objeto, por uma consciência vigilante que, atenta e cartesianamente, olha a linha reta. O olhar benjaminiano, ao contrário é oblíquo. Método, escreve Benjamin, 'é via indireta', decurso, pois considera que o caminho mais curto é com freqüência o desvio. O 'devido tempo' é aquele antes do qual nada foi realizado e depois do qual tudo estará perdido. (MISSAC, 1998, p.11).

Ao investigarmos uma possível "teoria da percepção" benjaminiana, é preciso esclarecer que o autor não empreendeu a elaboração sistemática desta teoria. O que apresentaremos é nossa construção do que chamaremos de "teoria da

[5] *Medium*-de-reflexão é "a tradução do termo alemão R*eflexionsmedium*, usado pelos românticos de Iena e retomado por Benjamin, GSI, p.40, para designar a qualidade da obra de arte de proporcionar o conhecimento crítico". Bolle, W. "A metrópole como m*edium*-de-reflexão". In: SELIGMANN-SILVA, p.89. A crítica benjaminiana compreendida como *medium*-de-reflexão implica o duplo movimento de reflexão do crítico e da sua época e a auto-reflexão dos objetos.

percepção", ou seja, os diversos regimes visuais que estariam em vigência na modernidade identificados pelo autor. Benjamin argumenta que o modo de percepção distintivo da modernidade é a percepção dominada pela tactibilidade em detrimento da visualidade. O ensinamento básico da "teoria da percepção" benjaminiana é que os padrões que estruturam nossa atenção sofreram profundas mudanças históricas.

Foi na juventude que Walter Benjamin leu o trabalho do historiador da arte Alois Riegl, o importante livro sobre arte românica e a arte industrial, publicado em 1901[6]. Nesse texto, Riegl desenvolve uma teoria da percepção e apresenta uma metodologia de abordagem do objeto artístico que muito influenciará Benjamin[7]. Riegl privilegia as épocas consideradas pela historiografia da arte tradicional como sendo épocas de declínio – como a arte tardo-romana - e valoriza o que é tradicionalmente relegado à condição de marginal, como as artes industriais, faz uma avaliação "não qualitativa da história" (COLES, 1999:143) e estabelece uma relação interdisciplinar entre belas artes e artes industriais.

O historiador vienense discute a tarefa da arquitetura que consistiria na ocupação do espaço[8] que segundo o autor é criado na medida em que é delimitado. A extensão

[6] Obra escrita para atender ao plano estabelecido pelo diretor do Instituto Arqueológico Austríaco, Karl Masner, de buscar os traços da antiga arte industrial na Áustria. Escolhe como objeto de estudo os monumentos do período artístico tardo romano, que se limita temporalmente à produção artística realizada a partir do início do reinado de Constantino (313 d.C) até a subida ao trono de Carlos Magno (758 d.C). Propõe-se a oferecer uma exposição da essência do estilo tardo romano e de sua gênese histórica.

[7] Especialmente a consideração das artes industriais como artes, princípio que, de certa forma, norteia a discussão sobre o cinema como arte no ensaio de 1935, "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica" e a apresentação dos conceitos de percepção tátil e percepção ótica, distinção básica aplicada por Benjamin para ordenar o contraste da estrutura particular da percepção moderna.

[8] Há, entre os filósofos, duas orientações acerca da noção de espaço. Uma é de caráter psicológico e considera a experiência do espaço por parte do sujeito. A outra, objetiva, é de caráter físico. "O

demarcada pela estrutura arquitetônica é onde o homem pode se locomover livremente, entretanto, esta liberdade não é ilimitada, pois está circunscrita a essa estrutura.

É no espaço arquitetônico que a percepção se realiza, e, Riegl mostra que haverá ao menos dois tipos de percepção: a ótica e a tátil.

Na Antiguidade, a percepção cotidiana ótica, estaria em desacordo com o imaginário de representação simbólica dos objetos de diversos povos, pois, considerava-se que o

> (...) órgão sensorial, que sem dúvida, mais frequentemente usamos para tomar nota dos objetos exteriores é o olho. Este órgão nos mostra, entretanto, os objetos unicamente como superfícies cromáticas e não como indivíduos materiais impenetráveis, e é precisamente a percepção ótica a que faz com que os objetos do mundo exterior se nos apareçam em uma caótica confusão. (RIEGL, 1992, p.34)

A produção arquitetônica dos povos civilizados da Antiguidade pressupunha uma percepção em que os objetos deveriam ser vistos:

> "(...) como indivíduos materiais, certamente de magnitudes diversas, mas cada um deles constituídos por partes que se relacionavam intimamente, formando uma unidade fechada e indivisível. Sua percepção sensorial lhes mostrava os objetos externos misturados entre si de um modo confuso e pouco claro" (RIEGL, 1992, p.33).

Para livrar a percepção cotidiana das tramas da confusão em que se encontravam os objetos às artes plásticas cabia cumprir uma função pedagógica: ensinar a ver

---

espaço físico tem de possuir características de tal modo que haja entidades, e especificamente organismos, que se associem espacialmente de distintos modos. Ao mesmo tempo, o espaço 'psicológico' é um modo determinado de estar no espaço físico; em particular, é o modo como um organismo se encontra em, vive, e experimenta o espaço físico." (MORA, 2001, p.877).

de forma individualizada. Para tanto, era preciso “captar a unidade individual dos objetos por via da percepção sensorial” (RIEGL, 1992, p.34).

O tipo de percepção capaz de apreender o objeto em sua individualidade seria a percepção tátil, porque esta pressupõe a realização de uma série de “toques” do olho sobre o objeto, como se este “saltitasse” sobre o objeto, que assegura o limite e a impermeabilidade do objeto e que, combinados mentalmente constituem a percepção tátil total. De acordo com Riegl (1992, p.34)

> Uma informação precisa da unidade individual e fechada de cada objeto só a possuímos pelo sentido do tato. Só por ele podemos conhecer a impenetrabilidade dos limites que encerram o indivíduo material. Estes limites são as superfícies palpáveis dos objetos.

Entretanto, instaura-se uma contradição nos pressupostos da criação artística antiga: essa busca pela objetividade perceptiva esbarra na impossibilidade efetiva de eliminar, completamente, a presença de elementos subjetivos na percepção dos objetos mesmo quando, por princípio, os artistas buscassem a captação objetiva das coisas. O historiador propõe-se então a mostrar as fases de desenvolvimento das artes figurativas na Antiguidade, que evidenciam as diferentes ênfases de valorização da representação que pressupõe ora uma percepção tátil, ou ótica ou que tenta um equilíbrio entre ambas. De acordo com a solução perceptiva adotada, temos: na arte egípcia a apreciação marcadamente tátil, na arte grega ótico-tátil e na arte da época tardia do Império romano, fundamentalmente ótica.

O primeiro momento caracteriza-se pelo rigor na concepção sensorial da “individualidade material das coisas, e, consequentemente, a maior aproximação possível da manifestação da obra de arte ao plano.” (RIEGL, 1992, p.37). Privilegia,

pois, a concepção tátil, pois os objetos artísticos são feitos para serem vistos de perto, em que o olho apreende como se estivesse a "tocar" a superfície do objeto[9].

Uma concepção mista, ótico-tátil, baliza a segunda fase das artes figurativas na antiguidade. Garantir a individualidade material dos objetos ainda é uma tarefa a ser realizada, mas é permitida a apresentação de "variações de profundidade (saliências) na superfície das coisas." (RIEGL, 1992, p.39). Aqui o olho deverá estar a uma distância que equivaleria a uma visão normal, nem próxima demais do objeto nem muito distante, que permitiria, assim, perceber as partes salientes.[10]

A terceira fase da arte antiga é marcada por uma concepção fundamentalmente ótica, ainda que ciosa da necessidade de manter a individualidade material das coisas. O que se vê é um plano ótico-cromático, em que os objetos estão distantes e não é possível distinguir seu entorno.[11]

Para explicar as razões dessas mudanças perceptivas Riegl recorre ao conceito de "vontade artística" (*Kunstwollen)*, ou seja, a representação artística de cada época histórica (a arquitetura, a escultura, a pintura e a arte industrial[12]) obedeceria a

[9] A arte egípcia antiga seria o exemplo paradigmático de realização desta concepção. Nela "as perspectivas e as sombras (como indícios do espaço profundo) estão tão cuidadosamente omitidas como as manifestações do estado de ânimo (como indícios da vida espiritual subjetiva). Pelo contrário, o acento principal se põe nos contornos, mantidos de forma simétrica, pois no aspecto externo é a simetria que transmite a forma mais convincente da coesão tátil " (RIEGL, 1992, p.37).

[10] Esta concepção é própria da arte clássica grega, e, apresenta a introdução da possibilidade de percepção subjetiva, inaceitável na arte egípcia antiga.

[11] Esta concepção se apresenta especialmente na arte da época tardia do Império Romano.

[12] Segundo Riegl (1992, p. 209), "criações de caráter utilitário, excluindo-se a arquitetura", que inclui entalhes em metal, as incisões cuneiformes e as incrustações de granadas em ouro de broches, pingentes, anéis, cinturões, fivelas, etc.

princípios formais que se apresentam como intencionalidade. Segundo o historiador vienense,

> a vontade artística plástica regula a relação do homem com a manifestação sensivelmente perceptível das coisas: nela se expressa o modo e maneira em que o homem em cada caso quer ver conformado os objetos. (...) Mas o homem não é só um ser (passivo) que percebe sensorialmente, mas é um ser com desejos (ativo) que quer, portanto, interpretar o mundo de forma que resulte mais aberto e conforme a seus desejos (variando segundo o povo, o lugar ou a época). (RIEGL, 1992, p. 307)

No entanto, Benjamin dará um passo adiante, como poderemos verificar em seu ensaio sobre a reprodutibilidade técnica (BENJAMIN, 1985o), ao fazer uma crítica explicita às limitações da teoria da percepção desenvolvida por Riegl que restringiria a explicação das mudanças perceptivas a questões formais presididas por uma vontade artística:

> Os grandes estudiosos da escola vienense, Riegl e Wickhoff, que se revoltaram contra o peso da tradição clacissista, sob o qual aquela arte tinha sido soterrada, foram os primeiros a tentar extrair dessa arte algumas conclusões sobre a organização da percepção nas épocas em que ela estava em vigor. Por mais penetrantes que fossem, essas conclusões estavam limitadas pelo fato de que esses pesquisadores se contentaram em descrever as características formais do estilo de percepção característico do Baixo Império. Não tentaram, talvez não tivessem a esperança de consegui-lo, mostrar as convulsões sociais que se exprimiram nessas metamorfoses da percepção. (BENJAMIN, 1975:169-170)

Nesta crítica insinua-se um tema recorrente no pensamento benjaminiano: a discussão sobre as transformações sociais que moldam a modernidade.

Entrementes, antes de apresentarmos esta discussão intentaremos circunscrever o que Benjamin entende por percepção a partir de algumas questões filosóficas tradicionalmente tratadas em relação a esse tema.

1.1 Considerações filosóficas sobre a percepção

> *O lugar de todos os sentidos físicos e espirituais (...) foi tomado pela simples alienação de todos estes sentidos, o sentido do ter... Karl Marx apud* (BENJAMIN, 2006, p. 243, [H, 3a, 2]).

Na história da filosofia o significado de percepção oscilou entre duas acepções: percepção como percepção sensível e como percepção mental. Houve autores que advogaram a possibilidade de um sentido misto de percepção, que reuniria elementos sensíveis e elementos intelectuais[13].

O tema da percepção apresenta dificuldades desde a Grécia antiga[14] em que somente a partir do séc. V a.C. surge uma palavra – *aesthesis* -, usada indistintamente por Platão e Aristóteles com o significado de sensação ou percepção[15]. No entanto, o conceito já se encontra sob a forma de perífrases em

---

13 Segundo Abbagnano (1982, p. 753) podemos identificar três significados para o termo percepção: como pensamento, ou seja, como conhecimento que o eu possui dos seus estados e dos seus atos através da consciência. Como conhecimento empírico, imediato, do objeto pelo qual um indivíduo, organizando imediatamente as suas sensações presentes, interpretando-as e completando-as com imagens e lembranças, afastando tanto quanto possível o seu caráter afetivo ou emotivo, opõe a si um objeto, que julga espontaneamente distinto dele, real e por ele conhecido atualmente e percepção como interpretação dos estímulos. Em relação à percepção entendida como interpretação dos estímulos podemos distinguir dois grupos teóricos; os que valorizam as condições objetivas (psicologia das formas, *Gestalttheorie*) e que destacam fatores e condições subjetivas. Cf. DAY, R. H. *Psicologia da* Percepção*.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1970, GOLDSTEIN, E. Bruce. *Sensation and Perception.* 6th. Ed. Pittsburg: Wadswort, 2002; HOCHBERG, Julian. *Percepção.* Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1966; VERNON, M. D. *Percepção e experiência.* São Paulo: Perspectiva, 1974.

14 Algumas questões sobre a percepção respondidas diferentemente na tradição filosófica: o que é a sensação, se há diferença entre sensação e percepção, o que é percebido, como se dá a percepção, qual a função da percepção para o conhecimento, qual a distinção entre percepção, sentimento, pensamento, imaginação e memória, etc.

15 Estes filósofos não têm a preocupação de distinguir estes conceitos visto que a palavra para ambos os conceitos é *aesthesis.* No livro V da *República,* Platão denomina opinião (*doxa*), o conhecimento do múltiplo proveniente do mundo sensível, que seria o termo médio entre o conhecimento e a ignorância. A sensação é a percepção sensível que não oferece o conhecimento do que interessa ao filósofo - o Belo, em si, a Verdade, o Bem. Já para Aristóteles sensação e percepção são sinônimos e vistos como é fonte de conhecimento.

Hesíodo, Homero e nos autores pré-socráticos, ainda que a palavra não existisse. (HAMLYN, 1961)

Os gregos usarão a palavra *aesthesis* em diferentes acepções: para falar dos sentidos[16], da faculdade da percepção sensível, das sensações e dos órgãos dos sentidos. Este vocábulo refere-se, pois, à *experiência* sensível, ou seja, sobre como nós percebemos o mundo através dos sentidos.

Vários filósofos investigaram a natureza e os processos envolvidos na percepção; e seu valor epistemológico, como fonte de conhecimento sobre o mundo. Na origem da discussão sobre a possibilidade de conhecimento a partir da percepção formulam-se três paradigmas: o paradigma sofístico que afirma a identidade absoluta entre perceber e conhecer; o paradigma platônico que enfatiza o oposto, ou seja, a separação absoluta entre perceber e conhecer e o modelo aristotélico que não apresenta equivalência tampouco distinção absoluta entre as capacidades cognitiva e perceptiva, "sendo o pensamento e a percepção duas faculdades cognitivas distintas que operam conjuntamente para a aquisição do conhecimento." (AGGIO, 2006, p. 09)

Há também variações quanto à relação entre percepção e sensação. Há autores que distinguem estas duas formas, sendo que a sensação seria condição da percepção, pois, a percepção é a consciência da sensação, que, por sua vez, é experiência

[16] Os modos de sentir foram classificados segundo os órgãos e se falou dos cinco sentidos: visão, audição, olfato, paladar, tato. Mas existem outros sentidos além dos tradicionais: os sentidos da distância (ver e ouvir); os sentidos da pele (tato, calor, frio dor e os intimamente relacionados com os sentidos do paladar e olfato) e os sentidos de profundidade (posição e movimento de músculos e articulações (cinestésicos), os sentidos de equilíbrio (vestibulares) e os sentidos dos órgãos internos.) (HOCHBERG, 1966, p.18)

imediata dos sentidos. Há quem entenda que as sensações são operações simples e geralmente passivas, ao passo que as percepções são ativas e complexas.

Estamos no mundo sob o efeito de nossas percepções. A percepção é o que nos permite o acesso às coisas, está aberta à efetividade, ao conhecimento das existências. Deve ao seu posicionamento diante da presença concreta das coisas seu caráter sensível. Aquele que percebe se abre a exterioridade e é afetado por esta. Ao contrário da imaginação e da memória, o que se apresenta à percepção não são somente imagens mentais ou lembranças, mas a materialidade das coisas extensas no espaço. A percepção se coloca diante de coisas materiais, concretas, efetivas.

A percepção é um modo de acesso à realidade tal como ela é em si mesma, ou, permite a convicção do que o que é efetivamente percebido é a realidade. Mas a objetividade da percepção é paradoxalmente irrealizável por ser a percepção realizada por um sujeito sensível, submetido a diversas possibilidades de interferências – biológicas, psicológicas, históricas, políticas, sociais, culturais.

Na tradição filosófica observamos tentativas de resposta a este problema da percepção “como posso, a partir de estados subjetivos imanentes e, portanto, relativos, aceder ao que está em si mesmo e não é relativo senão a si mesmo? Como do vivido pode-se recolher essa coisa espacial que lhe é forçosamente estrangeira?” (BARBARAS, 1994, p. 4). A percepção é percepção sensível, é percepção mental ou é uma percepção mista que reúne elementos sensíveis e elementos intelectuais?

A percepção é forma de acesso à realidade, mas, como veremos com Benjamin não é uma realidade autônoma que precede ao olhar, como pressupõe a fenomenologia[17], mas uma realidade que se efetiva através do olhar. A percepção é uma experiência que o sujeito tem da realidade e Benjamin falará que está é uma experiência coletiva.

A preocupação benjaminiana em nada se aproxima de uma busca ontológica sobre a natureza da percepção humana compreendida filosoficamente. Benjamin toma como *parti pris* que nossos órgãos do sentido nos permitem acesso ao mundo exterior a partir das sensações. Não é uma revisão da discussão filosófica posta por empiristas e racionalistas acerca da percepção, mas participação deste filósofo no fórum histórico da discussão acerca da teoria do conhecimento, na esteira da crítica epistemológica pós cartesiana[18]. Benjamin contrapõe-se ao conceito extremamente racionalista de experiência que é apresentado por Kant e tende a ser aceito

[17] Husserl fala de percepção interna enquanto percepção imanente (vivências intencionais cujos objetos pertencem ao mesmo fluxo vivencial) e de uma percepção externa enquanto percepção transcendente (vivências intencionais onde não ocorre semelhante imediatez). A percepção é sensível quando apreende um objeto ideal.

Merleau-Ponty discute que a percepção é uma modalidade original da consciência. O mundo percebido não é um mundo de objetos como a ciência concebe; no percebido não há matéria, nem forma. O sujeito percipiente não é um interpretador ou decifrador de um mundo supostamente caótico e desordenado. Toda percepção se apresenta num horizonte e no mundo; 2. tal concepção não é só psicológica. Não se pode superpor ao mundo percebido um mundo de idéias. A certeza da idéia repousa sobre a idéia de percepção; 3. O mundo percebido é o fundo sempre pressuposto por toda racionalidade, todo valor e toda existência. (MORA, 2001).

[18] O termo empirismo deriva do vocábulo grego que se traduz por experiência. Há vários sentidos para experiência, mas destacam-se dois: experiência como informação proporcionada pelos órgãos dos sentidos e experiência como conjunto das vivências de um ser humano acumuladas em sua memória. Para o empirismo o conhecimento deriva da experiência dos sentidos, e todo conhecimento tem que ser confirmado pelos sentidos. “Desde a Antiguidade houve filósofos predominantemente empiristas e filósofos não empiristas ou menos empiristas. (...) Freqüentemente restringiu o termo ‘empirismo’ à filosofia clássica moderna ao se contrastar o intitulado ‘empirismo inglês’ (Francis Bacon, Hobbes, Locke, Berkeley, Hume) com o ‘racionalismo continental’ (Descartes, Malebranche, Spinoza, Leibniz, Wolff).” (MORA, 2001, p.821.)

irrestritamente no mundo moderno em que os valores da razão técnica reinam indiscriminadamente.

Benjamin afirma que é enganoso considerar como Kant a possibilidade de um conhecimento verdadeiro somente aquele que for proveniente de sensações recebidas pelos sentidos por “um eu individual somático-espiritual” (BENJAMIN, 1971. p.104), ou seja, por um sujeito transcendental. Pois, há várias experiências além das físico-matemáticas que demonstram a possibilidade de percepções diversas:

> Sabemos de povos primitivos, que nomeamos pré-animistas, que se identificam com animais e plantas sagrados e tomam-lhe o nome; sabemos que os loucos às vezes se identificam em parte com os objetos de sua percepção, que deixam assim de ser para eles ‘ob-jecta’, as realidades situadas diante deles, sabemos que algumas doenças reportam as sensações do corpo a outros seres e que os médiuns, podem sentir as percepções de outros como se fossem as suas. (BENJAMIN, 1971, p.104).

O ensaísta abordará a cidade moderna como um campo perceptivo que se atém às complexas relações entre “o corpo-sujeito” e os “corpos-objetos” que estabelecem um espaço de significações visuais, tácteis, olfativas, gustativas, sonoras, motrizes, espaciais, temporais e lingüísticas.

Os sujeitos têm uma vivência corporal cuja situação e as condições em que se dá esta vivência repercutem sobre a situação e as condições dos objetos percebidos. E o que se percebe nos objetos são seus significados. A experiência da percepção é uma experiência dotada de significação. Benjamin dirá que percepção é leitura (*Wahrnehmung ist Lesen*) e ler é distinguir significados, ler pressupõe conhecimento de um código, ler implica em interpretação.

Walter Benjamin, como vários outros teóricos, reconheceu que o advento da modernidade levou a uma radical reorientação na representação e na experiência do tempo e do espaço. As grandes mudanças nas condições materiais da vida moderna levaram a profundas alterações no que diz respeito à percepção do espaço e, consequentemente variações na lógica da representação cultural.

Então, uma questão se impõe: quais seriam os códigos de reconhecimento do mundo moderno? Os códigos convencionalizados socialmente? As imagens da metrópole urbana são suportes de representações sociais sendo resultado das práticas sociais e agentes de impacto sobre a sociedade.

Há uma evolução dos modos visuais, que é contínua, mas não linear. Seria melhor dizer há uma mudança nos modos visuais de práticas sociais diferentes. A percepção se altera em função das alterações das formas materiais, da evolução tecnológica e das mudanças na formulação da racionalidade que se detém sobre estas alterações.

Benjamin discutirá, especialmente em *Passagens,* as modalidades de ver que surgem e aquelas que desaparecem nas representações do século XI: imagens, signos, estilos e símbolos pictóricos. Estas representações têm a capacidade de provocar efeitos, promover formas de sociabilidade. O mundo moderno é um cenário de objetos familiares que passam despercebidos ao olhar sobrecarregado de imagens, onde ver equivale a conhecer. Esse mundo institui um conjunto de discursos e práticas a partir das diversas formas de experiência visual. E o visível é construído social, cultural e historicamente.

A teoria da percepção benjaminiana é essencialmente uma teoria do uso social de imagens, explorando os modos diferentes de lidar com práticas visuais: fotografias, cinema, cartoom, projetos arquitetônicos, textos literários, publicidades, monumentos, moda, etc.

As imagens não são meramente documentos de pesquisa, mas são instrumentos dela: o objeto da pesquisa é sempre a sociedade. Benjamin formula problemas sociais que são resolvidos também por meio de fontes visuais. O autor trata da visualidade, concebida como “um conjunto de discursos e práticas que constituem distintas formas de experiência visual em circunstâncias historicamente específicas”, (CHANEY, 2000, p.118) Ou seja, visualidade como exercício de ver, que não se reduz a características ou qualidades das coisas e tampouco é um fenômeno fisiológico.

Benjamin utiliza as imagens como suporte de representações sociais. Analisar as imagens como representações sociais, diz-nos Marquese (2002, p.155)

> pode trazer ganhos substanciais ao conhecimento histórico, pois tal opção implica examinar o conjunto dos esquemas mentais e das práticas sociais que se fazem presentes nos atos de elaboração, circulação e consumo dos registros visuais. (...) Afirmar que os registros visuais são gestados dentro dos quadros dos embates sociais significa então que eles devem ser entendidos não apenas como decorrência das práticas sociais, mas também como discursos que têm impacto na sociedade; há, com efeito, mútuas determinações entre o registro visual e a ação social, e neste sentido a imagem não é mero epifenômeno, sendo igualmente determinante das ações dos sujeitos sociais.

As imagens podem ser compreendidas como documento, como monumento e como comunicação. Como documento as imagens revelam aspectos da vida material de

um determinado momento do passado. Como monumento são o testemunho do que foi um valor – arquitetônico, pictórico, político, social de uma determinada época, que se preservado fala dos valores da época que os conservou – “ela legitima uma escolha e promove o esquecimento de outras. (...) Quem faz a escolha é quem detém os meios de produção da imagem, esta memória será elitista, exclusivista” (CARDOSO, 1977, p. 407). Se em ruínas, o que nos dizem os destroços. As imagens como comunicação são mensagens que transmitem significados.

A modernidade tem sido apontada por diversos autores como período da história humana que se encontra sob a regência do sentido da visão[19].

Martin Jay (1988) distingue três tipos de “regimes escópicos”[20], que seriam predominantes na modernidade, a saber: 1) o “perspectivismo cartesiano” da arte renascentista; 2) a arte descritiva setecentista dos Países Baixos relacionada ao empirismo baconiano; 3) a arte tátil do barroco, sob a égide da filosofia de Leibniz e de Pascal.

A primeira cultura visual privilegia a visão monocular que obedece à lógica do olhar fixo, contemplativo, que fixa o fluxo dos fenômenos extraindo-os do tempo e estabelecendo-os num espaço “geometricamente isotrópico, retilíneo, abstrato e uniforme” (JAY, 1988, p. 6). O campo visual construído conforme os princípios abstratos da perspectiva, exclui a emoção do pintor e sublima o elemento erótico na

[19]Martin Jay (1988) afirma que a era “ocularcêntrica” começa na Renascença e é impulsionada com a invenção da imprensa, de microscópios e telescópios. O campo perceptivo que então se constitui será considerado não-reflexivo, visual e quantitativo.

[20] Termo cunhado por Christian Metz (*The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*, Bloomington: Indiana University Press, 1982, p.61).

representação dos corpos na tela. O mundo é uma situação presidida por uma ordem espaço-temporal matemática. A submissão a valores formais faz esta cultura visual extemporânea, afasta-a dos influxos históricos. O mundo é contemplado pelo observador através de uma janela, para usarmos a célebre metáfora de Alberti. É uma arte narrativa que apresenta na tela o reflexo de um espaço geométrico, uma cena.

Já a arte descritiva dos artistas flamengos suprime a narrativa e a referência textual em favor da descrição e da superfície visual. Há uma atenção especial aos detalhes, à superfície dos objetos, suas cores e texturas encontram-se num espaço legível, não geometrizado, indiferente à proporção.

O terceiro regime visual da modernidade, diz-nos Jay, destaca o bizarro, a multiplicidade, a confusão. O artista demonstra sua fascinação pelo caráter indecifrável da realidade e de sua representação. O espelho não é plano como na tradição renascentista, mas anamórfico, corrompendo imagens, ou melhor, tornando visível o aspecto corruptível do mundo.

Benjamin também nos aponta que não podemos supor a existência de um único regime escópico da modernidade, mas que teríamos vários e que os mesmos, podem inclusive competir entre si. No entanto, sua tarefa não se circunscreve a discutir questões formais acerca da constituição dessas culturas visuais, mas a investigar as motivações sociais que levaram a esta diversidade.

1.2 "Percepção é leitura"

Benjamin deixou alguns fragmentos, escritos por volta de 1917, que tratam da percepção: "Percepção é leitura" (*Wahrnehmung ist Lesen*), "Notas sobre questões de percepção" (*Notizen zur Wahrnehmungsfrage*), "Sobre a percepção" (Über *die Wahrnehmung*), Sobre o problema da percepção" (*Zum Wahrnehmungsproblem*).

No fragmento "Percepção é leitura" o jovem ensaísta divide a palavra percepção (*Wahrnehmung*) e sugere uma compreensão do conceito a partir dessa fissura: diz que "na percepção [*Wahrnehmung*] o útil [*Nützliche*] (o bem) [*Gute*] é verdadeiro (*Wahr*)." (BENJAMIN, 1991, p.32). Esta máxima aponta para o caráter pragmático da percepção no sentido que ela se relaciona com a experiência, posto que se refere à utilidade[21]. A utilidade que se apresenta na percepção é a possibilidade de comunicação, de compreensão da linguagem que constrói ao invés de meramente rotular a realidade, pois mostra como a cultura produz significado.

Contrariando a tradição platônica que considera a percepção ilusória - pois para Platão o conhecimento proveniente do mundo sensível é somente opinião (*doxa*) -, Benjamin aponta a positividade da percepção, na medida em que ela indica a verdade.

Ainda no fragmento 117, surge a afirmação de que as massas são inábeis para "distinguir entre conhecimento e percepção" (BENJAMIN, 1991, p.32), o que leva a

[21] Nos textos redigidos na década de 30 Benjamin por várias vezes se refere à questão da utilidade (Por exemplo, em "O autor como produtor", "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica"). E explicita o que entende por útil: ter implicações revolucionárias.

entender que o autor pressupõe que haja diferença entre conhecimento e percepção. Qual seria? A percepção se refere aos símbolos (*Symbole*). Porque perceber é compreender a relação das configurações, as correspondências que não são sensíveis, como fala Benjamin no curto ensaio de 1933, sobre “A doutrina das semelhanças”.

Para tentarmos entender a relação entre percepção e símbolo retomaremos as premissas gnosiológicas do Drama Barroco que apresentam a tarefa da filosofia a contrapelo das correntes filosóficas sistematizadoras. A tarefa filosófica implica em buscar a verdade pela via do atalho, do desvio, configurações próprias de um caminho que é histórico e não abstrato e aplainado por intervenções calculadas *more geométrico*. A verdade encontra-se nos pormenores do teor coisal, promove a reflexão sobre o objeto, ao passo que o conhecimento visa apropriar-se dele. “A especificidade do objeto do saber é que se trata de um objeto que precisa ser apropriado na consciência, ainda que seja uma consciência transcendental. Seu caráter de posse lhe é imanente” (BENJAMIN, 1986, p.51)

Richard Wolin (1992) esclarece que para Benjamin, a verdade é algo de objetivo e divino em sua origem, e por conseguinte, ontologicamente superior à abstrata atividade sintética do sujeito transcendental.

Em *Origem do Drama Barroco Alemão,* Benjamin (1986, p.182) alerta que o conceito autêntico de símbolo “está situado na esfera da teologia”, e é marcado pela paradoxal unificação que o símbolo promove entre “o elemento sensível e o supra-sensível.” Será no Romantismo Alemão do século XIX que se estabelecerá conceitualmente a distinção entre o símbolo religioso e o símbolo artístico. O

símbolo artístico é plástico e foi definido por Creuzer, conforme citação de Benjamin (1986, p.186), como forma em que

> A essência não aspira ao excessivo, mas obediente à natureza, adapta-se à sua forma, penetrando-a e animando-a. A contradição entre o infinito e o finito se dissolve, porque o primeiro, autolimitando-se se humaniza. Da purificação do pictórico, por um lado, e da renúncia voluntária ao desmedido, por outro, brota o mais belo fruto da ordem simbólica. É o símbolo dos deuses, combinação esplêndida da beleza da forma com a suprema plenitude do ser, e porque chegou à sua mais alta perfeição n escultura grega, pode ser chamado o símbolo plástico.

E o símbolo é convenção arbitrária. Portanto, a verdade do símbolo não está hermeticamente encerrada no objeto, o sentido não está dado mas é construído pelo sujeito. Esta leitura é marcada pelas condições históricas e sociais desse sujeito.

> A idéia é algo de lingüístico, é o elemento simbólico presente na essência da palavra. Na percepção empírica, em que as palavras se fragmentaram, elas possuem, ao lado de sua dimensão simbólica mais ou menos oculta, uma significação profana evidente. A tarefa do filósofo é restaurar em sua primazia, pela apresentação, o caráter simbólico da palavra, no qual a idéia chega à consciência de si, (BENJAMIN, 1986, p. 58-59).

Ler imagens significa associar às imagens visuais certos significados. Por ser leitura a percepção é especificada cultural e historicamente. E esta correspondência é convencionada porque as imagens estão envolvidas por relações socialmente determinadas cuja interpretação é historicamente passível de mudanças. A imagem, por si só, está prenhe de ambigüidade quanto ao seu significado. Seu sentido depende do contexto em que foi criada e do contexto mental de quem a frui – seus gostos, instrução, cultura, opiniões, preconceitos, em suma, sua história.

Em “Sobre a percepção”, Benjamin apresenta uma breve reflexão sobre o sistema kantiano e seu conceito de experiência. A preocupação fundamental de Kant seria discutir a possibilidade da metafísica, mas segundo Benjamin, o recorte kantiano foi extremamente redutor, na medida em que considera como metafísica somente “a

parte da ciência natural que é pura, que não é proveniente da experiência, mas meramente da razão a priori" (BENJAMIN, 1991). Kant promove assim a cisão entre conhecimento puro e qualquer forma de experiência que não seja própria à ciência, portanto, exclui diversas formas de organização da experiência: religiosa, lingüística, estética e histórica.

Na época moderna, a razão mundana torna-se gradativamente mais autônoma em relação aos princípios da fé, segundo vários autores, como Descartes, Malebranche, Leibniz, Locke, Berkeley, dentre outros. O sujeito racional torna-se onipotente e ocorre, conforme afirma Benjamin em seu ensaio publicado em 1918, "Sobre o Programa de uma Filosofia Vindoura" (1971), o empobrecimento da noção de experiência, que se reduz apenas à experiência científica, desprezando a religião e a história, restando como tarefa para a filosofia vindoura "a descoberta ou a criação de um conceito de conhecimento que, em reportando ao mesmo tempo o conceito de experiência exclusivamente à consciência transcendental, torna possível uma experiência não somente mecânica, mas também religiosa". (BENJAMIN, 1971, p. 107). Benjamin critica a fundamentação do conhecimento a partir das categorias dicotômicas de sujeito e objeto que permaneceria antinômica na tentativa kantiana de ultrapassar essa dicotomia com a proposta do sujeito transcendental.

Por conseguinte, a inteligibilidade do mundo sensível,

> (...) só é possível se o próprio pensamento se abrir à sua diferença estrutural, diferença que o trabalha de duas maneiras: por um lado, como diferença entre o pensamento e a realidade, o que impede qualquer pretensão de governabilidade e de estabilização da realidade; por outro, diferença no pensamento, que se encontra articulado em diversos focos, cada um correspondendo a uma região da experiência sensível. (MATOS, 1993, p. 147-148)

A filosofia é a experiência absoluta deduzida de uma estrutura sistemática e simbólica que é a linguagem.

A preocupação com a questão da linguagem está presente na obra de Benjamin desde a juventude[22].Em 1916, no ensaio "Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana" (1992), em que se refere diretamente à Bíblia[23], especialmente, o livro do Gênesis, Benjamin apresenta a linguagem em suas diversas formas de manifestação[24]: a linguagem de Deus, a linguagem de Adão, ou seja, do homem no paraíso, a linguagem do homem após a queda[25] - ou seja, a expulsão do paraíso - e a linguagem da natureza. Esse trabalho inaugura a reflexão benjaminiana sobre o sentido da crise da linguagem a partir da compreensão da própria linguagem - sua natureza e origem - num registro que se contrapõe aos rumos adotados pela lingüística moderna que abandonara a questão da origem da linguagem em termos

[22] Em 1916, Benjamin escreve o ensaio "Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana", em 1921, "A Tarefa do Tradutor" e, em 1933, "A Doutrina das Semelhanças" e "Sobre a Faculdade Mimética".

[23] Benjamin (1992, p.185) justifica o seu uso do texto bíblico: "Ao considerarmos, a seguir, a essência da língua com base nos primeiros capítulos do *Gênesis,* não se deve considerar que temos como finalidade uma interpretação bíblica, nem neste ponto, apresentar objetivamente à reflexão a Bíblia como a verdade revelada, mas sim a descoberta do que, atendendo à natureza da própria língua, resulta do texto bíblico; e, relativamente a esta intenção a Bíblia *de início* é insubstituível, devido apenas ao fato de, essencialmente, estes procedimentos lhe serem conforme, na medida em que se pressupõe a linguagem como realidade última, inexplicável, mística e só observável na sua evolução".

[24] Benjamin, de certa maneira, em sua filosofia da linguagem, filia-se à tradição romântica, que estabeleceu três níveis de linguagem: "Em primeiro lugar 'a linguagem anterior 'a queda', na qual não há distância entre os signos e os elementos designados, nela o homem compreende sem mediação a linguagem da natureza e das coisas, enfim: esta é a linguagem do conhecimento absoluto. Com a 'queda' o homem encontra a pluralidade das línguas, a perda da capacidade de compreender a natureza e as coisas, as palavras se distanciam daquilo que elas indicam e o homem com que 'conhece a ignorância'. Finalmente, esta filosofia da linguagem compreende também a 'restituição' da linguagem 'originária', o trabalho de colher os cacos perdidos daquela antiga construção harmônica que estão espalhados entre os edifícios da nossa linguagem moderna". (SELIGMANN-SILVA, 1991a, p.26).

[25] A queda significa no âmbito da discussão benjaminiana da linguagem, a perda da língua dos nomes e a submissão do homem à história e à temporalidade.

essenciais e detinha-se somente à dimensão arbitrária da linguagem, a dimensão comunicativa.

Benjamin (1992, p.177) afirma que “todas as manifestações da vida intelectual do homem podem ser concebidas como uma espécie de linguagem”, ou seja, a música, as artes plásticas, a justiça, *as alegorias,* etc., têm seus conteúdos intelectuais comunicados pela linguagem.

Mas comunicação não significa aqui, mediação arbitrária entre um significante e seu significado, constituindo um signo, como propõe a semiologia saussuriana. O que é comunicado pela linguagem é “a essência espiritual que lhe corresponde”, e esta essência espiritual não tem absolutamente nada de transcendental. Benjamin estabelece uma complexa distinção entre “essência espiritual” e “essência lingüística das coisas”. “Esta comunica àquela”, ou seja, a essência lingüística é o comunicável da essência espiritual. “Não existe um conteúdo da linguagem; enquanto comunicação, a linguagem comunica uma essência espiritual, isto é, pura e simplesmente uma comunicabilidade” (BENJAMIN, 1992, p.183)

> A linguagem comunica a essência lingüística das coisas. A manifestação mais clara dessa essência é a própria linguagem. A resposta à pergunta: *que* comunica a linguagem? É, pois, a seguinte: *Todas as linguagens se comunicam a si mesmas.* A linguagem do candeeiro, por exemplo, não comunica o candeeiro (porque a essência espiritual do candeeiro, na medida em que é *comunicável*, não é de modo algum o próprio candeeiro), mas sim, o candeeiro linguagem, o candeeiro na comunicação, o candeeiro na expressão.” (BENJAMIN, 1992, p.179)

A essência lingüística do homem é a sua linguagem, ele comunica “sua própria essência espiritual *na* sua linguagem”, e sua linguagem se expressa por palavras. Mas antes de tratar da especificidade da linguagem do homem é preciso

compreender a origem da linguagem e para tal, Benjamin remonta ao texto bíblico que trata da Criação[26].

A partir da narrativa bíblica depreende-se que: há uma linguagem primordial que é criadora, a palavra divina que é "cognoscível porque é nome. (...) Só em Deus existe a relação absoluta do nome com o reconhecimento, só aí o nome constitui o puro *medium* do reconhecimento porque no mais íntimo é idêntico à palavra criadora." BENJAMIN, 1992, p. 185). Deus criou o homem do barro, não da palavra, mas deu a este a tarefa de nomear as coisas criadas. O homem enquanto semelhante a Deus, não tem o poder de criar pela palavra, mas reconhece a língua em que Deus é criador. As coisas são criadas a partir da palavra de Deus e conhecidas no seu nome segundo a palavra humana. A linguagem das coisas, não tem palavras. Cabe ao homem converter a linguagem das coisas na linguagem do nome e do conhecimento. Tem-se, pois, a nomeação adamítica.

Entretanto, esse estado paradisíaco da linguagem foi perdido quando o homem comeu o fruto da árvore do Bem e do Mal, a árvore do conhecimento. Este conhecimento é sem nome, "é um conhecimento de fora, uma imitação não criadora da palavra criadora." (BENJAMIN, 1992, p.191) A linguagem então deixa de ser mágica e a palavra humana passa a comunicar *algo.*

[26] Para a Cabala há dois mitos da criação que reaparecem no pensamento benjaminiano: o mito da Árvore da Vida e da Árvore do Conhecimento. A Árvore da Vida governa o mundo antes da queda, quando não havia distinção entre o bem e o mal, o sagrado e o profano, o puro e o impuro, etc. A Árvore do Conhecimento floresce quando o homem perde seu estado paradisíaco. A Tora do Exílio lhe corresponde, enquanto guia para uma vida reta num mundo permeado pelo mal. Somente a redenção quebrando o domínio do exílio, põe fim à ordem da Árvore do Conhecimento e restaura as utopias da ordem da Árvore da Vida. Conseqüentemente, para a idéia de redenção cabalística, origem é alvo, ou seja, retorno a um conteúdo meramente implícito no estado de paraíso, que se consumará somente quando o reino profano da história tiver sido ultrapassado e a vinda do Messias se concretizado. Cf. WOLIN, 1992, p.38-39.

Para o contexto essencial da linguagem, o pecado original acarreta conseqüências: A linguagem torna-se *signo*, arbitrário e convencional, ou seja, queda do nome no signo, do necessário no arbitrário, e por isso fomenta-se o surgimento da diversidade de línguas. A palavra torna-se sentenciadora. “E enquanto no tribunal terreno a vacilante subjetividade do julgamento se ancora firmemente na realidade através da punição, a ilusão do Mal conquista direito de cidade no tribunal celeste.” (BENJAMIN, 1986, p. 257). E, desta linguagem decaída surge a abstração: “a linguagem deixa de conter apenas nomes lastrados na concretude do mundo para abarcar os elementos *abstratos* advindos do conhecimento do bem e do mal, da palavra julgadora” (SELIGMANN-SILVA, 1999a, p.85), onde estão enraizados os elementos lingüísticos abstratos. A condição humana é então, irremediavelmente marcada pela busca do saber e a linguagem oral e escrita torna-se o arquivo em que o homem registra sua pena perpétua: a submissão à temporalidade. O mundo decaído tem uma linguagem complexa: coabitam as várias línguas determinadas pelo curso da história e vestígios da linguagem original na produção artística.

E essa linguagem está sob a influência da faculdade mimética, no sentido benjaminiano de mimese: percepção de correspondências não sensíveis. Esclarece Gagnebin (1997, p.98):

> Com efeito, tendemos demais a assimilar a semelhança, similitude (*Ähnlickeit*) com reprodução *(Abbildung)*, a pensar que a imagem de uma coisa é a sua cópia. Ou ainda, a definir a semelhança em termos de identidade, dizendo que dois objetos são semelhantes quando apresentam certo número dos mesmos traços. Benjamin tenta pensar a semelhança independentemente de uma comparação entre elementos iguais, como uma relação analógica que garanta a autonomia da figuração simbólica. A atividade mimética sempre é uma mediação simbólica, ela nunca se reduz a uma imitação.

A linguagem enquanto objeto percebido está passível de um “número infinito de possíveis interpretações”[27] devido ao seu caráter histórico, pois, a compreensão benjaminiana da capacidade mimética indica que as semelhanças não permanecem as mesmas.

Retomando o título do fragmento 117, a afirmação “percepção é leitura”, qual o “texto” que é lido? A cidade moderna é o *topos* literário a ser decifrado. O texto desliza para a cidade (placas de trânsito, outdoors, sinais, letreiros, anúncios, cartazes, tabuletas, etc.) e a cidade para o texto (nos poemas de Baudelaire, nos contos de Poe, etc.). Metrópole cuja escrita é a do mosaico. Cidade como pretexto.

Como lê-lo? Benjamin apresenta dupla possibilidade, em “A Doutrina das Semelhanças” (1995d, p.112-113):

> (...) como essa semelhança extra-sensível está presente em todo ato de leitura, abre-se nessa camada profundo o acesso ao extraordinário duplo sentido de leitura, em sua significação profana e mágica. [Mas] mesmo a leitura profana, para ser compreensível, partilha com a leitura mágica a característica de ter que submeter-se a um tempo necessário, ou antes, a um momento crítico que o leitor por nenhum preço pode esquecer se não quiser sair de mãos vazias.

Portanto, a tarefa a ser executada é a discussão sobre esse “momento crítico” de reconhecimento de coisas e imagens através do ato de classificação que temos na mente que é a percepção. Pois, como bem diz o historiador “o que podemos aprender é a discriminar e não a ver” (GOMBRICH, 2007, p.148).

[27] Numa formulação obscura em “Notas sobre a questão da percepção” (BENJAMIN, 1991, p.33), temos: “A interpretação se refere ao interpretado presente, o significado [*Bedeutung*] se refere ao significado [*Bedeutetes*] não presente. A interpretação é determinada em sua relação com o significado [*Bedeutung*], o esquema do mesmo, o cânone da possibilidade que faz com que um significante possa significar algo. (...). Interpretar algo significa atribuir-lhe, enquanto significante, a significabilidade enquanto significante. As possibilidades de interpretação da percepção são infinitas, mas também são simples com vistas a um “em cada caso e a cada vez” ainda a ser determinado (que não diz respeito à ocorrência)”.

CAPÍTULO II - PERCEPÇÃO X AURA

> *Nem a subjetividade da visão nem o império das convenções podem levar-nos a negar que tal modelo possa ser construído com o requerido grau de exatidão. O que é decisivo aqui é, claramente, a palavra 'requerido'. A forma de uma representação não pode estar divorciada da sua finalidade e das exigências da sociedade na qual a linguagem visual dada tem curso. (GOMBRICH, 2007 p.78)*

Segundo Gasché as origens das principais afirmações benjaminianas sobre arte apresentadas em "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica" encontram-se na estética kantiana[28]. O legado principal seria a separação na estética kantiana do belo e do sublime do objeto[29], que em Benjamin resultou na apresentação de uma "percepção livre da autoridade do objeto" (GASCHÉ, 1997, p.193), determinada pelas mudanças sócio-tecnológicas da modernidade.

Kant, contudo, não foi a única influência. Os créditos pela constatação das mudanças na prática artística decorrentes das inovações técnicas, e, consequentemente, da própria noção de arte, não são reivindicados por Benjamin para si. Já na epígrafe da terceira versão do ensaio "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica[30]", Benjamin cita um texto de Paul Valéry que comenta as mudanças no campo das belas artes tributárias de inovações técnicas da sociedade

[28] O autor, no entanto, não olvida que Benjamin rejeita importantes aspectos da doutrina filosófica kantiana, como se pode verificar, por exemplo, no ensaio "Programa de uma filosofia futura" (BENJAMIN, 1971).

[29] "É bem sabido que, na *Critica do Juízo*, Kant desenvolve uma concepção do belo e do sublime em que a beleza e a sublimidade deixam de ser atributos de objetos, remetendo antes – no juízo reflexivo constitutivo do juízo de gosto – ao sujeito, mais precisamente, à experiência de prazer ou desprazer que surge do acordo das faculdades num jogo livre que constitui a possibilidade de cognição em geral, ou de seu desacordo, revelador da destinação supersensível do sujeito." (GASCHÉ, 1997, p.193).

[30] Este ensaio foi elaborado em 1935 e publicado em 1936. Tem três versões em alemão, e uma em francês: 1ª versão (1935), 2ª versão 1935-36, versão francesa (1936) e uma terceira versão de 1936-39 (BOLLE, 1994, p. 129). Utilizaremos as traduções em português da primeira versão, feita por Sérgio Paulo Rouanet (ROAUNET, 1985a, e da terceira versão, feita por J.L. Grünnewald, 1983).

moderna. O alerta original benjaminiano diz respeito à premência em combater um conceito “filisteu de ‘arte’ alheio a qualquer consideração técnica e que pressente seu próprio fim no advento provocativo da nova técnica” (BENJAMIN, 1985p, p.92). Propõe-se então a estabelecer novas categorias, novos pressupostos teóricos que facultassem a compreensão das transformações radicais ocorridas nas artes como o advento das técnicas de reprodução, que alteraram a própria natureza da arte, pois, esta “não somente podia transformar em seus objetos a totalidade das obras de arte tradicionais, submetendo-as a transformações profundas, como conquistar para si um lugar próprio entre os procedimentos artísticos” (BENJAMIN, 1985o, p.167).

No preâmbulo desse ensaio Benjamin apresenta seu objetivo: oferecer um prognóstico sobre as tendências evolutivas da arte nas condições de produção capitalistas e para realizá-lo é preciso abandonar conceitos tradicionais – “como criatividade e gênio, validade eterna e estilo, forma e conteúdo” (BENJAMIN, 1985o, p.167) e estabelecer novos. Benjamin mantém a noção de obra de arte (*das Kunstwerk)*, mas apresenta a exigência dela ser reformulada para fazer jus às mudanças econômicas e técnicas ocorridas a partir do século XIX. Para atingir seu propósito introduzirá o tema do declínio da aura (*Verfall der Aura)*. Defende a intrigante tese de que a perda da aura na era da reprodução técnica permite à obra de arte assumir uma função política, na medida em que traz em germe promessas de uma nova organização social.

O conceito de aura foi utilizado pela primeira vez por Benjamin em seu ensaio sobre “Pequena História da fotografia", em 1931. No entanto, nesse ensaio, essa noção referia-se somente às imagens fotográficas. Em 1935, em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” o autor estenderá a incidência dessa idéia a toda obra

de arte – inclusive a arte tradicional, artesanal, de recepção contemplativa e não reprodutível tecnicamente. Nesse último ensaio Benjamin argumenta sobre as razões – predominantemente sociais – que levaram ao processo, em terminologia weberiana, de dessacralização e racionalização das visões de mundo, decorrente do advento da modernidade. Benjamin desloca o conceito de aura de sua origem religiosa[31] para um contexto estético profano[32].

Nosso objetivo não é fazer um levantamento arqueológico do termo aura na obra de Benjamin[33], mas refletir sobre as potencialidades deste tema para pensar mudanças no regime visual da era moderna[34] .

[31] O vocábulo aura significa ar, sopro, brisa, vapor. Na acepção religiosa aura é uma espécie de invólucro etéreo Por exemplo, na representação pictórica medieval aparece sob a forma de uma auréola em torno da cabeça das personagens, o que acarretava uma valorização do representado, somando-se a ele uma dimensão sagrada, sobrenatural. (Cf. PALHARES, 2006, p.13-14)

[32] A noção de aura encontra-se em outros textos benjaminianos, a saber, o "Haxixe" (1930), "Pequena História da Fotografia" (1931), "Sobre alguns temas em Baudelaire (1939)" e "Passagens" (2006).

[33] Cf. *Aura. A crise da Arte em Walter Benjamin* (PALHARES, 2006), em que a autora discute três momentos de apreciação da aura da obra de arte: na "Pequena História da Fotografia", "A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica" e "Sobre alguns temas em Baudelaire".

[34] No entanto, Benjamin não defende que o declínio da aura seria deplorável, como o fez, Adorno e, tampouco podemos aceitar a interpretação de Susan Buck-Morss que a perda da aura seria positiva no que ser refere à obra de arte e negativa em se tratando do ser humano. (BUCK-MORSS, 1997, p.160-1).

2.1 Reprodução técnica x Aura

Seja como exercício por parte de aprendizes nas corporações artísticas medievais, como cópia efetuada pelos próprios mestres para difundir seu trabalho artístico ou, ainda, como falsificação com vistas ao lucro, a obra de arte sempre foi passível de reprodução. No entanto, a reprodução artística sofrerá mudanças fundamentais com a possibilidade de reprodutibilidade técnica. Esta permitirá a ampliação quantitativa da produção de imagens e a alteração no ritmo desta produção que deixa de ser manual e passa a ser mais acelerada, porque,

> (...) pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho. Como o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução das imagens experimentou tal aceleração. (BENJAMIN, 1985o, p.167).

Surge assim a possibilidade de uma nova forma de consumo das imagens, uma recepção também rápida: "assim seremos alimentados de imagens visuais e auditivas, passíveis de surgir e desaparecer ao menor gesto, quase que a um sinal" (Valéry, apud. BENJAMIN, 1983, p.6) Aqui não cabe juízo de valor depreciativo e sim o reconhecimento de potencialidade em germe nos recursos técnicos cuja apropriação é ágil. No entanto, que esta potência se realize como alienação, superficialidade, é uma possibilidade que a dialética benjaminiana, não descarta[35], pois Benjamin esta ciente da face perversa da técnica, que se manifesta na guerra. Diz o ensaísta:

[35] "A modernidade gera obsolescência numa escala até então inaudita. O moderno e o novo tornam-se sinônimos. (...) o novo aparece agora como o invariavelmente-sempre-igual, o 'invariavelmente-sempre-igual dentro do novo'. Por isso a definição de moda (a 'eterna recorrência do novo' – uma repetição ritual, mítica), sua expressão final como morte (a única novidade radical, e essa é sempre igual), e a projetada leitura alegórica de Benjamin da modernidade como Inferno." (OSBORNE, 1997, p.96).

> A utilização *natural* das forças produtivas é bloqueada pelas relações de propriedade, a intensificação dos recursos técnicos, dos ritmos e das fontes de energia exige uma utilização *antinatural*. Essa utilização é encontrada na guerra, que prova com suas devastações que a sociedade não estava suficientemente madura para fazer da técnica o seu órgão, e que a técnica não estava suficientemente avançada para controlar as forças elementares da sociedade. Em seus traços cruéis, a guerra imperialista é determinada pela discrepância entre os poderosos meios de produção e sua utilização insuficiente no processo produtivo, ou seja, pelo desemprego e pela falta de mercados. Essa Guerra é uma revolta da técnica, que cobra em 'material humano' o que lhe foi negado pela sociedade. Em vez de usinas energéticas, ela mobiliza energias humanas, sob a forma de exércitos. (BENJAMIN, 1985o, p.196)

Propõe-se então a discutir a dialética das tendências evolutivas da arte em condições de reprodutibilidade técnica[36].

Ao falar de "tendências evolutivas" e "condições produtivas" Benjamin remete à preocupação com a produção, circulação e consumo da obra de arte em um contexto histórico específico que é a sociedade moderna a partir do final do século XIX. Modernidade que

> (...) designa antes uma estrutura temporal de experiência, uma parte de uma fenomenologia da consciência histórica, que encontra sua descrição preliminar em Baudelaire, mas não é de modo algum adequadamente pensada ali. (...) Entre as [práticas que dão origem a tais experiências temporais] as principais para Benjamin eram a guerra na era da tecnologia, o trabalho industrial mecanizado, o acotovelamento da multidão nas grandes cidades, os jogos de azar, a inflação galopante e o cinema." (OSBORNE, 1997, p. 96).

Este contexto implica em termos econômicos, o modo de produção capitalista; em termos políticos, a ascensão de governos totalitários; no campo cultural

[36] É preciso destacar que para Benjamin a dialética significa a manutenção da tensão, ela não se resolve numa suprassunção de matriz hegeliana. Inclusive Adorno fará uma crítica veemente ao caráter não dialético da argumentação benjaminiana (carta de 10 de novembro de 1938, a propósito da primeira versão do ensaio de Benjamin sobre Baudelaire. Trad. GAGNEBIN, 1997, p.95) e afirma que não há teoria somente apresentação da empiria. "(...) essa renúncia confere à empiria um traço falsamente épico, de outro, tira dos fenômenos seu verdadeiro peso histórico-filosófico, transformando-os em fenômenos experienciados de maneira unicamente subjetiva.". No *Exposé* de 1935, ao falar do caráter ambíguo "das relações sociais e dos produtos dessa época." (BENJAMIN, 2006, P.48), Benjamin argumenta que "a ambigüidade é manifestação imagética da dialética, a lei da dialética na imobilidade".

destacaríamos a problematização da arte pelas vanguardas artísticas e o advento dos panoramas[37], da fotografia e do cinema.

Além de sinalizar para as novas condições sócio-econômicas da produção artística, Benjamin pressupõe a possibilidade de a arte assumir uma tarefa política emancipatória[38], sugerindo que os novos conceitos por ele apresentados poderão "ser utilizados para a formulação de exigências revolucionárias". Este prognóstico não se confirmou na história. O uso político das artes reproduzidas tecnicamente, especialmente o cinema, por regimes totalitários, foi contra-revolucionário. Nas palavras derradeiras do ensaio, Benjamin (1985o, p.196) discute "a estetização da política, como a prática do fascismo", mas a resposta comunista que o autor anseia, ou seja, "a politização da arte" historicamente também não ocorreu. O que se cumpriu foi o tempo infernal da modernidade.

O desenvolvimento das técnicas reprodutivas instaura no séc. XX, no campo das artes, uma condição inaudita: mudanças na reprodução das artes, ditas tradicionais, em que a reprodutibilidade técnica torna-se uma condição externa para sua difusão maciça, e o advento de uma nova forma de fazer artístico: o cinema, inexoravelmente vinculado à máquina (a câmera) que é sua condição de existência. E é ao tratar da especificidade da reprodutibilidade técnica, e sua participação no

[37] "Instalação exibindo grandes quadros circulares, geralmente vistas de cidade e cenas de batalhas, pintadas em *trompe-l'oeil* e desenhadas para serem observadas a partir do centro de uma rotunda. O panorama foi introduzido na França, em 1799 pelo engenheiro norte-americano Robert Fulton". (Léxico de nome, conceitos, instituições. In: BENJAMIN, 2006, p. 1096).

[38] A razão que impede o cumprimento desta tarefa é a mesma que, segundo Horkheimer, não permite melhores condições para o proletariado: "a produção não está dirigida à vida da coletividade nem satisfaz às exigências dos indivíduos, mas está orientada à exigência de poder de indivíduos e se encarrega também da penúria na vida da coletividade." (HORKHEIMER, 1980, p. 134).

processo de metamorfose da percepção na modernidade, que Benjamin introduz a noção de aura[39].

Mas, enfim, o que é a aura, segundo Walter Benjamin? Uma propriedade intrínseca à imagem ou uma projeção efetuada pela percepção humana em determinadas condições histórico-culturais? Tentemos compreender a leitura benjaminiana e suas limitações.

A aura na acepção benjaminiana é uma espécie de experiência (*Erfahrung)*[40]. Uma experiência que será degradada com a fragmentação e secularização própria do mundo moderno. É uma experiência humana ampla que o homem realiza não só em relação à arte, mas também em relação à natureza. Benjamin recorre a uma imagem da natureza[41] para exemplificar o que seja a aura. A natureza é contemplada por um observador e é nessa relação que se processa a aura. A aura só se constitui quando

[39] No texto Haxixe (1930), Benjamin opõe-se a concepção teosófica de aura e apresenta sua concepção do que seria a aura autêntica: "(...) manifesta-se em todas as coisas e não apenas nas coisas determinadas, como as pessoas imaginam. A aura muda completamente com qualquer movimento do objeto do qual é a aura. A aura autêntica não pode ser pensada como essa magia de raios, alambicada e espiritualista que os livros de mística vulgar descrevem e representam. O que caracteriza a aura autêntica é antes: um ornamento, um cerne ornamental no qual a coisa ou o ser está solidamente encerrado como num estojo. Nada, talvez, dá idéia tão justa da verdadeira aura do que os últimos quadros de Van Gogh onde – essa é maneira como poderíamos descrevê-lo – a aura de todas as coisas é pintada ao mesmo tempo que essas coisas". (BENJAMIN, W. G. S, VI, p.588, apud. ROCHLITZ, 2003, p.206).

[40] Em alemão há duas palavras que na tradução para o português encontramos apenas um vocábulo – experiência -, são as palavras *Erfahrung* e *Erlebnis*. Esses conceitos-chave no pensamento benjaminiano encontram-se em vários textos importantes, a saber: "Sobre o programa da filosofia vindoura"; "Experiência", "Experiência e pobreza" "O Narrador" e "sobre alguns motivos em Baudelaire". Mas o significado dos termos sofre variações nestes textos. Grosso modo teríamos uma definição geral em que Erfarung é a experiência ligada a tradição tanto na vida coletiva quanto na vida privada enquanto a Erlebnis é a experiência vivida pelo sujeito. "A *Erlebnis* contém; por um lado, a provisoriedade do *Erleben*, do viver, do estar presente a e, por outro lado, o de que se produz. A *Erlebnis* conjuga no espaço do "estar em vida" como presença, a fugacidade do evento e da duração do testemunho, a singularidade do ato de vida e a memória que o conserva e transmite. A *Erlebnis* não tem momentos de negação: ela é o fazer e o produto desse fazer, é a universalização de uma singularidade que transcende o espaço da singularidade." (MATOS, 1993, p. 145).

[41] Referir-se à natureza como fonte reguladora é remontar à experiência mítica do homem sob o domínio de forças inexpugnáveis

a observação se efetiva, e pressupõe esse momento de contemplação, de contato. “E o observador, com certeza, leva mais do que seus olhos abertos para a percepção/recepção.” (KEMP, 1998, p. 182), ou seja, ele leva a história de seu tempo. Um objeto aurático tem que ser reconhecido por alguém que historicamente esteja capacitado para observá-lo e ser remetido a uma esfera transcendente. Esta aura como reconhecimento de outrem distante só se presentifica se forem compartilhadas as condições históricas em que vigore um determinado imaginário sócio-cultural.

Benjamin conceitua aura como sendo

> (...) uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. Observar em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho. (BENJAMIN, 1985o, p.170)

Pressupõe, portanto, uma atenção, um tempo de contemplação, um ritual, mágico, religioso ou profano. “As mais antigas obras de arte, como sabemos, surgiram a serviço de um ritual, inicialmente mágico, e depois religioso” (BENJAMIN, 1985o, p.171). A aura não é uma propriedade intrínseca às figuras e sim é percebida pelo sujeito cujo olhar se detém sobre os objetos, sobre as imagens, sobre as paisagens. E este olhar não se satisfaz em apreender o imediato, não, ele se projeta rumo ao distante. O que está alhures é a tradição.

Ao conceito de aura encontram-se atrelados, por conseguinte, alguns valores, a saber: autoridade, unicidade e autenticidade.

A autoridade do objeto aurático decorre de sua aparição única que se torna visível graças a sua condição de manifestar-se aqui e agora. É a "materialização da distância", que se efetiva na forma do objeto presente.

> O aurático é o atributo da coisa, ou da aparição à maneira de objeto, de algo além das aparências que assim se torna efetivo, verdadeiro, real. À medida que tal materialização de uma distância tenha se transformado em poder, o objeto aurático, quer pertença ao culto ou à arte, é autêntico e tem autoridade. Tem autoridade porque nele o poder prepondera. É sempre único e singular porque nele uma distância assumiu uma aparência concreta. (GASCHÉ, 1997, p.200)

A unicidade de uma obra de arte está estreitamente vinculada ao contexto tradicional a que ela pertence. A obra se insere na tradição através do culto e "o valor único da obra de arte "autêntica" tem sempre um fundamento teológico, (...) ele pode ser reconhecido, como ritual secularizado, mesmo nas formas mais profanas do culto do Belo." (BENJAMIN, 1985o, p.171).

A história de uma obra compreende sua transformação física com o passar do tempo e as várias circunstâncias em que foi criada, recepcionada, possuída, ou seja, sua tradição[42]. Uma obra de arte original, autêntica tem uma história, é documento e monumento. Como documento revela aspectos do passado. Como monumento apresenta "aquilo que no passado, a sociedade queria perenizar de si mesma para o futuro (...), é agente do processo de criação de uma memória que deve promover tanto a legitimação de uma determinada escolha quanto, por outro lado, o

[42] Consta em vários textos benjaminianos a discussão sobre a perda da tradição, como, p.ex. e "Experiência e Pobreza" (1933), "Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte" (1934), "O Narrador" (1936). Mas será na tese VII "Sobre o conceito da história" que Benjamin explicita o caráter anfíbio da tradição: "Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo como ele de fato foi." Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. (...) O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento. Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela. (...) Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Esses despojos são o que chamamos bens culturais. (BENJAMIN, 1985c, p.225)

esquecimento de todas as outras" (CARDOSO & MAUAD, 1997, p. 407). Sua autenticidade é validade pelos discursos da história da arte, da teoria, da filosofia, etc., que a legitimam como obra de arte.

O verbo latino *tradire* significa "entregar, designa o ato de passar algo para outra pessoa, ou de passar de uma geração a outra geração (...), através da tradição, algo é dito e o dito é entregue de geração a geração." (BORHEIM, 1987, p.6). Mas este patrimônio só será acessível se houver uma experiência que o vincule a nós. A autenticidade da obra de arte corresponde a seu poder de instituir uma tradição, isto é, um *continuum* entre sua própria existência única e tudo a que ela se torna sujeita ao longo de sua existência. As obras de arte tinham o poder de inaugurar uma herança cultural, uma tradição e uma história. A história de uma obra "compreende não apenas as transformações que ela sofreu, com a passagem do tempo, em sua estrutura física, como as relações de propriedade em que ela ingressou" (BENJAMIN, 1985o, p.167). Esta autenticidade é irreprodutível, pois não é possível repetir a história.

Pela definição apresentada anteriormente constatamos que a aura é composta de "elementos espaciais e temporais"[43]. A espacialidade está na exigência de se concretizar, de se efetivar a "aparição única" que permite visualizar o outro dizer que está distante. Envolvida no espaço e no tempo a aura não é uma manifestação intrínseca ao objeto, uma essência, mas, gerada num contexto histórico: "é nessa

[43] A problemática da relação espaço tempo é recorrente no ensaio "O Narrador" em que os dois tipos de narrativa, a do marinheiro que torna o distante próximo e a do camponês que aproxima de seus contemporâneos o tempo imemorial. Também em "Crônica berlinense" e "Infância berlinense por volta do século XIX" Benjamin buscava o tempo passado de sua infância na cidade em que vivia.

existência única, e somente nela, que se desdobra a história da obra” (BENJAMIN 1985o, p. 167).

De fato o autor irá discutir o declínio da aura, seja em relação a obras outrora auráticas e que reproduzidas perdem sua aura, seja no caso das artes que são reprodutíveis tecnicamente, como a fotografia e o cinema, que também estariam desauratizadas. Mas não é suficiente compreender as características formais típicas da produção artística marcada pela reprodutibilidade técnica, pois este tipo de estudo descreve o fenômeno, mas não apresenta as razões de sua existência. O ponto fucral desta discussão serão as transformações sociais em relação às quais as mudanças no modo de percepção não são mais do que sintoma.

A arte na época de sua reprodutibilidade técnica intervém socialmente ao educar a percepção dos homens para responder às exigências das novas condições históricas. Segundo Benjamin, a arte contribuiria para a mobilização das massas no sentido de capacitá-las para viver de forma plena na sociedade moderna. Assim, a arte mantém-se fiel a sua tarefa imemorial de construir a percepção do mundo. O olho só vê o que aprendeu historicamente a reconhecer. As imagens “pautam-se em códigos convencionalizados socialmente, códigos de produção de imagens e códigos de interpretação dessas imagens.” (CARDOSO & MAUAD, 1997, p. 4). Cabe problematizar as implicações sociais da vigência de novos códigos perceptivos da modernidade decorrentes do desenvolvimento das técnicas de reprodutibilidade, a partir do final do século XIX.

Benjamin impõe-se, então, a tarefa de “mostrar as convulsões sociais que exprimiram essas metamorfoses da percepção” e compreender as transformações “da faculdade perceptiva segundo a ótica do declínio da aura” e assim apreender “as causas sociais dessas transformações”. (BENJAMIN 1985o, p. 169).

Considerando, pois, que as formas artísticas correspondem a uma percepção historicamente determinada, cabe agora investigar qual a forma de percepção que está sendo construída na modernidade. O que interessa a Benjamin, de fato, são as transformações da sociedade e para dar conta de seu objeto ele recorrerá à noção de declínio da aura. Interessa-nos discutir se esta opção metodológica é suficiente.

2.1.1 Declínio da aura

Em “Pequena História da Fotografia” Benjamin discute sobre a destruição da aura promovida pela nova invenção do século XIX: a fotografia. O mote para sua reflexão é uma fotografia do jovem Kafka onde não se encontraria mais a aura outrora presente nas fotografias antigas. E o motivo dessa ausência é a transformação social da realidade em que se encontra o fotografado e o próprio fotógrafo, pois o estúdio do fotógrafo é espaço de uma relação comercial entre um cliente – representante da ascendente burguesia – e o retratista, o técnico da nova era[44]. Mas a aura das “fotografias antigas” a que se refere Benjamin é uma aura física decorrente de limitações técnicas, ou seja, devido à exigência da longa exposição por causa da fraca sensibilidade da película era gerado na revelação da imagem um halo em torno do que fora fotografado. Contudo, superada esta implicação técnica, as imagens fotográficas podem prescindir desse efeito aurático, pois,

> “(...) a ótica, mais avançada, passou a dispor de instrumentos que eliminavam inteiramente as partes escuras, registrando os objetos como espelhos. Os fotógrafos posteriores a 1880 viam como sua tarefa criar a ilusão da aura através de todos os artifícios do retoque, especialmente pelo chamado off-set; essa mesma aura que fora expulsa da imagem graças à eliminação da sombra por meio de objetivas de maior intensidade luminosa, da mesma forma que ela fora expulsa da realidade, graças à degenerescência da burguesia imperialista.” (BENJAMIN, 1985p, p.99).

A liquidação da aura das imagens fotográficas é valorizada por Benjamin em sua apresentação da atividade do fotógrafo francês, Louis Atget. Atget realiza instantâneos das ruas de Paris, de uma Paris estranha aos cartões postais, vazia, sem o fascínio pelos monumentos turísticos, que mesmo quando retratados a

[44] Essas imagens nasceram num espaço em que cada cliente via no fotógrafo, antes de tudo, um técnico da nova escola, e em que cada fotógrafo via no cliente o membro de uma classe ascendente, dotado de uma aura que se refugiava até nas dobras da sobrecasaca ou da gravata *lavallière*. (BENJAMIN, 1985p, p. 99)

angulação é de tal forma inusitada que não são imediatamente reconhecidos. O que a câmera de Atget mostrava não era o que os olhos costumeiramente viam: a cidade de Paris desabitada, com ruas em ângulos que as tornavam fantasmagóricas; enquadramentos que contrariam a busca por monumentos célebres e mostram telhados e janelas em profusão. É uma metáfora da real situação da cidade moderna, em que a multidão que a habita não a povoa com humanidade. O espaço está esvaziado de homens autônomos e repleto de autômatos. Nas palavras benjaminianas “a fotografia surrealista prepara uma saudável alienação do homem com relação a seu mundo ambiente. Ela liberta para o olhar politicamente educado o espaço em que toda intimidade cede lugar à iluminação dos pormenores.” (BENJAMIN, 1985p, p.102). Onde, a violência encontra-se à espreita: “(...) existe em nossas cidades um só recanto que não seja o local de um crime?” (BENJAMIN, 1985p, p.107).

Ao valorizar o procedimento de Atget Benjamin indiretamente critica a submissão de muitos fotógrafos oitocentistas às leis mercadológicas de consumo. Estes “falsificam” suas imagens com a manutenção do halo misterioso, em que a “aura” como uma névoa, como uma espécie de moldura reduz-se a uma tentativa pictórica de conceder prestígio (a moda da auréola dos santos medievais) aos retratados – a burguesia - ainda que as condições técnicas permitissem a exclusão deste efeito. A utilização deste artifício como um recurso prestigioso entre fotógrafos parisienses, será interpretada por Benjamin como signo da decadência da época da burguesia triunfante.

Em 1935, no ensaio sobre a reprodutibilidade técnica, Benjamin retoma a questão da liquidação da aura numa esfera mais ampla. A aura diria respeito às belas-artes antes da possibilidade reprodutibilidade técnica, tributária de uma experiência estética contemplativa, fetichista que estaria liquidada com as mudanças sociais decorrentes das inovações técnicas, como a fotografia e, na seqüência, o cinema. O cinema seria uma nova forma de arte que contribuiria para o advento de profundas transformações no universo das artes tradicionais, como, pintura, música, arquitetura, etc.

Estas manifestações artísticas até então circunscritas a uma esfera mágica e ritual criada pelas condições sócio-culturais ritualísticas e marcadas pela presença do divino, ainda que sob a forma do temor desta presença, perdem sua condição de formas exclusivas e singulares com os processos industriais. Estes processos permitem a produção em massa de objetos e imagens, possibilitam o consumo massivo e a proximidade com os objetos[45]. A distância como condição imprescindível da presença da aura torna-se inexistente. As cópias em série de objetos e imagens remetem para uma realidade imediata, de uma imediatez hipnótica, epitelial, por vezes irrefletida e alienada.

Mas a discussão sobre a crise no universo da arte não é exclusiva de Benjamin. Nosso autor remonta à clássica discussão hegeliana sobre a morte da arte, ou seja, sobre o devir deste fenômeno histórico em decorrência da crescente racionalização do mundo moderno. As manifestações artísticas não são mais objeto de

[45] O surgimento das lojas de departamento no século XIX permitirá aos compradores sentirem-se como massa; “são confrontados aos estoques; abrangem todos os andares com um só olhar; pagam preços fixos; podem ‘trocar mercadorias”. (BENJAMIN, 2006, p.99, [A 12,5])

contemplação em circunstâncias rituais e sagradas e sim de reflexão em condições profanas de socialização. É este mundo desencantado, marcado pela valorização do artificial em detrimento do autêntico, pela participação das massas e pela aceleração do ritmo da vida moderna, é o que interessa a Benjamin. Nas palavras de Rochlitz (2003, p.209),

> "(...) há pelo menos três motivos incitando a destruir a aura: o motivo *estético* da autenticidade oposta ao artifício, o motivo *ético* (e político) de uma contestação do privilégio ou do caráter exclusivo da aura e, enfim, o motivo *antropológico* de uma metamorfose da percepção indo no sentido de um primado da atitude *cognitiva* que Benjamin observa aqui sem julgamento de valor. Apenas o terceiro motivo aproxima-se das teses de Hegel e de Max Weber quanto ao assunto da progressão do espírito racional na cultura ocidental, no sentido de um progresso da racionalidade cognitiva."

Benjamin, no ensaio sobre a fotografia questiona o valor das fotografias artísticas e destaca a fotografia não artística, cuja tarefa seria exclusivamente promover o conhecimento da realidade, como o fez Atget em relação à capital parisiense e o alemão August Sander em seu catálogo fotográfico - *Hommes du XXe. Siècle* – onde apresenta mais de seiscentos de tipos representativos da sociedade alemã: funcionários de banco, empregadas, taxistas, dançarinas, agricultores, músicos, etc.[46]

Com a possibilidade técnica de reproduzir em série a discussão sobre a autenticidade da obra de arte deixa de ser significativa, pois graças à qualidade das cópias torna-se desnecessária a distinção entre cópia[47] e original. Inclusive porque a autenticidade, paradoxalmente, somente se torna um valor quando historicamente

[46] August Sander (1876-1964) iniciou seu projeto por volta de 1910. Seus retratos de indivíduos ou de pequenos grupos mostravam estes tipos em seus uniformes ou em seus ambientes de trabalho. Cf. SANDER, August. *A portfolio of 29 photographs*. Disponível em www.artphotogallery.org. Acesso em 04 dez. 2007.

[47] A valorização da tradição se evidenciava, por exemplo, no procedimento de efetuar cópias de textos antigos, que eram reconhecidos como portadores de uma autoridade. Mas, com a reprodutibilidade o que passa a ser valorizado é o ato de reproduzir e não o que é reproduzido. Não importa a qualidade da informação e sim a quantidade.

ela é ameaçada pela possibilidade técnica de produzir o inautêntico. Como afirma Benjamin (1983, p.7) “na realidade, na época em que foi feita uma Virgem na Idade Média ainda não era ‘autêntica’: ela assim se tornou no decorrer dos séculos seguintes, talvez, sobretudo, no séc. XIX”. Com a reprodutibilidade técnica de imagens e sons a questão da originalidade não se coloca. Por exemplo, diante de vários instantâneos fotográficos, não é possível eleger um que seja o original, não é possível manter a dicotomia entre cópia e original.

A materialidade das obras se transmuta em imagens com a reprodução. Como a “autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico” (BENJAMIN, 1985o, p.167), com as imagens reproduzidas a autoridade da coisa desaparece.

Quanto à facilitação do acesso à obra de arte, Benjamin chama a atenção para a capacidade de reproduções técnicas permitirem que o indivíduo se aproxime da obra, seja, por exemplo, sob a forma de reprodução fotográfica, seja sob a forma de reprodução fonográfica. O aqui e agora da obra de arte é desvalorizado na medida em que a gravação sonora, a fotografia, a filmagem permitem que a fruição destas obras ocorra em ambientes bem diversos dos originais, “a catedral abandona seu lugar para instalar-se no estúdio de um amador; o coro, executado numa sala ou ao ar livre, pode ser ouvido num quarto.” (BENJAMIN, 1985o, p.168).

O critério de autenticidade deixa de ser aplicável à produção artística que se reproduz tecnicamente. Benjamim afirma que ao não se pautar pela autenticidade a

função da arte se transforma: “a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária, destacando-se do ritual” (BENJAMIN, 1985o, p.171). A função da arte aurática era atender à demanda de uma sociedade marcada pela regulação de forças mágicas ou religiosas que se manifestavam no rito. O mundo moderno está sob o império da racionalização instrumental que reclama por outras práticas sociais. O cinema será a forma de reprodução técnica paradigmática da nova função da arte sem a aura. O cinema é indústria, e, portanto, sujeito em sociedades capitalistas aos princípios da exploração do capital, regulado pelas leis do lucro. Com a intensificação da mercantilização da obra de arte o que ocorre não é a emancipação, mas a inserção em um outro ritual, o ritual profano do mercado econômico[48] .

Tecnicamente se torna possível a democratização do acesso a bens culturais, ainda que, efetivamente, o que se observa é a disseminação quantitativa sem necessariamente estabelecer qualquer lastro qualitativo[49]. Mas o que Benjamin destaca é que agora há condições técnicas que permitem a qualquer um o consumo de bens culturais, ciente de que houve alteração na natureza desses bens: antes unidade e durabilidade se associavam, nas reproduções o que se alia é a “transitoriedade e a repetição”.

[48] Na terceira versão do ensaio, Benjamin faz uma citação de Brecht que ameniza este julgamento. Segundo Brecht, “Desde que a obra de arte se torna mercadoria, essa noção (de obra de arte) já não se lhe podem mais ser aplicada.” (BENJAMIN, 1983, p. 12). Benjamin mantém a noção de obra de arte, mas apresenta a exigência dela ser reelaborada.

[49] Em carta datada de 18/03/1936, Adorno apresenta a Benjamin suas críticas ao texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, onde aponta que a avaliação benjaminiana dos meios massivos de comunicação teria uma conteúdo implicitamente apologético e não deixa explícito o caráter heterônomo e cerceador destes meios.

Esta nova arte liberta da submissão à heteronomia ritual convulsiona profundamente as condições para a preservação da tradição. Benjamin destaca positivamente esta possibilidade de destruição da transmissão autorizada, da probabilidade posta pela técnica de destruição de uma tradição que mantém desigualdade e exclusão e reafirma privilégios de poucos.

No *Narrador* Benjamin discutirá de forma exemplar a questão da perda da faculdade de trocar experiências evidenciada pela decadência da narrativa, essa ocorreria devido ao inexorável desenvolvimento da técnica.

Também neste texto Benjamin trata de formas sociais que se alteram e promovem a mudança na experiência, neste caso, da experiência narrativa. Distingue a narrativa tradicional cuja sustentação eram as condições de uma sociedade artesanal, em que a transmissão da experiência de sabedoria era oral da narrativa do romance que não se refere à história.

A problemática da relação espaço tempo é recorrente no ensaio “O Narrador” em que os dois tipos de narrativa, a do marinheiro que torna o distante próximo e a do camponês que aproxima de seus contemporâneos o tempo imemorial é problematizada com vistas a compreender a experiência narrativa moderna, ou seja, o que se alterou com o surgimento do romance.

> A narração tradicional está ligada às condições de uma sociedade artesanal, pré-industrial: transmissão oral da experiência, portadora da sabedoria ancestral; distância espacial ou temporal conferindo ao relato a aura do longínquo; autoridade da morte, de uma história ‘natural’ em que se inscreve o destino das criaturas. Essas condições são golpeadas pela vida moderna em que reina a exigência da proximidade e de interesse imediato, a comunicação por intermédio dos meios técnicos ou literários, a dissimulação higiênica da morte. (ROCHLITZ, 2003, p.209).

Portanto, a destruição da aura da obra de arte é um sintoma das convulsões sociais, culturais, econômicas, políticas da modernidade. Em *Passagens* Benjamin destaca que o declínio da aura na modernidade se deve a duas causas: a produção em massa, que é a principal causa econômica; e a luta de classes, a principal causa social. (BENJAMIN, 2006, p. 389, [J 64a, 1]). Não existem condições históricas para a preservação da aura mágica de matriz religiosa. A reprodução técnica desfaz a aura, mas este não é o verdadeiro perigo que ela representa, "mas o fato de que ela abre, fora dos mecanismos tradicionais da transmissão cultural, a possibilidade de não explorar a herança cultural senão para fins de lucro ou propaganda." (ROCHLITZ, 2003, p.214).

No entanto, é bom lembrar que a crise da aura não é exclusiva dos tempos modernos. O mistério que é próprio da aura e que sempre foi evocado pela imagem do véu não será desvelado somente com os meios técnicos de reprodução áudio-visual. Também na pintura barroca busca-se a destruição do véu, pois

> (...) ela o rasga de maneira ostensiva e, como demonstram os afrescos de suas abóbadas, traz a própria distância celestial para uma proximidade que deve surpreender e confundir. Isto sugere que o grau de saturação aurática da percepção humana esteve sujeito a oscilações no decorrer da história. (No barroco, poder-se- ia dizer, a disputa entre o valor de culto e o valor de exposição[50] ocorreu, de múltiplas formas, dentro dos limites da arte sacra.) Mesmo eu estas oscilações devam ainda ser explicadas – surge a hipótese de que épocas tendentes à expressão alegórica sofreram uma crise da aura. (BENJAMIN, 2006, p. 411, [J 77a, 8]).

Entretanto, somente na modernidade uma nova forma de existência da aura se erige: como um halo de valor mercantil que envolve a mercadoria-arte[51]. Mas não

[50] Benjamin distingue o valor de culto,

[51] À título de ilustração temos a poética da Pop Art, movimento artístico surgido na Inglaterra em meados da década de 50 e que se desenvolve também nos E.UA, que propõe o uso de imagens da publicidade, das histórias em quadrinhos, dos produtos de consumo, das "celebridades". Não se coloca como crítica à sociedade de consumo, mas, sua celebração.

será somente no “Ensaio sobre a obra de arte” que Benjamin destacará este efeito perverso que ronda qualquer realização humana em condições capitalistas, mas também em escritos posteriores, como “O narrador” e “Exposé de 1939”, como veremos no próximo capítulo.

2.1.2 Percepção em tempos de declínio da aura

A percepção a ser construída na sociedade moderna encontra-se sob a égide da transitoriedade, da repetição e do consumo. Estes princípios para se realizarem pressupõem que haja a multiplicação quantitativa de objetos e imagens que possibilitem que a meta de tornar as coisas sempre próximas se concretize. Graças à reprodução, até o que existe somente uma vez deixa de ser único. A realidade é orientada, em função das massas e as massas em função da realidade, pois as massas são um fato social irrevogável.

> A massa como tal, independentemente das diversas classes que a constituem, não possui nenhum significado social primário. Seu significado secundário depende das circunstâncias que determinam a sua formação, de caso a caso. O público de um teatro, um exército, os habitantes de uma cidade formam massas que como tais, não pertencem a nenhuma classe determinada. O livre comércio multiplica estas massas rapidamente e em quantidades incalculáveis, na medida em que tomaram esta massa como modelo. A "comunidade do povo" (*Volksgemeinshchaft)* procura exorcizar de cada indivíduo tudo aquilo que impeça sua completa fusão em uma massa de clientes O estado, que representa neste extremo esforço o agente do capitalismo monopolista tem como único adversário irredutível o proletariado revolucionário. Este dissipa a aparência de massa por meio da realidade da classe. (BENJAMIN, 2006, p. 416, [J,81a, 1])

Benjamin será um dos primeiros teóricos a considerar a cultura de massa "não meramente como uma fonte da fantasmagoria do mundo social, mas como uma fonte da energia coletiva capaz de despertá-la." (BUCK-MORSS, 2002, p.302). Destacará seu valor político e social, no entanto, mantém-se atento ao caráter ambíguo da cultura de massa, sob o signo do individualismo. O mundo moderno em condições capitalistas é o lugar da experiência da solidão do indivíduo alienado em plena multidão.

> Aqui se enraíza uma contradição fundamental da cultura capitalista-industrial. Um modo de produção que privilegiava a vida privada e baseava sua concepção de sujeito no indivíduo isolado tinha criado formas completamente novas de existência social – espaços urbanos, formas

> arquitetônicas, mercadorias produzidas em massa, e experiências 'individuais' infinitamente reproduzidas – que engendravam identidades e conformidades nas vidas das pessoas, mas não a solidariedade social, nem um nível novo de consciência coletiva em torno a algo em comum (sua comunidade) e logo nenhuma maneira de despertar do sonho em que se envolviam. (BUCK-MORSS, 2002, p.311-12).

Com a industrialização a experiência do tempo e do espaço se transforma. Há uma crise na percepção decorrente da aceleração do tempo e da fragmentação do espaço próprias do mundo industrializado. No entanto, a reprodução cinematográfica com sua capacidade de desacelerar o tempo e construir realidades sintéticas a partir da junção de fragmentos através do recurso da técnica de montagem apontam outras possibilidades, como mostraremos a seguir.

Com a reprodutibilidade técnica novos esquemas mentais e práticas sociais se fazem presentes na elaboração, circulação e consumo de imagens. No caso do cinema, há uma multiplicidade de cópias de cada película o que permite a exibição simultânea do filme em muitos lugares e o uso de grandes salas de exibição de modo que em cada recinto muitos espectadores vejam simultaneamente o mesmo filme.

O elevado custo da produção cinematográfica exige que o filme seja reproduzido e amplamente exibido. Diante desta urgência financeira sobrevém a submissão dos grandes estúdios ao gosto do público. Cada vez mais presente na vida cotidiana, o filme servirá para exercitar o homem em novas percepções e reações.

O cinema é uma inovação técnica que resulta das práticas sociais e é capaz de produzir e sustentar novas formas de sociabilidade. Constituiu-se no século XX como uma prática que institui uma forma de experiência visual inaudita. Pela

primeira vez constitui-se uma indústria de imagens e sons, onde o olhar através dos aparelhos tem ampliado o seu alcance, torna possível o aprimoramento e a correção do sistema visual e promove alterações profundas nas condições naturais da percepção. Mas, quais são estes elementos até então inéditos que a produção cinematográfica traz à cena e que conduzem à construção de uma nova percepção? Benjamin destacará alguns: uso da montagem, mudança no estatuto do ator e mudança no estatuto do público.

2.1.2.1 Cinema: linguagem, ator, público.

No cinema as imagens apresentadas assumem a função de descrever, de revelar aspectos da vida material de uma dada época, não desprezando, é claro, o caráter ficcional da mensagem cinematográfica que permite a construção intencional de um cenário, ou, mesmo a utilização de espaços reais, mas que, dependendo da forma como são apresentados reforçam um determinado tipo de conotação.

As imagens que são exibidas foram aquelas escolhidas em detrimento de outras, que foram preteridas. São registros de uma memória, de um recorte, que eterniza certas mensagens que são construídas para atender a determinados princípios, a certos valores de classe, de acordo com dada ideologia, referências estéticas, etc. O cinema é uma forma de comunicação mediante o uso de artefatos que percorre um longo trajeto de produção, veiculação, circulação e consumo das imagens por ele geradas.

Benjamin não discutirá no ensaio sobre a reprodutibilidade técnica sobre a especificidade da linguagem cinematográfica e tampouco se atém à distinção entre cinema de arte e cinema de entretenimento. O que lhe interessa são as implicações sociais desta linguagem na vida moderna. O cinema como forma de expressão e como forma de provocação, mecanismo que permite a reprodução tecnológica de sonhos coletivos.

O autor destaca que o cinema encontra-se em um cruzamento de linhas evolutivas da arte: primeiramente, os álbuns de fotografias cujas páginas viradas rapidamente

sugeriam o desenvolvimento de uma ação – lutas de boxe, partidas de tênis – e aparelhos cujas manivelas ao serem mexidas colocavam imagens em movimento. Em seguida, a busca por certos efeitos que somente as inovações tecnológicas permitirão que sejam obtidos, como, por exemplo, o que se anuncia no dadaísmo, mas somente será plenamente realizado com o cinema. E, finalmente, a constituição do público na reunião das massas para assistir exibições nos dioramas e panoramas[52].

Todavia, Benjamin discute alguns recursos técnicos que serão responsáveis pela "educação", ou "adestramento" do olhar do homem moderno. Apresentaremos a seguir breves considerações sobre esses recursos.

A linguagem cinematográfica é um conjunto de códigos e convenções que adquire sentido para o espectador. Incorpora as tecnologias e os discursos próprios à câmera tais como iluminação, edição, cenário e som. Essa linguagem tem a imagem como seu elemento básico. Esta imagem tem um valor figurativo na medida em que nela a aparência da realidade é posta em movimento e suscita no espectador um sentimento de realidade que leva à "crença na existência objetiva do que aparece na tela" (MARTIN, 2007, p. 22)[53]. Será possível satisfazer ao antigo desejo humano de reconstrução da realidade.

[52] "No Panorama do Imperador [em Berlim] (...) havia assentos cuja distribuição diante dos vários estereoscópios pressupunha um grande número de espectadores. Uma sala vazia pode ser agradável numa galeria de quadros, mas é indesejável no Panorama do Imperador e inconcebível no cinema. E, no entanto, cada espectador, nesse Panorama, dispunha de sua própria seqüência de imagens, como nos salões de pintura. Nisso, precisamente, fica visível a dialética desse processo: imediatamente antes que a contemplação das imagens experimentasse com o advento do cinema uma guinada decisiva, tornando-se coletiva, o princípio da contemplação individual se afirma, pela última vez." (BENJAMIN, 1985c, p.185).

[53] Cf. Pultz e Mondenard, 1995.

Uma outra característica importante dessa imagem é sua condição de estar sempre no presente. É preciso um julgamento do espectador, ou seja, que ele tenha aprendido a ler a significação dos meios cinematográficos de expressão da temporalidade, para compreender os acontecimentos exibidos como passado ou futuro[54].

Mas a imagem cinematográfica não se restringe a ser um mero registro do real, mas uma reprodução determinada pela subjetividade do realizador, ou seja, reconstruída e marcada por suas intenções e afetos. Por sua vez, a recepção numa sala de exibição também é influenciada pela subjetividade do espectador.

Para estabelecer esta relação entre subjetividades este objeto – o cinema – estabeleceu uma linguagem cujos elementos permitem a expressão da subjetividade do diretor e a compreensão pelo sujeito receptor. Há pois uma construção peculiar do tempo e do espaço realizada por esses elementos. Ou seja, a linguagem comunica a si mesma[55].

O espaço no filme é onde se desenrola a ação. Por vezes apresenta tomadas de espaços já existentes, outras cria espaços fictícios. Mas a forma como são feitas as cenas pode gerar uma geografia inaudita, onde mesmo espaços pré-existentes tornam-se outros, irreconhecíveis. Mas é o tempo que adquire um valor específico no cinema, sendo não apenas valorizado, mas também subvertido. O cinema "transforma o fluxo irresistível e irreversível que é o tempo numa realidade

[54] A percepção filmica assemelha-se à percepção onírica que também percebe os conteúdos dos sonhos como sendo ocorrências presentes.

[55] Cf. sobre a concepção benjaminiana da linguagem no Capítulo I.

totalmente livre de qualquer constrangimento exterior – a duração.” (MARTIN, 2007, p.201).

Os recursos cinematográficos estabelecem uma relação dialética entre tempo e espaço e permite ao homem compreender, pela primeira vez, o caráter variável da percepção, pois mostram que uma mesma realidade pode ser mostrada através da câmera lenta ou da câmera acelerada e esta escolha acarreta diferença:

> O crescimento das plantas, por exemplo, parece-nos inicialmente um ritmo temporal: visto em imagem acelerada, torna-se em primeiro lugar um movimento no espaço; inversamente, quando seguimos com o pensamento a trajetória de uma bala de fuzil, somos primeiramente sensíveis à sua estrutura espacial; já quando a vemos em câmera lenta, ao contrário, é seu aspecto temporal que nos impressiona antes de tudo. (...) quando experimentamos ativamente o espaço, o tempo se esvai em nossa percepção (..) em contrapartida, ele impõe sua presença implacável e o espaço permanece, para nós, em estado de virtualidade. (MARTIN, 2007, p.210).

O tempo cinematográfico subdivide-se em três categorias: o tempo da projeção, o tempo da ação e o tempo da percepção - “a impressão de duração intuitiva sentida pelo espectador, eminentemente arbitrária e subjetiva, da mesma forma que sua eventual conseqüência negativa, noção de tédio” (MARTIN, 2007, p. 214).

No cinema o tempo é dominado pela câmera que pode acelerar, retardar, inverter ou deter o movimento.

A aceleração da imagem torna perceptível “os movimentos extremamente lentos, os ritmos secretos do crescimento das plantas ou da formação dos cristais” (idem). Através deste procedimento pode-se condensar em poucos minutos longos espaços de tempo e gerar efeitos dramáticos.

Já as imagens que são apresentadas numa seqüência lenta permitem ao olho ver movimentos até então imperceptíveis.

A inversão temporal aponta para um procedimento peculiar à ciência moderna que é a antecipação do futuro e a detenção do movimento permite ater-se a um instante que de outra forma seria desprezado. É uma forma visual de expressão do *kairós,* do momento oportuno.

No cinema o tempo se impõe como duração que pode ser experienciada como longa ou breve conforme a forma de montagem. Há ainda o recurso do *flashback* que introduz o passado objetivo, ou o passado subjetivo, uma lembrança verdadeira ou imaginária.

No uso da câmera subjetiva há uma identificação entre o olho do espectador e o olhar da câmera. Ao tomar o ponto de vista de um personagem em um *travelling* da câmera para frente a imagem coloca o espectador em cena, pela visão, e o faz experimentar as sensações vividas na tela[56]. As diferentes formas de enquadramento, de planos e os ângulos de filmagem adquirem uma significação psicológica para o receptor e constroem a realidade de uma maneira até então interditada ao olho nu. Por exemplo, o uso do primeiro plano amplia o tamanho do que está em foco e permite um olhar tão próximo na contramão da discrição moralista própria do olhar do cidadão do século XIX e início do século XX. Um tema

[56] Marcel Martin (2003, p.32) exemplifica com um filme de Abel Gance – *Napoléon* – este procedimento: este diretor "não satisfeito em utilizar câmeras em miniatura encerradas em bolas de futebol e lançadas como projéteis, mas 'querendo o ponto de vista de uma bola de neve, ordenou, conta-se que câmeras portáteis fossem arremessadas dentro do estúdio". As câmeras se espatifaram para apresentarem de forma realista o movimento das bolas de neve.

que se visto fora da tela não se destacaria é exaltado e engrandecido pelo uso do *contra-plongée* (filmagem de baixo para cima).

A montagem, ou seja, "a organização dos planos de um filme em certas condições de ordem e de duração" (MARTIN, 2007, p.132)[57], será um dos fundamentos específicos da linguagem cinematográfica. Como um filme não se reduz habitualmente a um só plano, é através da montagem que se consegue articular os diferentes pontos de vista do espaço e construir a temporalidade da narração cinematográfica. E graças à possibilidade de poder organizar o material filmado de diversas maneiras o filme será, segundo Benjamin (1985o, p.174) "a mais perfectível das obras de arte". A perfectibilidade será assim a concretização do império do efêmero na contramão da tônica até então dominante, dos valores eternos da arte.

As imagens fragmentadas e autônomas feitas pela câmera ganham um determinado sentido na montagem. O cinema torna-se assim, uma forma de manipulação e construção de uma realidade[58] ."A realidade despojada do que lhe acrescenta o aparelho tornou-se aqui a mais artificial de todas e, no país da técnica, a apreensão imediata da realidade como tal é, em decorrência, uma flor azul." (BENJAMIN, 1983,

[57] Martin (2007) distingue três tipos de montagem: montagem rítmica (preocupação central é com o movimento *da* imagem, *das* imagens entre si e *na* imagem, dependendo do objetivo do realizador quanto ao tipo de atenção a ser dispensada pelo espectador, a escolha recairá sobre planos serão longos ou sobre planos curtos; sobre uma sucessão de planos – plano geral para primeiro plano ou vice-versa, assim como a movimentação no interior do plano), montagem ideológica (recorre à justaposição de planos com o objetivo de gerar um efeito direto e preciso pelo choque das imagens) e a montagem narrativa implica em reunir planos numa seqüência lógica com o objetivo de contar uma história contribuindo para que haja uma progressão "do ponto de vista dramático (o encadeamento dos elementos da ação segundo uma relação de causalidade) e psicológico (a compreensão do drama pelo espectador)" (p. 132).

[58] Ampliando esta discussão encontramos a reflexão de Baudrillard sobre a sociedade de consumo e o conceito de simulacro, onde aponta que a intensificação da produção de imagens não só elide o real, mas dispensa-o. Cf. MELO, 1988.

p. 20)[59]. Com a montagem, o cinema cria de forma ilusionista uma representação que parece real, como esclarece Almeida,

> (...) são recriações, a sua maneira, do real. O que é este "a sua maneira": retiram do fluir contínuo do real em vida, pequenos pedaços – filmagens – e, após todo processo de produção, os reapresentam em seqüência temporal – projeção. Não mais o fluir contínuo do real em vida, mas o fluir contínuo do real movimento. Suprimida a dispersão inerente ao real em vida, os seus pedaços filmados tornam-se indefesas seqüências submetidas à produção em estética e ideologia do real em movimento. (ALMEIDA, 2001, p. 84)

Discorrer sobre a montagem cinematográfica faz pensar na montagem industrial, que submete o trabalhador a um ritmo que visa sempre aumentar a produtividade em que "não é o trabalhador quem emprega as condições de seu trabalho, mas antes o inverso, as condições de trabalho é que empregam o trabalhador". Benjamin estabelece um paralelo entre o teste a que se submete o operário na fábrica (para ser admitido e também para permanecer no trabalho em que ele é "testado" continuamente) e o teste do ator de cinema. O ator atua para um aparelho, sendo visto não pelo público, mas por uma série de técnicos – produtores diretores iluminadores, maquiadores, etc. - que podem intervir a qualquer instante. Mas a homologia é interrompida com uma *ilusão* benjaminiana:

> "À noite, as mesmas massas enchem os cinemas para assistirem à vingança que o intérprete executa em nome delas, na medida em que o ator não somente afirma diante do aparelho sua humanidade (ou o que aparece como tal aos olhos dos espectadores), como coloca esse aparelho a serviço do seu próprio triunfo." (BENJAMIN, 1985o, p.179).

Pois a dimensão humana que se mostra na representação do ator de cinema é a da perda da identidade, que nos remete ao célebre episódio da Odisséia em que

[59] Para Benjamin os signos não estão fixados de forma letal pela convenção. Tal como a criança que explora os significados das palavras, assim o autor procederá em relação à linguagem fílmica.

Ulisses astutamente “encena” para o ciclope Polifemo que ele é Ninguém [*Oudeis*][60]. O ator de cinema é o novo Odisseu.

O que se observa em relação ao “trabalho” do ator em condições capitalistas de produção é a alienação. Há uma espécie de “condenação” dos atores e atrizes a sempre executarem determinados papéis para os quais foram aprovados num teste inicial que foi reiterado pelo público.

> (...) esse capital estimula o culto do estrelato, que não visa conservar apenas a magia da personalidade, há muito reduzida ao clarão putrefato que emana do seu caráter de mercadoria, mas também o seu complemento, o culto do público, e estimula, além disso, a consciência corrupta das massas, que o fascismo tenta pôr no lugar de sua consciência de classe. (Idem, p.180)

As exigências técnicas impostas pelo cinema ao ator permitem a qualquer espectador poder ambicionar ser um ator, na medida em que “o ator cinematográfico típico só representa a si mesmo” (Idem, p. 182). Para Benjamin há um interesse que é legítimo das massas em se verem em cena, o que efetivamente já ocorria, ele registra, no cinema russo. E mesmo em se ver como massa, como se verifica nas filmagens de “grandes desfiles, nos comícios gigantescos, nos espetáculos esportivos e guerreiros.” (BENJAMIN, 1985o, p. 194). A diferença essencial entre o ator e o público torna-se, desse ponto de vista, “funcional e contingente”[61].

---

[60] Em *Dialética do esclarecimento (1985)*, Adorno e Horkheimer fazem uma análise exemplar desse episódio, ao mostrar que, de fato, o que Ulisses faz é antecipar sua morte.

[61] Esta facilidade em ser intérprete aventada por Benjamin atingiu o paroxismo com a venda das filmadoras digitais que permitem a quem queira, realizar filmes caseiros e a possibilidade de veiculação na Internet através do *You Tube* (site criado em 2005 que permite a hospedagem de grande quantidade de filmes, vídeo-clipes e mateirais caseiros). Esta prática cotidiana sinaliza para a valorização da competência digital para além do limiar do simples lazer e contraria o vaticínio benjaminiano que afirmava que “na Europa Ocidental, a exploração capitalista do cinema impede a concretização da aspiração legítima do homem moderno de ver-se reproduzido.” (BENJAMIN, 1985c, p.184).

Benjamin destaca que “uma das funções sociais mais importantes do cinema é criar um equilíbrio entre o homem e o aparelho” (BENJAMIN: 1985o, p.189). Seja por ser uma forma do homem se representar diante da máquina, seja por permitir uma representação do mundo surpreendente, somente possível com o expediente da técnica.

Com os recursos da máquina é possível realizar uma microscópica incursão, expandir o tempo e contrair o espaço. Graças, por exemplo, à capacidade de ampliação ou miniaturização do espaço, de fixação de um instante, de movimentação acelerada ou lenta, de imergir e emergir, a câmera permite o acesso à “experiência do inconsciente ótico”. Torna visível o que antes, por uma limitação técnica era invisível e, por isso, assumia ares de magia. A máquina fotográfica e, na seqüência, o cinema contribuirão para o desencantamento do mundo, permitirão a desmistificação de procedimentos que, por não serem perceptíveis passavam por inexistentes.

Na esteira da teoria freudiana, Benjamim coloca que esse acesso permitiria uma ação terapêutica de massa, mostrando que procedimentos que não estão visíveis sem a mediação dos aparelhos (ou seja, não estão conscientes) atuam de forma invisível (inconsciente) e que, por vezes, é a forma determinante. O que ocorre não é o aprimoramento da percepção, mas sua alteração, “pois os múltiplos aspectos que o aparelho pode registrar da realidade situam-se em grande parte *fora* do espectro de uma percepção sensível normal.” (BENJAMIN, 1985o, p.189).

Outra similitude importante é que as representações cinematográficas são espécies de encenações do desejo, como um sonho. Entrementes, é um sonho cujo conteúdo é coletivo. E dessa dimensão massiva Benjamin destaca uma possibilidade de terapia das massas:

> (...) perceberemos que essa mesma tecnização abriu a possibilidade de uma imunização contra tais psicoses de massa através de certos filmes, capazes de impedir, pelo desenvolvimento artificial de fantasias sadomasoquistas, seu amadurecimento natural e perigoso. (...). A enorme quantidade de episódios grotescos atualmente consumidos no cinema constituem um índice impressionante dos perigos que ameaçam a humanidade, resultantes das repressões que a civilização traz consigo. “Os filmes grotescos, dos Estados Unidos e, os filmes de Disney, produzem uma explosão terapêutica do inconsciente.” (BENJAMIN, 1985o, p.190).

2.1.2.2 Percepção de choque[62]

Podemos inferir que, segundo Benjamin, a forma de percepção das obras de arte até o advento da possibilidade de reprodução técnica era fundamentalmente aurática, ou seja, exigia um olhar prolongado e atento em busca do sentido distante. Os procedimentos cinematográficos exigirão uma nova postura do observador. Com a invenção da fotografia e do cinema, esta percepção se altera. No entanto, essa passagem já estava sendo reivindicada nas artes plásticas. É elucidativo que também na pintura já estivesse em germe uma série de transformações e que a exigência social de uma nova forma de olhar também se verificasse nas mudanças ocorridas nessa forma expressão artística.

Em sua gênese a relação moderna entre as novas artes visuais – fotografia e cinema – e a pintura é tensa e problemática e Benjamin está atento a esta questão[63]. Inicialmente os novos meios ainda não constituíram uma linguagem própria e recorrem aos artifícios já conhecidos. Por exemplo, os filmes de Méliés apesar de ficcionais são construídos como uma encenação filmada, em que a câmera ocupa o lugar do "regente de orquestra". É interessante a citação de Moholy-Nagy que mostra que o novo fica como que desorientado, sem saber quais as plenas

[62] Benjamin se refere à experiência de choque em outros momentos - *Origem do drama barroco alemão* e em *Passagens* – neste último fala do impacto da gargalhada: "É um choque que faz sair da imersão o homem imerso em pensamentos. A típica experiência de choque daquele que se entrgou à magia, movido pelo desejo de ir mais longe do que a sabedoria humana, é citada nas lendas medievais como "a gargalhada sarcástica do inferno". "Nela (...) o emudecimento da matéria é vencido. Justamente o riso, a matéria se espiritualiza de forma exuberante, distorcida de modo altametne excêntrico. Ela se torna tão espiritual, que vai muito além da linguagem. Ela uer chegar mais alto e termina em uma gargalhada estridente. (BENJAMIN, 2006, p.368, [J 53a, 4]

[63] Ao discutir a significação social do cinema, compara-a a pintura, e, pondera que a insurgência das massas exige que a arte possa seja fruída massivamente, o que, pelas próprias condições físicas da pintura, torna-se inviável.

potencialidades lhe são próprias e, recorre às formas antigas, que serão, pelas novas, destruídas:

> As possibilidades criadoras, a serviço do novo, [diz Moholy-Nagy], são na maior parte dos casos descobertas, lentamente, através de velhas formas, velhos instrumentos e velhas esferas de atividade, que no fundo já foram liquidados com o aparecimento do novo, mas sob a pressão do novo emergente experimentam uma floração eufórica. (BENJAMIN, 1985p, p.104-5).

A argumentação nevrálgica benjaminiana será sobre as injunções sociais sinalizadas por esta mudança, e o ensaísta não olvidou as antecipações de mudanças perceptivas em manifestações artísticas de vanguarda, como ilustra o movimento dadaísta[64], citado por Benjamin, cujas promessas foram plenamente realizadas com a tecnologia fílmica.

Os artistas dadaístas se colocam em combate contra a percepção aurática que tem sua expressão modelar na forma de contemplação estática de um quadro renascentista. O espectador encontra-se diante de uma representação plástica e figurativa de um espaço, um volume tridimensional recortado em largura e altura pela moldura do quadro, e que apresenta um conteúdo figurativo submetido ao rigoroso sistema da perspectiva geométrica. Seu ponto de vista é aquele do "regente de orquestra" – de frente, à altura normal de um homem, e esta será a forma de figuração do real valorizada pela cultura ocidental a partir do quatrocentos[65].

---

[64] Foram os pintores impressionistas que iniciaram o processo nas artes plásticas de desconstrução da realidade, utilizando enquadramentos "fotográficos" em suas representações, ou seja, recortes do real, através de rápidas pinceladas que fragmentavam as formas. Vale lembrar que a pintura ao ar livre dos artistas impressionistas só foi possível graças ao surgimento da tinta em bastão, que permitia aos jovens experimentarem apreender as céleres modificações da luz sobre as cenas sem terem que manipular os pigmentos. No entanto, os impressionistas mantiveram em suas obras os padrões de composição renascentistas.

[65] Segundo Milton José de Almeida (1999) a perspectiva renascentista será a teoria e a prática da representação do real, neutra, lógica e científica, produzindo concomitantemente, na ilusão geométrica e matemática a estética do poder burguês.

Em conferência pronunciada no Instituto para o estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934, Benjamin argumenta que

> A força revolucionária do dadaísmo estava em sua capacidade de submeter a arte à prova da autenticidade. Os autores compunham naturezas-mortas com o auxílio de bilhetes, carretéis, pontas de cigarro, aos quais se associavam elementos pictóricos. O conjunto era posto numa moldura. O objeto era então mostrado ao público: vejam, a moldura faz *explodir* o tempo; o menor fragmento autêntico da vida diária diz mais que a pintura. (BENJAMIN, 1985a, p.128, grifo nosso).

Assim, introduz o tema da percepção de choque, entendido como o impacto visual no observador do duplo método adotado pelos artistas: a ênfase na descontinuidade e na fragmentação que se evidencia em suas colagens e no tipo de objetos selecionados - dejetos do mundo industrializado, metropolitano, acelerado, "impróprios para qualquer utilização contemplativa." (BENJAMIN, 1985o, p.191).

O problemático em relação ao impacto promovido pelo cinema sobre o espectador, discutido por Benjamin, segundo Rochlitz (2003) é a indistinção entre choque estético e choque mecânico, ou seja, entre o impacto das formas exibidas nos filmes e o impacto da sucessão dos fotogramas na tela.

Benjamin (1985o, p.187) parece refletir sobre o choque estético ao dizer que "a reprodutibilidade técnica da obra de arte modifica a relação da massa com a arte. Retrógrada diante de Picasso, ela se torna progressista diante de Chaplin." Mas não comenta que, paradoxalmente, a recepção das massas é progressista diante de expressões artísticas que corroboram uma representação do real convencional – ou seja, determinado fazer cinematográfico que visa à duplicação do "real percebido" –

e retrógrada diante de manifestações artísticas de vanguarda, que subvertem os cânones oficiais de representação, como é o caso do cubismo.

O comportamento escandaloso dos espectadores diante das realizações dadaístas inaugura uma nova forma de recepção que se tornará canônica: a distração intensa, que, no entanto, no cinema sofrerá uma espécie de assepsia em que será retirada qualquer possibilidade de “suscitar a indignação pública”.

Então, Benjamin introduz o argumento do choque físico sobre o espectador, próprio do movimento dos quadros na tela de projeção. A distração cinematográfica será então caracterizada como sendo de “ordem tátil, isto é, baseia-se na mudança de lugares e ângulos, que golpeiam intermitentemente o espectador.” (BENJAMIN, 1985o, p.192).

Mas os golpes a que está sujeito o homem moderno não são apenas os da sucessão das imagens sobre uma tela de projeção numa sala de exibição cinematográfica. O cinema, de fato,

> (...) corresponde a metamorfoses 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 vigente. (BENJAMIN, 1985o, p. 192).

Dessa forma, o cinema exercerá uma função disciplinar sobre o corpo, adaptando-o ao ritmo da metrópole moderna.

E sua tarefa política só será possível de concreção, segundo Benjamin, se o filme estiver próximo da vida das massas, tiver utilidade, pois “a arte está para as massas

no domínio dos objetos de uso". Há uma relação dialética entre a arte e o kitsch, que é a "arte em seu pleno, absoluto e instantâneo caráter de consumo".

> Ora, o que importa para as formas vivas e em desenvolvimento é que tenham em si algo que aqueça, que seja utilizável, enfim,algo que traga felicidade, para que possam abrigar em si, dialeticamente, o kitsch, aproximando-se assim das massas e conseguindo, todavia, supera-lo. Atualmente, talvez apenas o cinema esteja à altura dessa tarefa – de qualquer modo é ele que se encontra mais próximo dela que qualquer outra forma de arte. (BENJAMIN, 2006, p. 440, [K 3a, 1])

O cinema diante das condições materiais capitalistas, em que se sujeita à pressão do mercado e a ser meramente mercadoria, constitui-se em ilusão coletiva e concreta, ou seja, será uma fantasmagoria, que não cumprirá nenhuma tarefa política emancipatória. Portanto, faz-se necessário a elaboração de uma análise crítica das fantasmagorias do mundo moderno. É o que pretendemos no capítulo seguinte.

CAPÍTULO III: CIDADE-FETICHE

> *Entretanto, surgem sempre novas obras em que a cidade é o personagem essencial e difuso, e o nome de Paris, que quase sempre aparece no título, deixa muito claro que o público quer que assim seja. Nessas condições, como não se desenvolveria em cada leitor a convicção íntima – que se percebe ainda hoje – de que a Paris que ele conhece não é a única, nem mesmo a verdadeira; que ela não é senão um cenário brilhantemente iluminado, mas demasiadamente normal – um cenário cujos bastidores não se descobrirão jamais – e que dissimula uma outra Paris, a Paris real, uma Paris Fantasma, noturna, inapreensível." Roger Caillois, Paris, mythe moderne. Apud. BENJAMIN, 2006, p.458, [L, 5,3].*

O termo metrópole reúne dois vocábulos pertencentes a universos distintos, por vezes, considerados antagônicos: A palavra *metro* que deriva do grego *metera*, significa mãe, portanto, relaciona-se à esfera do privado, ao universo familiar, e o termo *polis*, que usualmente é traduzido por cidade, e está vinculado à dimensão coletiva, pública. Para compreendermos a tradução do termo grego *polis* por cidade, são necessários alguns esclarecimentos. De acordo com Richard Sennett (apud FARIAS, 2006, p. 4), no séc. VII, Santo Isidoro de Sevilha mostra duas origens do conceito de cidade, uma é o termo *urbes* que designa as pedras da cidade, sua dimensão material e física. Outra é a palavra *civitas* que remete aos rituais, emoções e convicções que se realizam na cidade. Mas a relação entre cidade e *polis* apresentada em um outro rastreamento etimológico, feito por Manuel Delgado, antropólogo do século XX, indica que *urbes* se refere à dimensão da sociedade, ao espaço coletivo e público que não está sob o controle da esfera política, ou seja, da *polis*. Farias e Stemmler apresentam a seguinte definição de *polis*: "esfera política onde os costumes da comunidade são discutidos, e as decisões tomadas." (2006, p. 4). A *polis* se refere, pois às "questões do poder, da dominação e do controle social." (FARIAS, 2006, p. 4).

A palavra metrópole abarcaria todos esses sentidos: *locus* público onde as massas transitam por suas ruas, espaço familiar visto que, graças à feérie do mundo moderno, as pessoas passam mais tempo fora do próprio lar e, assim, a rua se torna casa.

> As ruas são a morada do coletivo. O coletivo é um ser eternamente inquieto, eternamente agitado que vivencia, experimenta, conhece e inventa tantas coisas entre as fachadas dos prédios quanto os indivíduos no abrigo de suas quatro paredes. Para este coletivo, as brilhantes e esmaltadas tabuletas das firmas comerciais são uma decoração e parede tão boa, senão melhor, quanto um quadro a óleo no salão do burguês; muros com o aviso "Proibido colar cartazes" são sua escrivaninha; bancas de jornal, suas bibliotecas; caixas de correio, seus bronzes; bancos de jardim, a mobília de seu quarto de dormir; e o terraço do café é a sacada de onde ele observa seu lar. (BENJAMIN, 2006, M 3a, 4).

Mas as ruas também são local de exercício do poder político, onde as escolhas urbanísticas têm intenções subjacentes de controle das massa, como as reformas de Haussmann[66]. Esta reforma urbanística poderia ser vista equivocadamente como sintoma de uma modernidade que caminha a passos largos em direção à consolidação do domínio do homem sobre a natureza, uma espécie de segunda natureza, cujo ritmo progressivo é tomado como inexorável e positivo. Resulta portanto, um efeito perverso: provocam "nos parisienses estranhamento em relação à sua cidade. Nela não se sentem mais em casa. Começam a tomar consciência do caráter desumano da grande cidade." (BENJAMIN, 2006, p.49). O que aos olhos do

[66] Durante o Segundo Império (1853-1870), Paris passará por grandes transformações urbanísticas realizadas pelo chefe administrativo da cidade, Barão Georges Eugène Haussmann: melhoria das condições sanitárias, modernização das instalações públicas e dos transportes, construção da ópera de Paris e do mercado central Les Halles, criação de parques, e dos grandes bulevares, "o que implicou na demolição de vários bairros antigos de Paris e de numerosas passagens construídas durante a primeira metade do século XIX." (Léxico de nome, conceitos, instituições. In: BENJAMIN, 2006, p. 1080). "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. (...) A largura das ruas deve impossibilitar que sejam erguidas barricadas, e novas ruas devem estabelecer o caminho mais curto entre os quartéis e os bairros operários. Os contemporâneos batizam o empreendimento de 'embelezamento estratégico'. (BENJAMIN, 2006, p. 50)

engenheiro parecem formas urbanísticas de dominação surge para a maioria dos moradores de Paris, como ameaça.

> Os edifícios de Haussmann são a representação perfeitamente adequada dos princípios do regime imperial absoluto, emparedados numa eternidade maciça: repressão de qualquer organização individual, de qualquer autodesenvolvimento orgânico, 'o ódio fundamental de toda individualidade.[67]'

O tema da cidade encontra-se presente em vários momentos do itinerário intelectual de Benjamin. Em 1923, traduz para o alemão os *Tableaux Parisiens*, de Baudelaire. No final da década de 20 surgem *Rua de mão única* e *Diário de Moscou* e a série radiofônica sobre Berlim. *Crônica Berlinense* e *Infância em Berlim por volta de 1900* são publicados nos anos 30 e o ensaísta dedica-se às *Passagens*, entre os anos de 1927 até sua morte, em 1940.

Walter Benjamin apresenta uma metrópole moderna[68] enquanto imagem mental. Nesta imagem reúnem-se retratos urbanos de várias cidades concretas[69], que ele conheceu: Berlim, Paris, Moscou[70], Nápoles[71], dentre outras. Seus escritos intentam representar a cidade em sua multiplicidade e diversidade, como espaço de

---

[67] J.J. Honegger, *Grundsteine einer allgemeinen Kulturgeschichte der neusten Zeit,* V, Leipzig, 1874, p.326. In: BENJAMIN, 2006, p. 163, [E 1a, 1].

[68] A definição do termo moderno é problemática por ser uma complexa noção estética, filosófica, sociológica e histórica. É simultaneamente uma categoria história e uma categoria tipológica. É categoria histórica, no sentido em que se refere a um determinado momento ou manifestação histórica, portanto, indica um período da história da filosofia que parte do Iluminismo, no século XVIII, ou o período da história da arte e da literatura do século XX. É uma categoria tipológica quando utilizada com pretensões universalizantes para designar o novo, ou o atual. Este sentido tipológico está na origem etimológica da palavra moderno que deriva do latim *modo* que se refere àquilo que é de agora, do instante, recente ou circunstancial. O termo *modernus* surge na Alta Idade Média, com o sentido de "atual" e de "novo". Cf. Coelho Neto, 1986.

[69] Susan Buck-Morss (2002) em *Dialética do Olhar* discorre sobre as quatro cidades importantes na vida de Walter Benjamin: Nápoles, Moscou, Paris e Berlim. Mostra que o autor "lia" os edifícios, os comportamentos, os arranjos espaciais, as imagens como expressões objetivas de um mundo que atravessava profundas mutações sociais. Cf. p.50-64.

[70] Benjamin viaja a Moscou em dezembro de 1926 e fica nessa cidade até 1° de fevereiro do ano seguinte. Resultam desta experiência o livro *Diário de Moscou* e o ensaio "Moscou".

[71] Em 1926 foi publicado o ensaio "Nápoles".

experiência sensorial e intelectual, local de encenação dos conflitos sociais e de transformações urbanísticas. Suas ruas são palco de circulação de mercadorias – objetos e pessoas – repletas de enigmas; o lugar onde o sujeito autônomo, senhor de uma razão iluminista, perde-se em meio a uma labiríntica multidão, “onde ninguém é para o outro nem totalmente nítido, nem totalmente opaco.” (BENJAMIN, 1989, p.46).

A metrópole moderna discutida por Benjamin está incrustada em uma época de grandes transformações: o século XIX. O processo de industrialização e mercantilização se intensifica, neste período, de forma inaudita. A consciência que esta época tem de si mesma é o que chamamos modernidade. A modernidade como consciência do “novo”.

Mas como é a ordem burguesa capitalista que rege a modernidade, esta metamorfoseia o que de fato é mera repetição sob o disfarce do novo. Desta forma, a modernidade é, nas palavras de Willi Bolle, “essencialmente hostil ao desenvolvimento pleno do ser humano” (BOLLE, 1994, p.84).

A tarefa crítica assumida por Benjamin é decifrar a “mitologia da modernidade”, mitologia aqui entendida como ideologia falseadora, que aposta cegamente num projeto logocêntrico sob o signo do progresso.

O mito pressupõe a temporalidade do eterno retorno e a onipresença de um destino inexorável, a contrapelo da capacidade humana de intervenção no curso dos acontecimentos que se apresenta como pressuposto da história. No mundo moderno o mito persiste tanto em explicações teológicas quanto científicas, ou seja, como

discurso fatalista que afirma a predeterminação dos fatos negando-lhes a historicidade. Benjamin combate alguns mitos: o mito do progresso histórico decorrente do avanço tecnológico, o mito da evolução social, que identifica o barbarismo da história como natural, sob os auspícios da eternidade dos sofrimentos.

Benjamin recorrerá ao conceito de fantasmagoria para compreender os fenômenos da modernidade.

No *Exposé*[72] *de 1935*, de *Passagens,* Benjamin aborda o surgimento de uma fantasmagoria moderna: as exposições universais[73]. Define-as como forma de idealização do valor de troca das mercadorias, em que "seu valor de uso passa para o segundo plano." (BENJAMIN, 2006, p. 44)[74]. Segundo Rolf Tiedemann, em sua introdução à edição alemã das *Passagens*, a fantasmagoria seria o conceito benjaminiano para designar o que Marx chamará de caráter fetiche da mercadoria[75] .

---

[72] Em 1935, Benjamin redige o exposé Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts, e, em 1939, em francês, Paris, Capitale du XIX Siècle. O primeiro foi feito para atender a uma solicitação do diretor do Instituto de Pesquisa Social, Friedrich Pollock. O segundo foi escrito em março de 1939, para ser apresentado a um provável interessado em publicar o projeto de *Passagens*, o que, de fato, não ocorreu.

[73] As exposições universais "são os centros de peregrinação ao fetiche mercadoria". Desde 1789, acontecem, em Paris, exposições nacionais da indústria. A primeira exposição universal ocorreu em Londres, em 1851, quando foi construído o celebre palácio de cristal, em ferro e vidro, em proporções monumentais onde produtos industriais foram exibidos como obras artísticas.

[74] Benjamin conheceu inicialmente a teoria do fetichismo da mercadoria através da leitura de História e Consciência de Classe, de Lukács, que traduziu "em linguagem filosófica o fato econômico do fetichismo da mercadoria" (BENJAMIN, 2007, p.23). Benjamin aplicará esta categoria à produção cultural no auge do capitalismo.

[75] O fenômeno de submissão da sociedade às leis do mercado "é conhecido por 'alienação' e 'fetichismo da mercadoria'. A análise da 'alienação' se desenrola nos *Manuscritos econômico-filosóficos* de 1844 de Marx, e a de 'fetichismo da mercadoria', em *O Capital*. Em ambos, Marx se interessa pelo produto que deriva da atividade alienada, para então volver à atividade produtiva, às relações sociais que o constituem, com a diferença que se manifesta na maneira de abordagem do produto: os *Manuscritos* buscam nele a situação do trabalho que lhe confere sue caráter alienado; *O Capital* procura no produto as relações sociais ocultas que transformaram o objeto, destinado a satisfazer uma necessidade imediata, em mercadoria, em objeto produzido para a troca que, por sua vez, nos reconduz à concepção marxista da história." (MATOS, 1997, p. 97).

Três características da fantasmagoria se evidenciam nas exposições universais: primeiramente, que a fantasmagoria é “um espetáculo, uma encenação, um teatro”; segundo, que conduz o espectador a um sentimento (ilusório) de segurança e parece “dissipar as trevas e os terrores de um modo arcaico de existência” e; finalmente, a fantasmagoria é a afirmação “da continuidade entre o antigo e novo, o antigo e o moderno” (LACOSTE, 2003, p.32-33).

No *Exposé de 1939*, são apresentados dois tipos de fantasmagorias: as fantasmagorias do mercado e as fantasmagorias do interior. As primeiras incluem as passagens[76] e as exposições universais. Já as fantasmagorias do interior são os salões e a decoração dos interiores burgueses repletos de objetos de “regiões longínquas e as lembranças do passado”.

Aqui vale incluir uma breve digressão sobre um tipo que desenvolve uma forma de ver particular: o colecionador, o “verdadeiro ocupante do interior” (BENJAMIN, 2006, p.59). Neste lugar ele exerce seu trabalho interminável de retirar dos objetos sua condição de mercadorias, revestida de valor de troca, não para reintegrá-los ao seu valor de uso, mas para transmutá-los em valor afetivo. O colecionador valoriza a existência material da coisa no que ele consegue ver e não é visível para quem não coleciona, para quem só percebe a utilidade dos objetos.

[76] “As passagens, ‘galerias de telhados de vidro, revestidas de mármore, atravessando quarteirões inteiros’ e abrigando ‘as mais elegantes lojas’, são para Walter Benjamin o lugar emblemático do mundo moderno dominado pela mercadoria. Construídas, em boa parte, a partir do início do século XIX, entraram em declínio no final do século.” (Léxico de nome, conceitos, instituições. In: BENJAMIN, 2006, p. 1097).

O colecionador stabelece um sistema particular novo – a coleção - a partir da semelhança entre determinados objetos. Ele reúne as coisas que são afins, numa relação de afinidade eletiva, em busca de semelhanças nem sempre sensíveis. Seu mais profundo encantamento "consiste em inscrever a coisa particular em um círculo mágico no qual ela se imobiliza" (BENJAMIN, 2006, p. 239, [H, 1a, 2]), e nesse meio ela se torna um mundo. Pois, "para o colecionador, o mundo está presente em cada um de seus objetos e, ademais, de modo organizado. Organizado, porém, segundo um arranjo surpreendente, incompreensível para uma mente profana." (BENJAMIN, 2006, p. 241, [H, 2, 7; H2a, 1]).

Colecionar é a capacidade de perceber a história nos objetos, que se tornam, assim, emblemas de recordação. Benjamin retoma a idéia que de que "a percepção é uma função do tempo", desenvolvida por Bergson no final de *Matière e Mémoire.* O colecionador coloca-se em estado de alerta para viver um sonho: encontrar o objeto para integrar a coleção. Horas cronometradas por um relógio quando se procura por uma determinada peça são vivenciadas como eternidade. O estar com o objeto desejado de mesma duração no cronômetro é percebido como meros segundos.

Com o colecionador constatamos que a percepção aurática[77] não se contrapõe ao instinto tátil. O colecionador busca – e encontra – a autenticidade das coisas, (...)

> basta que nos lembremos quão importante é para o colecionador não só o seu objeto, mas também todo o passado deste, tanto aquele que faz parte de sua gênese e qualificação objetiva, quanto os detalhes de sua história aparentemente exterior: proprietários anteriores, preço de aquisição, etc. (BENJAMIN, 2006, p. 41, [H, 2, 7; H 2a, 1]).

[77] Cf. Capítulo II, 2.1. Reprodução técnica x aura.

E o colecionador precisa possuir seus objetos. “Possuir e ter estão relacionados ao caráter tátil e se opõem em certa medida à percepção visual.” (BENJAMIN, 2006, p. 241, [H, 2, 5]).

O colecionador apresenta-se de diversas formas. Como entusiasta, que se afeiçoa aos objetos de forma indissolúvel, como ingênuo em sua relação com o mundo material que ele observa e como imaginativo, por atribuir distinção inaudita a objetos por vezes desvalorizados aos olhos dos incautos. Sua versão perversa esta na obsessão em amontoar, no apego aos objetos que se torna avareza, na patológica mania de acumular – o colecionismo.

Retomando a argumentação sobre fantasmagoria constatamos que Benjamin tem especial interesse pela fantasmagoria da civilização (*Kultur)*. Afirma Lacoste (2003, p. 34): “É esta fantasmagoria do progresso da civilização pela acumulação dos tesouros da humanidade, a ilusão da *Kulturgeschichte* como tradição contínua que Benjamin recolhe como objeto específico de sua crítica em *Passagen-Werk.*” Pois, enquanto houver fantasmagoria, “a humanidade será tomada por uma angústia mítica” (BENJAMIN, 2006, p. 54).

Mas a última fantasmagoria do século é uma fantasmagoria de caráter cósmico, sobre um espetáculo patético e repetido *ad nauseam*. Nas palavras de Blanqui[78]

> O número de nossos sósias é infinito no tempo e no espaço. Em consciência, não se pode exigir mais. Esses sósias são de carne e osso, até de calças e paletó, de crinolina e de coque. Não são fantasmas, é a atualidade eternizada. Eis, entretanto, uma grande falha: não há progresso... O que chamamos progresso está enclausurado em cada terra e desaparece com ela. Sempre e em todo lugar, no campo terrestre, o mesmo

[78] BLANQUI, Auguste. L’Éternité par lês Astres, Paris, 1872, p. 73-74. Apud. BENJAMIN, 2006, p. 66-67.

> drama, o mesmo cenário, no mesmo palco estreito, uma humanidade barulhenta, enfatuada de sua grandeza, acreditando-se ser o universo e vivendo na sua prisão como numa imensidão, para logo desaparecer com o planeta, que carregou com o mais profundo desprezo o fardo de seu orgulho. Mesma monotonia, mesmo imobilismo nos astros estrangeiros. O universo se repete em fim e patina no mesmo lugar.

A modernidade é, então, o mundo dominado pelas fantasmagorias da civilização. Modernidade cuja definição tipológica de Baudelaire (2006, p. 290) é: *"o transitório, o fugidio, o contingente, é uma metade da arte, sendo a outra o eterno e o imutável"*. É esclarecedor que esta definição tenha sido cunhada em artigo sobre o ilustrador francês do século XIX, Constantin Guy (1802-1892)[79]. Correspondente na guerra de independência da Grécia (1821-1829), Guy treinou seu olhar e mãos para a execução rápida de cenas bélicas, habilidade que ele utilizará na retratação de outra peleja: a cena cotidiana das ruas da Capital do Século XIX.

A modernidade seria uma espécie de *instante eterno*, em que o que permanece está indelevelmente marcado pelas circunstâncias – provisórias, efêmeras, passageiras. Segundo Baudelaire, a modernidade tem uma ambição que exige dignidade: tornar-se *antiguidade.* Diz o poeta: "Para que qualquer modernidade seja digna de se tornar antiguidade é preciso que dela tenha sido extraída a beleza misteriosa que a vida humana nela involuntariamente depõe." (BAUDELAIRE, 2006, p. 290). Seria a modernidade própria ao século XIX digna de perpetuação? Veremos que a resposta dada por suas condições materiais é negativa, mesmo no que se refere à arte, outrora reduto dos valores humanos eternos, que perderá sua aura, com a possibilidade de reprodutibilidade técnica.

[79] Em 1868, Baudelaire publica L'art romantique onde está incluído o ensaio "Le peintre de la vie moderne". (BAUDELAIRE, 2006).

Há um afamado poema de Baudelaire, *Perte de l'aureole* que aponta para as circunstâncias secularizadas da arte em função do novo ritmo célere das cidades. No poema, é graças ao trânsito intenso que exige atenção redobrada do escritor, que este perde sua auréola. No entanto, ele não se preocupa com esta perda porque não precisa de insígnias para viver. Pelo contrário, a humanização do poeta permite-lhe agir como os demais homens o que significa em tempos modernos, agir de forma ignominiosa. "Et puis, me suis-je dit, à quelque chose malheur est bon. Je puis maintenant me promener incognito, faire des actions basses, et me livrer à la crapule, comme les simples mortels."[80] No mundo moderno os signos de distinção permanecem, mas eles não mais correspondem à verdade, pois, diz o poema, é possível encontrarmos falsos poetas identificados como tais apenas pelo uso de auréolas. Porque esse mundo é momento paradigmático da sociedade do espetáculo, onde a "relação social entre as pessoas [é] mediada por imagens" (DEBORD, 1997, p.14), em que a cena é ocupada pela mercadoria e

> (...) o princípio do fetichismo da mercadoria, a dominação da sociedade por 'coisas supra-sensíveis embora sensíveis' se realiza completamente no espetáculo, no qual o mundo sensível é substituído por uma seleção de imagens que existe acima dele, e que ao mesmo tempo se fez reconhecer como o sensível por excelência (Idem, p. 28)

O palco eleito por Benjamin para a observação desse espetáculo é a cidade de Paris, "momento ulterior da dominação do capital enquanto estrutura da sociedade: trata-se de um processo de abstração do individual, de formalização, onde a razão reguladora da vida social aparece como cálculo e interesse." (MATOS, 1997, p.101). Capital européia que é o lugar do novo – as reformas hausmannianas – mas também do já caduco em seus monumentos monarquistas e do transitório – as

[80] E depois pensei comigo, há males que vêm para o bem. Agora posso passear incógnito, praticar ações baixas, entregar-me à vilania, como os simples mortais. (BAUDELAIRE, 2001, p.178)

passagens recém-construídas que serão destruídas para serem ocupadas pelos bulevares, como a Passagem de l'Opera, mote do livro de Aragon, *Le Paysan de Paris* .

Em *Passagens*, Benjamin descreve a consciência da metrópole através de uma diversidade perceptiva. Compreender a cidade é colocar-se diante de um caleidoscópio, de onde não se vêem somente belas imagens. A visão caleidoscópica implica em ação do observador, que agita os fragmentos coloridos formando novas constelações de formas, criando mosaicos. Na metrópole urbana vários são os transeuntes que percorrem as ruas da cidade, que cultivam fantasmagorias do espaço e do tempo. Cada um anuncia uma forma de visualidade.

> O industrial passa sobre o asfalto apreciando sua qualidade; o velho procura-o com cuidado, seguindo por ele tanto quanto possível e fazendo alegremente ressoar nele sua bengala, lembrando-se com orgulho eu viu construir as primeiras calçadas; o poeta (...) anda pelo asfalto indiferente e pensativo, mastigando versos; o corretor da bolsa o percorre calculando as oportunidades da última alta da farinha; e o desatento, escorrega.[81]

Ler a cidade é ler um mosaico, e, esta leitura também é múltipla, dentre as quais destacaremos82: a percepção do flâneur, e o olhar surrealista.

[81] Aléxis Martin. Physiologie de l'asphalte. Le Bohème, I, n. 3, 15 abr. 1855, apud BENJAMIN, 2006, p.466, [M 2a, 3].

[82] Outros personagens participam deste espetáculo: burguês, o jogador, a prostituta, o conspirador, a lésbica.

3.1 FLÂNERIE

> *"Mas sentia atrás de mim o trotar e o escorrer incessante de todo um povo invisível, de cegos eternamente impelidos ao objeto imediato de suas vidas. Parecia-me que essa multidão não se compunha de seres individuais, cada um com sua história, seu deus único, seus tesouros e suas taras, um monólogo e um destino; eu fazia deles, sem o saber, à sombra de meu corpo, ao abrigo de meus olhos, um fluxo de grãos todos idênticos, identicamente aspirados por não sei qual vazio, e cuja corrente surda e precipitada eu escutava passar monotonamente sobre a ponte. Nunca experimentei tamanha solidão, e misturada com orgulho e angústia." Paul. Valéry, Choses Tues, Paris, 1930, p. 122-124 apud BENJAMIN, 2006, p.497, [M 20, 2].*

O Flâneur é aquele que tem por ocupação vagar pela cidade contemplando a vida. Perambula sem se entreter com preocupações relativas à esfera produtiva capitalista. Esta figura é uma figura emblemática, visto que sua existência oferecerá elementos fundamentais para a compreensão benjaminiana da história social do século XIX. Mas o flâneur será uma figura de várias "cabeças", pois, nas *Passagens* é possível percebê-lo assumindo várias *personas*: detetive, colecionador, prostituta, caçador, trapeiro, etc.

Em seus "passeios" pela cidade o flâneur observa o que vê com um olhar alegórico[83]. Assim transforma a cidade em ruínas, transmuda imagens harmônicas em fragmentos. Seu olhar denuncia a pretensão racionalista de apreensão definitiva e total da realidade. Em última instância, o outro dizer da alegoria é a história, a história do mundo moderno. Na visão sobre as coisas do mundo moderno, o olhar do flâneur atribui "qualquer sentido, ou sentido nenhum" (MATOS, 1984, p.34). Mas este procedimento, aparentemente arbitrário, justifica-se porque é o reconhecimento

[83] Alegoria significa dizer outra coisa, "de maneira que sob (μπο) o discurso aparente esteja outro (αλλοζ) dizer (αγορειν) que expresse o próprio pensar (νοειν)". (BENOIT, 1977, p.62).

de que a existência humana se dá num contexto de arbitrariedade. O cenário privilegiado sãos as ruas da Paris do Segundo Império, que exerce uma atração profunda como se fosse uma grande paisagem – "melhor dizendo, uma paisagem vulcânica. Na ordem social, Paris corresponde ao que na ordem geográfica é o Vesúvio. Um maciço ameaçador, perigoso, um foco de revolução em constante atividade" (BENJAMIN, 2006, p.122, [C 1,6]), marcado pelo trânsito e pelo comércio de mercadorias. O flâneur se identifica com a "alma da mercadoria" e como "alegorista, reconhece na etiqueta com o preço, com a qual a mercadoria entra no mercado, o objeto de sua meditação: o significado. O mundo em cuja intimidade o faz ingressar este novíssimo significado, nem por isso se tornou mais amável." (BENJAMIN, 2006, p.414, [J 80, 2 / J 80a, 1]).

Os novos hábitos urbanos evidenciados na conduta do flâneur são uma resposta às novas condições urbanas. A reforma das ruas parisienses facilitará a atividade da flânerie, mas o inevitável desenvolvimento da cidade decretará também o declínio desta atividade como veremos mais adiante[84].

Nas ruas parisienses reformadas Baudelaire passeia mas não se sente em casa, porque suas intenções são alegóricas e toda intimidade é estranha a esta intenção. Para Baudelaire a cidade lhe aparece como cenário exótico a ser lido de forma alegórica.

> Tocar as coisas significa para [a alegoria] violentá-las. Reconhecê-las significa traspassá-las com o olhar. Onde ela reina, não é possível que se formem hábitos. Mal a coisa ou a situação é apreendida, logo é rejeitada pela intenção alegórica. Envelhecem mais rápido do que um novo corte para uma modista. Envelhecer, porém, significa tornar-se estranho. (BENJAMIN, 2006, p. 381, [J, 59a, 4]).

[84] As passagens entram em declínio devido a mudanças urbanísticas: alargamento das calçadas, luz elétrica, proibição às prostitutas, cultura do ar livre. (BENJAMIN, 2006, p. 127 [C 2a, 12]).

A prática da flânerie foi cultivada, em Paris, especialmente, nas décadas de 1830 e 1840. Esta atividade coloca-se a contrapelo das práticas laboriosas burguesas. O projeto de ociosidade é insustentável na sociedade burguesa que nega o ócio. O flâneur apresenta rico interesse pelo espetáculo da cidade que ele pode dar vazão devido a sua disposição ao ócio e ao devaneio. De fato, ele tem uma ocupação, é um caçador. Impregnado pelo *spleen*[85], pelas ruas fazendo anotações, viaja entre a multidão de pessoas e objetos.

> O flâneur é, por definição, um ser dotado de imensa ociosidade e que pode dispor de uma manhã ou tarde para zanzar sem direção, visto que um objetivo específico ou um estrito racionamento do tempo constituem a antítese mesma do flâneur. Um excesso de ética produtiva (ou um desejo de tudo ver e de encontrar todo mundo que conta) inibe o espírito farejador e a ambição deambulante de 'esposar a multidão'. (WHITE, 2001, p. 48)

Sua experiência fundamental é a "colportagem do espaço", fenômeno que permite perceber simultaneamente "tudo o que aconteceu potencialmente neste espaço. O espaço pisca para o flâneur" (BENJAMIN, 2006, p. 463, [M 1a,3]). No seu flanar

---

[85] *Spleen*: Termo inglês que será recuperado por Baudelaire em *Flores* do mal e *Spleen de Paris*, para se referir a um estado de decadência do espírito, de tédio, inércia, náusea, *ennui*, mal-estar diante da vida. Este *mal de vivre* pode levar quem o vivencia à rebelião social ou a desprezo por tudo que o circunda. É a experiência do "Gosto do Nada" (BAUDELAIRE, 1985, p. 301):

"Espírito sombrio, outrora, afeito à luta,

A esperança, que um dia te instigou o ardor,

Não te cavalga mais! Deita-te sem pudor,

Cavalo que tropeça e cujo pé reluta"

Ou, ainda,

"Nada iguala o arrastar-se dos trôpegos dias,

Quando, sob o rigor das brancas inverniais,

O tédio, taciturno exílio da Vontade,

Assume as proporções da própria eternidade.

- Doravante hás de ser, ó pobre e humano escombro!" (Spleen. In: BAUDELAIRE,1985, p.293)

observa os elementos concretos e busca com o olhar a história da cidade e, e ao mesmo tempo, capta a cidade na história.

Nelson Brissac esclarece este fenômeno:

> A expressão remete às coisas de menor valor, dessas vendidas em grandes quantidade em feiras – *colporter* é anunciar, atividade do mercador ambulante, que vende quinquilharias. Alude às formas populares de representação, como as pinturas de barracas de parques de diversão – centrais na teoria da arte moderna em Baudelaire. (...) implica condensação de diversos eventos num só lugar ou narrativa. *A colportage* junta todas as coisas como num quadro taxinômico." (BRISSAC, 2004, p. 45)

O flâneur tomará as alamedas da grande cidade como moradia, pois "precisa de espaço livre para não perder sua privacidade." (BENJAMIN, 1989, p. 50). Esta é a expressão dialética desse espaço: "abre-se para ele como paisagem e fecha-se em torno dele como quarto." (BENJAMIN, 2006, p. 461, [M 1,4]). Ele é o personagem alegórico da mentalidade pequeno-burguesa. Entretanto, vive no limiar entre a classe burguesa e os desclassificados.

A flanêrie é prática errante da intelectualidade[86] num momento histórico ainda de transição, antes que esta sucumba definitivamente às condições mercantis, quando não mais será financiada por mecenas mas terá que se vender como as demais mercadorias. Em seu passeio o flâneur "começa a familiarizar-se com o mercado" (BENJAMIN, 2006, p. 47). O flâneur é um "meio de reflexão sobre a condição do produtor de cultura na modernidade." (BOLLE, 1994, p. 387).

[86] A intelectualidade assumirá diversas funções: como conspiradores profissionais, pertencentes à *bohème*, atuando no exército, será pequena burguesia, eventualmente, proletariado. (BENJAMIN, 2006, p. 47).

Benjamin nos fala que a multidão é o "refúgio do flâneur (...) o véu através do qual a cidade familiar se transforma (...) em fantasmagoria." (BENJAMIN, 2006, p.60). É essa multidão que permite a quem circula nas ruas manter-se anônimo. Quem participa da multidão pode ser algoz ou vítima, ou seja, "autor de um crime coletivo ou peça de manobra num cálculo político" (BOLLE, 1994, p. 102). Na multidão o homem adquire um status peculiar: se por um lado ele "se sente olhado por tudo e por todos" (BENJAMIN, 2006, p.465, M2,8), por outro esta mesma multidão permite que dificilmente ele seja encontrado. As funções da multidão são diversas: abrigo, ameaça, esconderijo, disfarce, fonte de inspiração etc.

Por exemplo, Victor Hugo considera a multidão como ameaça:

> "A noite a multidão, neste sonho hediondo,
> Vinham-se, adensando-se juntas todas as duas,
> E nessas regiões que nenhum olhar alcança,
> Quanto mais numeroso era o homem, mais a sombra era profunda.
> Tudo se tornava duvidoso e vago; apenas
> Uma brisa que passava de momento em momento,
> Como para me mostrar o imenso formigueiro,
> Abria na sombra ao longe vales de luz,
> Assim como faz uma ventania, sobre as ondas inquietas,
> Embranquecer a espuma, ou cavar uma onda nos trigais."[87]

Já Engels se refere ao caráter egoísta das multidão das ruas londrinas, onde

> (...) as pessoas passam apressadas umas pelas outras, como se nada tivessem em comum, como se nada as unisse, mantendo apenas um único acordo tácito, o de que cada uma se mantenha no lado direito da calçada para que as duas correntes da multidão, ao passar por ali, não se detenham mutuamente; a ninguém ocorre conceder ao outro o mais simples olhar.[88]

Multidão e solidão são termos que, por vezes, caminham juntos. Há quem ame, como Baudelaire a solidão, e a quer na multidão. Estar só na multidão é uma experiência nova para o habitante das grandes cidades do século XIX.

---

[87] Victor Hugo. Oeuvres Completes: Poésie, vol. II. Paris, 1880, p. 365-366 apud BENJAMIN, 2006, p.330, [J 32, 1]

[88] Friedrich Engels. Die Lage der arbeitenden Klasse in England, 2. ed., apud BENJAMIN, 2006, p. 472, [M 5a, 1].

A multidão de corpos humanos que se movimenta pelas vias está envolvida por uma constelação: luminosos, placas de trânsito, outdoors, sinais, letreiros, anúncios, cartazes, tabuletas. E a percepção necessária para este tipo de escrita urbana é a distração, um ver que só apreende o caráter mercantil do que é visto. Diferencia-se do olhar contemplativo, desinteressado, forma perceptiva exigida para a recepção das imagens, até a invenção das imagens em movimento, o cinema.

Esta percepção desatenta atende às novas condições sociais da população urbana que leva os indivíduos a desenvolverem novas habilidades como sentir-se distante de quem fisicamente está muito próximo e de manter-se indiferente diante de desconhecidos como podemos depreender desta observação de Simmel: “Antes do desenvolvimento dos ônibus, dos trens, dos bondes, no século XIX, as pessoas não conheciam a situação de terem de olhar reciprocamente por minutos, ou mesmo por horas a fio, sem dirigir a palavra umas às outras.” (SIMMEL, apud BENJAMIN, 1994, p. 36, nota 9).

A percepção do flâneur é ao mesmo tempo dispersa e concentrada. Sua observação é aguda e ágil. O ritmo de seu andar é lento. O modo de deslocamento, o ritmo do flâneur guarda uma idiossincrasia. Em seu vagar o flâneur mede com seus passos o espaço citadino. Por volta de 1840 era de bom tom levar tartarugas para passear. Em seu ritual de passante registra a cidade em seu corpo. Sem direção seguindo o fluxo aleatório das ruas, percorre-as lentamente.

Em sua caminhada em meio à multidão, o flâneur mergulha no mundo dos sonhos coletivos. Ele não é um mero transeunte, indistinto na multidão de pessoas e coisas, tampouco um basbaque que vaga absorvido, impressionado pelo exterior, influenciado pelo espetáculo das ruas "um ser impessoal; não é mais um ser humano, é o público, é a multidão. O flâneur também não é um tipo distraído que atravessa a cidade perdido em pensamentos ou preocupações. Tampouco é somente um trapeiro ((*lumpensammler*), que *coleciona* (*sammeln*) os restos da sociedade industrial, que perambula pelas vias públicas, excluído dos espaços interiores, à cata do que foi refugado pela cultura do consumo[89].

> O trapeiro é a figura mais provocadora da miséria humana. Lumpemproletário num duplo sentido: vestindo trapos e ocupando-se de trapos. "Eis um homem encarregado de recolher o lixo de cada dia da capital. Tudo o que a cidade grande rejeitou, tudo o que ela perdeu, todo o que desdenhou, *tudo o que ela destruiu, ele cataloga e coleciona*. Ele consulta os arquivos da orgia, o cafarnaum dos detritos Faz uma triagem, uma escolha inteligente; recolhe, como um avaro um tesouro, as imundícies que, ruminadas pela divindade da Indústria, tornar-se-ão objetos de utilidade ou de prazer[90].

O que então, procura o flâneur? Realizar estudos, responde-nos Benjamin e em seguida cita um verbete do *Larousse,* que mostra que a flânerie é uma atitude que influencia a forma de percepção que o observador – pintor, músico, filósofo, etc.,- tem de seu objeto - a cidade:

> Seu olho aberto e seu ouvido atento procuram coisa diferente daquilo que a multidão vem ver. Uma palavra lançada ao acaso lhe revela um desses traços de caráter que não podem ser inventados e que é preciso captar ao vivo; essas fisionomias tão ingenuamente atentas vão fornecer ao pintor uma expressão com a qual ele sonhava; um ruído, insignificante para qualquer outro ouvido, vai tocar o do músico e lhe dar a idéia de uma combinação harmônica; mesmo ao pensador; ao filósofo perdido em seu devaneio, essa agitação exterior é proveitosa: ela mistura e sacode suas idéias, como a tempestade mistura as ondas do mar. (BENJAMIN, 2006, p. 497, [M 20a, 2]).

---

[89] Os artistas dadaístas serão uma espécie de trapeiros das artes no século XX, recolhendo para suas obras dejetos da sociedade industrial e urbana.

[90] BAUDELAIRE, C. Du vin et du hachisch, *Oeuvres*, vol. I, p. 249-250, apud BENJAMIN, 2006, p. 395, [J 68, 4].

Estas reflexões benjaminianas acerca da figura do flâneur tiveram como ponto de referência os poemas do poeta da modernidade: Charles Baudelaire, aquele que pela primeira vez elege como objeto da poesia a cidade.

Segundo Baudelaire,

> (...) para o perfeito flâneur, para o observador apaixonado, escolher o domicílio no número, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito, é um imenso prazer. Estar fora de sua casa mas sentir-se em casa em toda a parte; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer escondido do mundo, tais são alguns dos mínimos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que só desajeitadamente a língua pode definir. O observador é um príncipe que em toda a parte desfruta do seu incógnito. O amador da vida faz do mundo a sua família (...). Assim, o amante da vida universal entra na multidão como quem entra num imenso reservatório de eletricidade. (BAUDELAIRE, 2006, p.287)

O flâneur é um fisiognomonista[91] que em sua fantasmagoria busca "a partir dos rostos, fazer a leitura da profissão, da origem e do caráter." (BENJAMIN, 2006, p. 464, [M 6, 6]) dos integrantes da multidão. E em seu vagar sem norte percorre a história social da cidade. Ele procura experiência, e não conhecimento; vagueia pela cidade em um estado de embriaguez e se deixa levar pelas luzes e cores das vitrinas e dos painéis de publicidade, pelo sorriso das mulheres, a ermo, seguindo sem rumo o nome das ruas. As passagens, espaços cobertos por vidro com lojas dos dois lados, eram lugares ideais para sua satisfação.

[91] A fisiognomonia é a ciência que se constitui no século XVIII e busca o conhecimento do caráter, da profissão, da origem e do modo de vida das pessoas pelos seus traços fisionômicos. Destaca-se entre seus precursores Johann Kaspar Lavater. (BOLLE, 1994). Vale lembrar ainda, Cesare Lombroso (1835-1910), médico italiano famoso por seus estudos a respeito da caracteriologia em que propõe que certos criminosos têm evidências físicas de um "atavismo" (reaparição de características que foram apresentadas somente em ascendentes distantes) de tipo hereditário, remanescente de estágios mais primitivos da evolução humana. Estas anomalias, denominadas de estigmas por Lombroso, poderiam ser expressadas em termos de formas anormais ou dimensões do crânio e mandíbula, assimetrias na face, etc, mas também de outras partes do corpo. CESARE Lombroso. Uma breve biografia Disponível em <http://www.cerebromente.org.br/n01/frenolog/lombroso_port.htm> Acesso em 15 fev. 2007.

A caracterização de homens, cidades, povos descritas nos folhetins oitocentistas, contrariavam a experiência. Sua descrição apresentava uma imagem amistosa do outro que não correspondia à vivência de antagonismos na vida cotidiana. De fato, o que se observava era que "as pessoas se conheciam umas as outras como devedores e credores, como vendedores e fregueses, como patrões e empregados – sobretudo como concorrentes." (BENJAMIN, 1989, p. 37). Ou seja, na concretude de antagonismos.

A experiência moderna é marcada pelo sentimento de insegurança. Segundo Poe, no conto *O Homem da Multidão* o flâneur busca a multidão para se sentir seguro, onde, incógnito pode agir como um detetive. Seu olhar reconstrói através de rastros a história de um crime. Sua percepção é imaginativa. Ele busca com os olhos as pistas no interior burguês. Onde há apenas um vestígio imperceptível a olhos desatentos será para ele o que falta para desvendar o mistério.

Os romances detetivescos tomam sua trama das ruas e interiores. As *boutiques* tornam-se temas inspiradores. A propósito de Dickens diz-se:

> Suas histórias tinham sempre como ponto de partida alguma lembrança de rua; as lojas, talvez a coisa mais poética de todas, muitas vezes movimentaram sua imaginação desabusada. (...) é surpreendente não se ver começar uma série com o título A rua, ela seria inesgotável e as *boutiques* seriam os capítulos. Ele poderia ter escrito romances deliciosos[92].

Mas, é no *Homem da Multidão* que se evidencia um olhar antropológico que observa a multidão "com minucioso interesse, as inúmeras variedades de figura, traje, ar,

[92] G.K. Chesterton, *Dickens,* traduzido por Laurent e Martin-Dupont, Paris, 1927, p. 82-83, apud BENJAMIN, 2006, p. 97, [A 11,3].

porte, semblante e expressão fisionômica.” (POE, 1991, p.166). A identidade deste indivíduo se confunde com a própria multidão. Ele não é mais um homem *na* multidão, é o homem *da* multidão, no sentido que a ela pertence. O convalescente que segue que pelas ruas o homem ao final do conto conclui

> Este velho, disse comigo, por fim, "é o tipo e o gênio do crime profundo. Recusa-se a estar só. É o homem da multidão. Será escusado segui-lo: nada mais saberei a seu respeito ou a respeito dos seus atos. O mais cruel coração do mundo é livro mais grosso que o *Hortulus animae*, e talvez seja uma das mercês de Deus que 'es lässt sich nich lesen' [não se deixa ler] ". (POE, 1991, p.190).

O conhecimento do caráter do homem fisicamente próximo, mas afetivamente desconhecido torna-se necessário para minimizar a sensação de insegurança decorrente da intrínseca condição urbana: o convívio diário com inúmeros estranhos. De acordo com Benjamin seria melhor conhecer os interesses desse homem e não sua índole. Na metrópole burguesa esta dimensão humana deveria ser o objeto privilegiado.

Mas o que se constata é que o homem da multidão encontra-se cada vez mais acossado pelo ritmo do mundo moderno: A rua é reduzida à loja, e a multidão agora são as mercadorias: objetos e o próprio corpo humano. A figura da prostituta, neste sentido é modelar, pois a “prostituição pode ter a pretensão de considerar-se ‘trabalho, a partir do momento em que o trabalho se torna prostituição[93].” (BENJAMIN, 2006, p. 393, [J 67, 5])

[93] “A prostituta não vende sua força de trabalho; sua profissão, entretanto, implica a ficção de que ela vende sua aptidão ao prazer. Na medida em que este comércio representa a extensão máxima que a mercadoria pode alcançar, a prostituta foi, desde sempre, uma precursora da economia mercantil. Mas porque, de resto, o caráter mercantil estava pouco desenvolvido, este aspecto da prostituta não precisou sobressair tão cruamente quanto mais tarde. De fato, a prostituição medieval, por exemplo, não mostra o despudor vulgar que se tornou a regra no século XIX.” (BENJAMIN, 2006, p. 393, [J, 67a, 1]).

Para Benjamin este é o instantâneo que registra a decadência da atividade do flâneur que advoga a pretensão de “emprestar uma alma a esta multidão” (BENJAMIN, 1989, p.113). O último flâneur, é um homem que passeia preocupado com o trânsito, têm seus pensamentos a todo instante interrompido pelo barulho das buzinas, dos alto-falantes, das canções indiscerníveis. Ele é “jogado, acotovelado, rejeitado, levado ora para um lado, ora para o outro”. (Edmond Jaloux, apud BENJAMIN, 2006, p. 464, [M9a, 3])

Assim, o último flâneur vai ao encontro de uma modernidade que se caracteriza pela vivência do choque, esvaziada de experiência. Seu ocaso é testemunho de denúncia de uma época de pobreza da experiência, indigência que se verifica na efemeridade presente na publicidade, na moda e no fetichismo da mercadoria.

A figura do homem-sanduíche será, segundo Benjamin, a última encarnação do flâneur. Esta será a alegoria da deterioração das condições de vida de uma classe. O indivíduo burguês que acaba como um desempregado anônimo, com seu corpo deglutido pelas imagens publicitárias.

3.2 O OLHAR SURREALISTA

1. *"(...) a liberdade adquirida nesta vida ao preço de inúmeras e dificílimas renúncias, exige ser usufruída sem restrições no tempo em que é dada, sem considerações pragmáticas de nenhuma espécie, e isso porque a emancipação humana, definitivamente concebida sob a forma revolucionária mais simples, que nem por isso, entendamo-nos, deixa de ser a emancipação humana a todos os respeitos, segundo os meios de que cada um dispõe, é a única causa que continua a ser digna de ser servida." (BRETON, 1971, p.123).*

2.

3.

4. Na primeira metade da década de 20, Benjamin escolhe como objeto de seus estudos a literatura alemã – especialmente, o romantismo e o barroco[94]. Nestes trabalhos observa-se um duplo procedimento: crítica à unicidade da obra de arte, defendida por uma ampla tradição crítica, e o resgate do que fora desprestigiado por essa mesma tradição, como, por exemplo, os dramas barrocos alemães. Em *Origem do drama barroco alemão,* o ensaísta destaca ainda uma mudança de foco de abordagem da obra de arte: desenvolve uma crítica em que o fragmento, o estilhaço, assume uma importância própria, autônoma, e passa a ter uma existência que prescinde de qualquer participação anterior em alguma totalidade. É na contemplação do detalhe, das frações, que se atinge a verdade. Mas, somente a partir de 1924 seus escritos tratarão da cultura européia do século XX, sob influxos marxistas.

5.

1. [94] Destacamos *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão* (1919), o ensaio sobre as "Afinidades Eletivas" (1924), e *Origem do Drama Barroco Alemão* (1925).

Foi como berlinense que Benjamin entrou em contato com as vanguardas européias[95]. A capital alemã era o centro europeu de fomento de experiências artísticas – cinema, música, artes plásticas, arquitetura, etc. - na década de 20. É também devido a sua condição de habitante de Berlim, que o ensaísta tem propriedade para abordar a experiência vivida por sua geração: o esfacelamento de certezas, a fragmentação da vida vivenciada sob a fragilizada - moral e economicamente - República de Weimar. Benjamin cria uma espécie de mosaico no seus escritos a partir do final dos anos vinte, com o intuito de representar sua conturbada época, marcada, destacadamente, entre vários outros fenômenos sociais, pela primeira guerra e a iminência da segunda e por mudanças políticas inauditas, como a Revolução Russa[96].

6.

7. Em carta enviada a Hofmannsthal, 5 de junho de 1927, Benjamin fala de sua sensação de inadequação no ambiente intelectual alemão se sua afinidade com o movimento surrealista francês[97].

8.

---

2. [95] Segundo Michael Jennings, o ambiente que proporcionou a "descoberta" benjaminiana de temas como arte industrial, cultura de massa, fotografia, etc, foi a convivência com o G-Grupo, coletivo do início dos anos 20 que contava com participação de artistas, arquitetos, intelectuais de vanguarda. Participavam: Laslo Moholy-Nagy, artista húngaro, o arquiteto Mies van der Rohe, Lissitsky, construtivista russo , dentre outros. Este grupo notabilizou-se por reunir o construtivismo, o dadaísmo, e o despertar do surrealismo. (JENNINGS, 2004, p.21-23)

[96] Por exemplo, na escrita de *Rua de Mão Única,* Benjamin recorre a características formais vanguardistas como o uso de aforismos e a descrição material do mundo, mostram uma coerência interna, apesar do estilo anti-narrativo, que "torna claro que as estratégias vanguardistas são ditadas não pela estética, mas por preocupações políticas" (JENNIGNS, 2004, p.25). Neste livro Benjamin utiliza técnicas e temas surrealistas. A cidade é vista com olhos imaginativos, erotizantes que se atêm a objetos, sonhos, lugares, pessoas, aparentemente insignificantes e transmuta-os em fonte de iluminação critica. Estas imagens são justapostas e formam um mosaico. É a modernidade compreendida como um mundo de sonhos. Um mundo de sonhos fragmentados, por vezes, arruinado.

[97] "Minhas pesquisas e meus interesses me dão o sentimento de estar isolado na Alemanha entre os homens de minha geração. Acontecem na França fenômenos particulares, sobretudo entre os escritores - Giraudoux, Aragon -, o movimento surrealista, onde eu vejo ser discutido o que me preocupa também." (BENJAMIN, 1979, p. 406.)

9. Podemos, pois destacar como lugar de convergência entre Benjamin e o movimento surrealista a escolha privilegiada da cidade moderna como "objeto" de análise e, sobretudo, uma relação afetiva com a cidade de Paris[98]. Louis Aragon, André Breton e Walter Benjamin buscam apreender a significação da cidade moderna em sua materialidade efêmera[99].

Na perspectiva surrealista, a cidade de Paris é apresentada sob pontos de vistas diversos. Não é a cidade resultante de planejamento e intervenções urbanísticas de engenheiro e arquitetos. Em *Le Paysan de Paris* Aragon destaca dois locais na cidade - a Passagem da Ópera e o parque Buttes-Chaumont. André Breton tem uma Paris mapeada conforme seus encontros com uma mulher, a surpreendente Nadja de olhar enigmático, misteriosa como a cidade. "Que haverá de tão extraordinário neste olhar? Que se reflete nos seus olhos com tanta sombra e tanta luz? Donde virá tamanha aflição, um orgulho assim?" (BRETON, 1972, p.55).

No título do romance de Aragon, *Le Paysan de Paris* temos que a palavra *camponês* remete conceitualmente a condições de sociabilidade estabelecidas no campo, portanto, uma percepção não urbana, cujo ritmo é lento e constante. No entanto, este será um camponês diferente, pois seu olhar ensimesmado terá diante dos olhos a célere e mutante capital francesa: Paris. O próprio título nos dá, assim, uma pista da operação surrealista: reunir imagens aparentemente díspares em uma nova constelação.

---

[98] Em 1933, Benjamin deixa Berlim e se fixa em Paris. Vivenciará, então, a cidade na condição de imigrante, que freqüenta suas ruas, visita seus monumentos, convive com sua multidão. Como a lontra no zoológico, ficará nas profundezas da Bibliothèque Nationale.

[99] No final de seu romance Breton fala-nos de sua tentativa de fotografar lugares que ele havia cotejado em sua narrativa, que, no entanto, não fora plenamente efetivada porque muitos deles já haviam sido destruídos.

O *camponês de Paris* é o próprio Aragon, que para observar sua cidade – ele é parisiense – vaga por suas ruas com um olhar de outrem, de forasteiro, atento à cidade, aos seus monumentos, edifícios, habitantes, ruas, jardins, parques, não se sujeitando ao embotamento da percepção que acomete os nativos que adquirem um olhar que se habitua ao que está diante dos olhos, e, por isso, deixa de ver criticamente[100]. Ele busca a "luz moderna do insólito" que reina

> (...) extravagantemente nessas espécies de galerias cobertas que são numerosas, em Paris, nos arredores dos grandes *boulevards* e que se chamam, de maneira desconcertante de passagens, como se nesses corredores ocultados do dia não fosse permitido a ninguém deter-se por mias de um instante. (ARAGON, 1996, p. 44).

Este livro sobre Paris adquirirá posteriormente um valor de nota necrológica visto que a Passagem da Ópera será demolida em 1924, para dar continuidade às obras de construção do *boulevard* Haussmann. Esse empreendimento, em sua fúria destruidora tombará casas e destruirá vias, provavelmente modificará "todo o curso dos pensamentos de um bairro e, talvez do mundo" (ARAGON, 1996, p.45), pois, segundo Aragon, o espaço plasma os pensamentos.

10. A Passagem da Ópera no limiar de sua extinção, é conjunto de ruínas que fala de um passado e anuncia um futuro, marcado pelo signo da transformação ininterrupta. Este lugar de trânsito, em direção à inexistência, será percorrido pelas palavras do poeta, que, num ritmo alucinado, numa "escrita automática" regida pela imaginação, aqui

[100] Talvez tenha contribuído para esta transformação perceptiva a experiência do poeta nos campos de batalha da Primeira Guerra Mundial. Aragon fora convocado em 1917, para atuar como médico-auxiliar. Foi neste período que conheceu André Breton, mobilizado para o mesmo hospital como estudante-médico-auxiliar. (NASCIMENTO, Flávia. Apresentação. In: ARAGON, 1996, p.12). Benjamin em "Experiência e Pobreza" (BENJAMIN, 19886) fala das alterações perceptivas decorrentes da experiência da guerra e lança um olhar de desengano sobre a mentira da civilização, a saturação dos privilegiados, a liquidação do patrimônio cultural, procedimento afim ao dos poetas surrealistas.

entendida como produção de imagem, observa atentamente a cidade, em sua representação monadológica: a descrição da Passagem da Ópera mostra-nos Paris, mas o palimpsesto é a história do homem moderno.

11.

12. Os passos do poeta são errantes, sendo a experiência do "erro" a única possível num mundo em que a ordem não é visível[101].

> 13. Há no mundo uma desordem impensável e é extraordinário que, de forma ordinária, os homens tenham buscado, sob a aparência da desordem, uma ordem misteriosa que lhes é natural (...). O espírito do homem não suporta a desordem porque não pode pensá-la. (ARAGON, 1996, p.215).

14.

15. De fato, não há erro e sim o temor do engano instaurado no pensamento moderno por Descartes e que para ser aplacado postula a necessidade da evidência e se esforça para distinguir a verdade do erro, e se afastar das percepções que podem enganar, como na análise do pedaço de cera que pode ser percebido de várias formas – ser duro e frio, mas, quando aquecido torna-se flexível e quente - em que se chega à conclusão de que a verdade é o que pode ser concebido pelo entendimento e não pela percepção. Diz Descartes:

> 16. Certamente é a mesma [cera] que vejo, que toco, que imagino e a mesma que conheci desde o começo. Mas o que é de notar é que sua percepção, ou a ação pela qual é percebida, não é uma visão, nem um tatear, em uma imaginação, e jamais o foi, (...), mas somente uma inspeção do espírito, que pode ser imperfeita e confusa, como era antes, ou clara e distinta, como é

[101] É exemplar o quadro de René Magritte intitulado *Ceci n'est pás une pipe*, em que o artista leva-nos a duvidar de nossa percepção das coisas, confundindo o limiar entre o real e o imaginário.

> presentemente, conforme minha atenção se dirija mais ou menos às coisas que existem nela e das quais é composta. (DESCARTES, 1979,p.97)

17.

18. Breton também “duvida” das certezas cartesianas e segue o mesmo raciocínio de Aragon ao avaliar a “loucura” de Nadja, que fora internada em um hospício. Diz o poeta:

> 19. (...) não penso que para Nadja haja uma extrema diferença entre o interior e o exterior de um manicômio. (...) Haverá algo mais odioso do que estes aparelhos ditos de conservação social que por um pecadilho, uma primeira falta exterior à decadência ou ao senso comum [eis a “ordem”!] precipitam qualquer indivíduo no meio de criaturas cujo trato só lhe pode ser nefasto? (BRETON, 1972, p. 117-118). A bem conhecida ausência de qualquer fronteira entre a *não-loucura* e a loucura não me predispõe a conceber valor diferente às percepções e às idéias que são do foro de uma ou de outra. (Idem, p.124).

20.

21. Aragon nos diz o que não quer: “não quero mais me abster dos erros de meus dedos, dos erros de meus olhos. Sei agora que eles não são armadilhas grosseiras, mas sim, curiosos caminhos em direção a um objetivo que nada, além deles, pode me revelar.” (ARAGON, 1996:42).

22.

Para realizar seu desejo, o parisiense se faz campesino. e esta transformação também se dá no sentido de que ser do campo é ter um olhar arcaico, primitivo, infantil.

> No mundo da criança não há distinção clara entre realidade e aparência. Ela usa os mais inesperados instrumentos para os fins mais inesperados – uma mesa de caça para baixo como nave espacial, uma bacia como capacete de

> aço. No contexto do jogo, servem a esses propósitos perfeitamente. A bacia não 'representa' um capacete, ela é uma espécie de capacete improvisado e pode até dar provas da sua utilidade como tal. Não existe divisão rígida entre fantasma e realidade, verdade e impostura, pelo menos até onde a intenção e a ação humanas mantêm suas posições próprias. (GOMBRICH, 2007, p.84-85).

23. A percepção infantil não se conforma ao que é prescrito pelos adultos para ser visto, mas se sujeita ao assustador que se encontra oculto na vida material. Assim também procederá o flâneur surrealista que com olhar arguto e microscópico recolhe o insólito neste "aquário humano" - a passagem em vias de extinção. Neste momento derradeiro, se transforma no santuário "dum culto do efêmero, na paisagem fantasmática dos prazeres e das profissões malditas, incompreensíveis hoje, e que o amanhã não conhecerá jamais" (ARAGON, 1996, p. 45). A destruição da Passagem da Ópera é uma *imagem emblemática* da ação da história nos tempos modernos.

24.

A prática surrealista consiste justamente em "recolocar no pensamento as imagens". Reúnem imagens de maneira inaudita "a fim de desconcertar o mundo exterior, a fim de desalojar as imagens do mundo exterior do lugar que elas tinham tomado o hábito de ocupar" (CASSOU 1962, p. 423). A empreitada surrealista regula-se pelo produto da imaginação, a saber, por imagens dispostas num ritmo desregulado e passional. O que interessa é o jogo de imagens.

25.

26. Breton, em *Nadja* joga com as imagens dos lugares percorridos pelos protagonistas, teatros, bares, galerias, monumentos, cinemas, hotéis, ruas e *boulevares*, incluindo-as em seu pensamento. Este jogo também se efetiva, no romance de Aragon, na deambulação da personagem que olha os detalhes que compõe a Passagem da Ópera – seus prédios, seus interiores, seus transeuntes - através de uma lente, que

transforma o visível em matéria onírica, a ser interpretada antes que se perca na consciência, no despertar:

> 27. (...) tenho dificuldades, como pela manhã, com um sonho desvanecido, à medida que os objetos readquirem seu tamanho em relação a mim, em rememorar o microscópio que ainda há pouco eu iluminava com meus espelhos, que eu fazia passar pelo pequeno diafragma da atenção. (ARAGON, 2006, p.61).
>
> 28.

29. Louis Aragon “recoloca em seu pensamento” uma colagem de imagens: sua narrativa marcada pela descrição exaustiva de prédios – casas de tolerância, *meublés*, casas de banho, lojas, etc.; – e de personagens – prostitutas, barbeiros, engraxates, alfaiates, cabeleireiros, modistas, esposas em passeios furtivos - é interrompida, por breves diálogos entre alegorias, e pelas palavras da cidade: os dizeres das placas comerciais das lojas, trechos de jornais, carta de bebidas de café, informações de teatro, etc. A história presente nestes fragmentos é transformada na prosa poética em experiência estética.

30.

A ênfase surrealista recai no sonho individual. Segundo Aragon, sua narrativa é uma maneira para se atingir o conhecimento de si mesmo, pois o que vê são seus limites interiores, “vistas ideais”, completa o poeta, “que tenho de minhas leis, de minhas maneiras de pensar (...) método para me alforriar de certas coações, um meio de ter acesso, além de minhas forças, a um domínio ainda proibido.” (ARAGON, 1996, p.115). O mundo dos sonhos “é ao mesmo tempo familiar e desconhecido: familiar, em razão do estilo minuciosamente realista que permite ao espectador o

reconhecimento dos objetos pintados; desconhecidos, por causa da estranheza dos contextos em que eles aparecem como num sonho". (BRADLEY, 1999,p.34).

Benjamin, por sua vez, se ocupará dos sonhos coletivos, e o fará através de imagens "imagens ambíguas e enigmáticas do sonho". (TIEDEMANN, apud BENJAMIN, 2006, p.18). Susan Buck-Morss (2002, p.311) assinala que este sonho coletivo era inconsciente em duplo sentido:

> (...) de um lado pelo seu estado distraído de sonho, de outro porque era inconsciente de si mesmo, composto de indivíduos atomizados, consumidores que imaginavam o seu mundo de sonho mercadológico ser unicamente pessoal (a despeito de toda a evidência objetiva do contrário), e que experimentavam seu voto como membro na coletividade somente em um sentido alienante, como um componente anônimo da multidão.

Para compreender o fenômeno do sonho coletivo Benjamim recorrerá ao conceito de *imagem dialética*. Conceito este que contraria todo o empenho da filosofia clássica em distinguir, em separar, sonho e razão, consciente, inconsciente, imaginação e realidade, vigília e sono.

A imagem dialética revela o saber do despertar. O limiar entre consciente e inconsciente, momento a ser apreendido em sua fugacidade. A imagem dialética traz resíduos da imagem onírica, mas não é uma abstração, ela está fundada em sujeitos históricos, ancorada na consciência de produtores de imagens como Aragon, que exploram o limiar entre sonho e despertar. As imagens dialéticas conduzem as imagens de sonho para o estado de vigília, desta forma, o sonho, reconhecido como tal, é dissipado e o conhecimento histórico realizado.

E assim, se efetiva o despertar do sonho coletivo da fantasmagoria mercantil capitalista, experiência esta ligada a uma nova forma de escrever a história: "a arte

de experienciar o presente como o mundo da vigília ao qual se refere o sonho que chamamos de o ocorrido. Elaborar o ocorrido na recordação do sonho.” (BENJAMIN, 2006, p.434, [K 1, 3]). É o momento do *kairós*, em que no despertar temos a rememoração do que realmente importa, antes que a avalanche de lembranças censure nossos sonhos coletivos.

> A experiência surrealista da cidade traz um outro elemento importante que no léxico benjaminiano, chamar-se-à iluminação profana, de inspiração materialista e antropológica, ou seja, expansão do espírito para além do êxtase religioso ou das impressões sob efeito de substâncias alucinógenas. Através da iluminação profana é possível perceber objetos corriqueiros, cotidianos – por exemplo, as passagens e os jardins, ruas e boulevares -, como extraordinários. De acordo com Benjamim, a habilidade de Surrealismo em desorientar a percepção costumeira através da iluminação profana faz dessa prática um catalisador da revolução social.
>
> É, então, uma experiência revolucionária em que os surrealistas realizam um truque: trocam “o olhar histórico sobre o passado por um olhar político.” (BENJAMIN, 1985, p.26). Desta forma, mobilizam as energias da embriaguez para a revolução.

Benjamin se refere às obras – *Le Paysan de Paris* e *Nadja* como sendo obras que anunciam a iluminação profana, forma de “superação autêntica e criadora” sem necessariamente recorrer ao uso de qualquer espécie de narcóticos (BENJAMIN,1985, p. 23).

Ler, pensar, esperar, se dedicar à flânerie, são formas e iluminações profanas. Os surrealistas transformaram em experiência revolucionária o cenário desolado da metrópole moderna. Aragon e Breton “fazem explodir as poderosas forças ‘atmosféricas’ ocultas” nas coisas banais da vida cotidiana. “Imaginemos”, diz-nos o ensaísta, “como seria organizada uma vida que se deixasse determinar, num momento decisivo, pela última e mais popular das canções de rua.” (BENJAMIN,1985:25).

Despertar do sonho coletivo da fantasmagoria mercantil capitalista significa “experienciar o presente como o mundo da vigília ao qual se refere o sonho que chamamos de o ocorrido. Elaborar o ocorrido na recordação do sonho.” (BENJAMIN, 2006, P.434, [K 1, 3]. É o momento do *kairós*, em que no despertar temos a rememoração do que realmente importa, antes que a avalanche de lembranças censurem nossos sonhos coletivos.

A aposta no saber do despertar será um dos pontos de dissensão entre Benjamin e os princípios surrealistas. Para estes realidade e sonho se embaraçam e o mito persiste sem ser reimpregnado pela razão.

Louis Aragon, em O Camponês de Paris, indaga:

> A cada dia modifica-se o sentimento moderno da existência. Uma mitologia se tece e se desenlaça. É uma ciência da vida que pertence unicamente àqueles que não têm experiência dela. Uma ciência viva que se engendra e se suicida. E quanto a mim (...) mereceria ainda participar desse milagre? Terei ainda por muito tempo o sentimento do maravilhoso cotidiano? (ARAGON, 1996, p. 42). Não pôde me escapar por muito tempo que a propriedade de meu pensamento, a propriedade da evolução de meu pensamento em um mecanismo em todos os pontos análogo à gênese mítica e que, sem dúvida, eu não pensava nada que não determinasse imediatamente em meu espírito a formação de um deus, por mais efêmero, por menos consciente que ele fosse. Eu passeava portanto, com embriaguez, em meio a mil concreções divinas. Pus-me a conceber uma

> mitologia em marcha. Ela merecia propriamente o nome de mitologia moderna. (ARAGON, 1996, p.142).

Mas a mitologia moderna que aos olhos de Aragon é preciso decifrar como "sentimento do maravilhoso cotidiano", é dialeticamente pensada por Benjamin. Ainda que em *Rua de Mão Única*, a modernidade se apresente como uma utopia, nos textos posteriores, especialmente naqueles que estão na constelação de Passagens[102], a fase perversa não pode ser obliterada. Benjamin desenvolve uma 'dialética do olhar' tendo como objeto de investigação os estilhaços da cultura de massa. Esta investigação propõe-se a subsumir a verdade filosófica sob estes escombros da história do homem na modernidade.

Também a definição de surrealismo apresentada por Breton no *Manifesto Surrealista (1924)* sinaliza para os limites da correspondência entre Benjamin e este movimento, pois se restringe a destacar os elementos formais do Surrealismo ainda não tenham historicamente se subtraído da ebulição política de sua época[103].

> SURREALISMO. S.m. Automatismo psíquico puro, pelo qual se propõe a exprimir, seja verbalmente,seja por, ou por qualquer outro meio, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento na ausência de todo e qualquer controle exercido pela razão, e fora de toda preocupação estética e moral (BRETON, 1994, p.11).

---

[102] Susan Buck-Morss constrói um diagrama em que apresenta a relação cronológica entre o material desenvolvido por Benjamin nas *Passagens* e os ensaios redigidos ("idéias para inúmeras peças menores – resenhas de literatura contemporânea, filme, fotografia – foram emprestadas, às vezes inteiramente, do *Passagen-Werk*) mas representam os artigos mais importantes de Benjamin durante o fim das décadas dos anos vinte e dos trinta, e estão relacionados ao complexo *Passagen* como indicadores visíveis do iceberg de sua atividade intelectual." Cf. BUCK-MORSS, 2002, p.76-77.

[103] Sobre o posicionamento político dos participantes do movimento surrealista Flavia Nascimento apresenta o seguinte esclarecimento: "(...) no segundo *Surrealista*, publicado por Breton em 1929, o grupo tomou posição favorável à revolução proletária, acrescentando à necessidade de mudar a vida (...) a urgência de 'transformar o mundo' (segundo a divisa de Marx). A opção pelo materialismo dialético tornava-se desta forma clara, impondo a questão seguinte: os surrealistas deveriam ou não aderir ao Partido Comunista? Tal questão provocou mais um cisma no grupo surrealista. André Breton e Paul Éluard aderiram ao PCF em 1927, mas sua permanência nele não durou mais do que algumas semanas. Aragon aderiu na mesma época, mas, ao contrário dos dois amigos, morreria comunista. Sua adesão desencadearia a ruptura com o grupo." (Flavia Nascimento, Apresentação. In: ARAGON, 1996, p.15).

O pressuposto do automatismo psíquico puro não está presente na escrita benjaminiana. No entanto, Benjamin exaltará o surrealismo afirmando ter sido este o primeiro movimento

> (...) a ter pressentido as energias revolucionárias que transparecem no "antiquado", nas primeiras construções de ferro, nas primeiras fábricas, nas primeiras fotografias, nos objetos que começam a extinguir-se, nos pianos de cauda, nas roupas de mais de cinco anos, nos locais mundanos, quando a moda começa a abandoná-los. (...) Antes desses videntes e intérpretes de sinais, ninguém havia percebido de que modo a miséria, não somente a social como a arquitetônica, a miséria dos interiores, as coisas escravizadas e escravizantes, transformavam-se em niilismo revolucionário. (BENJAMIN, 1985, p.25).

As reflexões benjaminianas são deliberadamente influenciadas pela teoria surrealista do sonho, em que o sonho encontra enlaçado à ação. Esta junção será irresistivelmente atraente na posição política do surrealismo. Teoria esta que propõe o sonho acordado, a transferência da "ótica do sonho ao mundo da vigília". O poeta sonha acordado, seu corpo não se separa de sua mente e neste sonho[104] pretende transformar a vida.

Benjamin utiliza um jogo de palavra possível no idioma alemão para definir o século XIX: um espaço de tempo [Zeitraum] (um sonho de tempo) [Zeit-traum] (Das Jahrhundert ein Zeitraum (ein Zeit-traum)[105] onde "a consciência coletiva mergulha em um sonho cada vez mais profundo" (BENJAMIN, 2006, p. 434, [K, 4, 1]). E essa

[104] "Freud tinha escrito que 'as idéias no sonho [... são] realizações de desejos' [Interpretação dos sonhos], que, devido a sentimentos ambivalentes, aparecem de forma censurada, e daí, distorcida. O desejo verdadeiro (latente) pode ser quase invisível, em um nível manifesto, e só se pode ter acesso a ele através da interpretação do sonho. Assim: 'Um sonho é a realização (disfarçada) de um desejo (suprimido, reprimido). ' Se considerada a classe burguesa como geradora do sono coletivo, então as tendências socialistas daquele industrialismo que ela própria criou, pareceriam capturá-la, inevitavelmente, em uma situação de desejo ambivalente. A burguesia deseja afirmar a produção industrial da qual obtém lucros; ao mesmo tempo deseja negar o fato que o industrialismo cria as condições que ameaçam a continuação do domínio de sua própria classe." BUCK-MORSS, 2002, p.337.

[105] BENJAMIN, GS V-1, [K, 1, 4], p. 490.

imersão será nas passagens. O filósofo faz um paralelo entre o sonho de um indivíduo que viaja pelo interior do próprio corpo e o sonho das multidões que perambulam pelas ruas. Diz Benjamin:

> (...) assim como os ruídos e sensações de suas próprias entranhas, como a pressão arterial, os movimentos peristálticos, os batimentos cardíacos e as sensações musculares – 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. (BENJAMIN, 2006, p. 432, [K, 1,4]).

Mas é preciso romper com esta homologia entre corpo humano e corpo coletivo para que se distingam os ritmos regulares do primeiro - e, portanto, sujeitos à eterna repetição - da arritmia característica dos processos que são históricos. Se o sujeito coletivo se sujeita às fantasmagorias da cidade ele repete como se fossem processos orgânicos o que de fato são processos históricos, passíveis, por conseguinte, de mudança.

Aqui, novamente o olhar da criança retoma a cena (como o olhar do campesino) para realizar o que a percepção adulta não faz sem esforço: rememorar o novo. A criança vê outros significados para além daqueles convencionados pela cultura. Ela cria relações significativas insólitas. “A mesa sob a qual [a criança] se acocora é transformada no ídolo de madeira do templo (...). E atrás de uma porta, a criança é a própria porta.” (BENJAMIN, 1987i, p. 91). Desta forma a infância “integra o novo mundo ao espaço simbólico.” (BENJAMIN, 2006, p.435, [K, 1a, 3]).

A missão política do olhar seria interpretar as formas em que se manifestam os sonhos coletivos – as ruas, os monumentos, as construções, etc. É assim que deve ser, segundo Benjamin, a crítica ao século XIX.

> Não a crítica ao seu mecanismo e maquinismo, e sim ao seu historicismo narcótico e à sua mania de se mascarar na qual não existe, contudo, um sinal de verdadeira existência histórica, que os surrealistas foram os primeiros a captar. (BENJAMIN, 2006, p. 436, [K,437]).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

> *Há um quadro de Klee que se chama Ângelus Novus. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas aberas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós* ***vemos*** *uma cadeia de acontecimentos, ele* ***vê*** *uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa aos nossos pés. [...] Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso. (BENJAMIN, 1985, p. 226).*

Como vimos anteriormente, a partir da formulação de Alois Riegl é possível distinguir basicamente duas formas de organização da percepção nas formas ornamentais e decorativas da arte românica tardia, que não são habitualmente incluídas no cânon clássico: a percepção ótica e a percepção tátil. Seu trabalho se concentra na história da percepção que oscila entre o tático e o óptico. Esta tipologia atende a uma proposta de distinção formal, que não interessa a Walter Benjamin, mas é útil para caracterizar e compreender as alterações nas formas de visualidade que se constituem na modernidade, o real foco de interesse na discussão benjaminiana sobre a percepção.

A percepção ótica é dependente de um órgão sensorial – o olho, que a princípio somente nos habilita a enxergar superfícies cromáticas e não, necessariamente distingui-las.

A tactibilidade (taktisch) é a forma de percepção capaz de estabelecer a compreensão distintiva dos objetos, porque seria como se o olho “tocasse” o objeto, permitindo determinar o limite e o caráter impermeável desse objeto.

No ensaio sobre a reprodutibilidade técnica é apresentada uma comparação entre a ação do pintor e a ação do cinegrafista. Articulado em termos de analogia entre o mágico (pintor) e o cirurgião (o cinegrafista), o texto afirma que este penetra a realidade e aquele preserva a distância natural entre a realidade e a intervenção. Assim mostra que o registro do trabalho do pintor é o da percepção ótica enquanto o cinegrafista ao fazer incisões na realidade invoca a percepção tátil. Enquanto a percepção ótica preserva a totalidade, a percepção tátil a esfacela.

Será também neste ensaio que Benjamin discute explicitamente sobre as novas possibilidades perceptivas decorrentes das mudanças sociais e as inovações técnicas do século XIX, destacadamente, o cinema.

Nos filmes a movimentação da câmera que se detém com atenção em algo particular, que é o close-up permite ao observador ficar tão próximo do objeto e que é como se o “tocasse”. Não há, neste procedimento, possibilidade de observação contemplativa e distante. Esta proximidade marca potencialmente a cultura dita de massa, não só em relação ao cinema. Esta percepção tátil contrapõe-se à historicamente constituída percepção burguesa baseada na ilusão, na imaginação. A abordagem benjaminiana retoma os fundamentos da estética sensualista.

Entrementes, proximidade, tactibilidade e sensualidade não significam presença efetiva. O desaparecimento do corpo é precisamente o que é pretendido na arte tecnológica. A cópia manual estava ao alcance dos olhos e também das mãos. Agora com a reprodutibilidade técnica a cópia está próxima dos olhos, afastada fisicamente das mãos, mas virtualmente ao alcance delas. Para Benjamin, a apropriação pela massa dos signos culturais é literalmente o manuseio tátil de produtos culturais.

Mas o que interessa a Benjamin é elaborar uma representação concreta da verdade que permita que as imagens históricas tornem visíveis as idéias filosóficas.

Para isso Benjamin nos mostra ser preciso não fazer escolhas dicotômicas – privilegiar a percepção tátil, em detrimento da percepção ótica, ou vice-versa, mas apresentar as várias possibilidades de ver o mundo, pois o despertar da consciência implica em não abrir mão de nenhuma possibilidade, e mais, não se comprometer com uma leitura unidimensional da história.

Em sua obra, Benjamin, destacadamente em *Passagens,* faz uma espécie de tipologia da percepção no século XIX, a partir de diferentes formas de olhar: o flanêur, a criança, o velho, o trapeiro, o apache, o viajante, o artista surrealista, o jogador, o fotógrafo, o ilustrador o detetive, o colecionador,etc. E nestes “regimes escópicos” teríamos talvez, a predominância do caráter tátil, na criança, no velho, no viajante e do caráter ótico, no fotógrafo,no ilustrador, no apache, no detetive, no jogador, no flâneur baudelairiano.

A titulo de exemplificação temo a percepção infantil descrita por Benjamin , marcada pelo “toque” empático, uma percepção intensificada, associada com choque, impacto e curiosidade.

Também a percepção do observador de panoramas esteroscópios cria a impressão de que é possível ao expectador estender a mão e tocar os objetos que pareciam tridimensionais.

Já no cinema teríamos todas as formas de percepção, velocidades e ritmos. É a partir do cinema que será possível pensar um conceito de “distração esclarecida”, que seria o uso político da percepção. Em um estado de constante distração, a consciência coletiva age como um amortecedor de choques, registrando as impressões de sentidos sem realmente experimenta-los os choque são interceptados, esquivados pela consciência, para evitar um efeito traumático. As imagens urbanas justapostas precisam ser vistas para levar ao despertar revolucionário. O cinema exerceria uma função política ao permitir a recriação mimética do ritmo da cidade, que não seria somente uma forma de submissão mas de reapropriação. Seria um fenômeno de ab-reação em que o o espectador se libertaria através de uma descarga emocional de acontecimentos traumáticos: a barbárie da modernidade.

A relação indissolúvel estabelecida pelo surrealismo entre ação e sonho é preciosa para Benjamin, pois implica na constituição de um espaço político que não é mais medido pela contemplação.

Benjamin coloca-se como detetive do inconsciente coletivo que lê os símbolos da cidade como símbolos mnemônicos, “mas também símbolos ‘histéricos’: a cidade como sobreposição de diversas épocas mantém o passado materializada na pedra que faz surgir seu passado em presentes novos. Sendo assim, a cidade emerge do esquecimento na consciência do presente.” (MATOS, 2005, p.175)

> Do ponto de vista da ‘recepção’, precisamente, trata-se para Benjamin, de romper – essa é, segundo ele, a verdadeira tarefa da filosofia, tal como será desenvolvida pelas teses “Sobre o conceito de história” – com o conformismo das visões transmitidas e com a falsa continuidade das tradições. O elemento destruidor, crítico, é, segundo ele, constitutivo de qualquer estudo de um objeto histórico, não – como em Heidegger – para desembaraçar-se de uma ‘metafísica’ que dissimula o autêntico, mas para evitar a influência da ‘cultura’ estabelecida, sempre suspeita de cumplicidade com as forças socialmente dominantes.” (ROCHLITZ, p.274)

Benjamin torna visíveis as linhas da temporalidade histórica do mundo moderno: o tempo do inferno.

O tempo infernal faz um *pas de deux* com a Idade do Ouro. Neste bailado dialético, sob o compasso da moda que sempre faz voltar o velho disfarçado em novidade, o sentimento é o do tédio, a prática privilegiada é a da jogatina, e as condições matérias são as do pauperismo.

BIBLIOGRAFIA

TEXTOS DE WALTER BENJAMIN

BENJAMIN, Walter. Metafisica della Gioventú. Scritti 1910-1918. Torino: Einaudi, 1982.

_____ . “Les Affinités électives, de Goethe”. In: Mythe et Violence. Pref. e Trad. Maurice Gandillac. Paris: Lettres Nouvelles, 1971.

_____ . “Fragment théologico-politique”. In: Mythe et Violence. Pref. e Trad. Maurice Gandillac. Paris: Lettres Nouvelles, 1971.

_____ . “Sur le programme de la philosophie qui vient”. In: Mythe et Violence. Pref. e Trad. Maurice Gandillac. Paris: Lettres Nouvelles, 1971.

_____ . “La vie des étudiants”. In: Mythe et Violence. Pref. e Trad. Maurice Gandillac. Paris: Lettres Nouvelles, 1971.

_____ . “Les Affinités Électives”. In: Mythe et Violence. Pref. e Trad. Maurice Gandillac. Paris: Lettres Nouvelles, 1971.

_____ . *Gsammelte Schriften. Das Passagen-Werk.* Band V.2*.* Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main:Suhrkamp, 1991.

Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften V-1 e V-2,

_____ . *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*. Tradução, prefácio e notas de Marcio Seligmann-Silva. São Paulo: EDUSP: Iluminuras, 1993

_____ . “A vida dos estudantes” In: Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação. Trad. Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Summus, 1984

_____ . “La signification du langage dans le Trauerspiel et la tragédie”. In: Origine du Drame Baroque Allemand. Traduit par Sibylle Muller. Paris:Flammarion, 1985, 259-262.

_____ . “Les Affinités Électives” In: Mythe et Violence. Pref. Maurice Gandillac. Paris: Lettres Nouvelles, 1971.

_____ . “Parque Central”. In: Walter Benjamin. Obras Escolhidas III. Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____ . “Teoria das Semelhanças”, “Sobre a Faculdade Mimética”, “Sobre a Linguagem em geral e sobre a linguagem humana”, “Problemas da Sociologia da

Linguagem", "Curriculum Vitae". In: Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política. Trad. Maria Amélia Cruz. Lisboa:Relógio D'água, 1992.

_____ . "Sobre alguns temas em Baudelaire". In: Walter Benjamin. Obras Escolhidas III. Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____ . "Trauerspiel e Tragédia". In: Metafisica della Gioventú. Torino: Einaudi, 1971.

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

_____ . O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão. Tradução, prefácio e notas de Marcio Seligmann-Silva. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Iluminuras, 1993

_____ . Origem do Drama Barroco Alemão. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986. Trad. francesa. Origine du Drame Baroque Allemand. Trad. Sibylle Muller. Pref. Irving Wohlfarth. Paris:Flamarion, 1985.

_____ . Parque Central. In: Walter Benjamin. Obras Escolhidas III. Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____ . Rua de Mão Única. Obras Escolhidas. Vol. 2. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho, São Paulo:Brasiliense, 1987.

_____. Iluminaciones I. Trad. Jesus Aguirre, Madrid: Taurus, 1980.

_____. *Correspondência 1933-1940. Walter Benjamin/Gershom Scholem.* Madrid:Taurus, 1987.

_____. Rua de Mão Única. Obras Escolhidas. Vol.2. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho, São Paulo:Brasiliense, 1987.

_____ . Trad. Guy Petitdemange. Correspondance 1910-1928. Paris: Aubier-Montaigne, 1979.

_____ . O Surrealismo. O último instantâneo da inteligência européia. In: Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. Vol. 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985s.

_____ . "Sobre a Faculdade Mimética", "Sobre a Linguagem em geral e sobre a linguagem humana", "Problemas da Sociologia da Linguagem", "Curriculum Vitae". In: Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política. Trad. Maria Amélia Cruz. Lisboa:Relógio D'água, 1992.

_____ . Sobre o conceito da história. In: Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. Vol. 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985c.

_____. *Diário de Moscou.* São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____ . Pequena história da fotografia. In: Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. Vol. 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985p.

_____ . Wahrnehmung ist Lesen; Notizen zur Wahrnehmungsfrage, Über die Wahrnehmung, Zum Wahrnehmungsproblem, Wahrnehmung und Leib. In: Gesammelte Schriften. Fragmente Autobiographische Schriften. Band VI. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main:Suhrkamp, 1991.

_____. Das Kunstwerk em Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. *Gsammelte Schriften.* Band I*.2.* Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main:Suhrkamp, 1990.

_____ . As afinidades eletivas de Goethe. In: Walter Benjamin. *Oeuvre I. Mythe et violence*. Préface Maurice Gandillac. Paris: Denöel, 1971, p. 161-260.

_____ . A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: *Benjamin, Horkheimer, Adorno, Habermas*. Textos escolhidos. Tradução José Lino Grünewald. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Coleção Os Pensadores).

_____ . A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. Vol. 1*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985o.

_____ . "Sobre a doutrina das semelhanças". In: *Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. Vol. 1*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985d.

_____ . *Fragmente Autobiographische Schriften. Gesammelte Schriften Band VI.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.

_____ . Sur le programme de la philosophie qui vient. In: Mythe et Violence. Pref. et Trad. Maurice Gandillac. Paris: Lettres Nouvelles, 1971.

_____ . Origem do Drama Barroco Alemão. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____ . Infância em Berlim. In: Obras escolhidas. Vol. II. Trad. José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987i.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. 2.ed. São Paulo: Mestre Jou, 1982.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Trad. Guido de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

_____ . *Notas de Literatura I.* São Paulo:Duas Cidades, Ed. 34, 2003.

AGGIO, Juliana O *Conhecimento perceptivo segundo Aristóteles.* Dissertação de mestrado apresentada na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, em 14 de novembro de 2006.

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Trad. J. Oliveira Santos, S.J., e A. Ambrósio de Pina, S.J., 2.ed. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os pensadores).

ALMEIDA, Milton José de. A liturgia olímpica. In: *Corpo e História*. Campinas: Autores Associados, 1999, p. 79-108.

_____ . Cinema: Arte da memória. Campinas: Autores Associados, 1999.

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

BANKS, Marcus. Reading Pictures; Perspectives on visual research. In: BANKS, Marcus. *Visual methods in social research*. London: Sage, 2001: p, 1-12. 174-80.

BAL, Mieke. Visual essentialism and the object of visual culture. *Journal of Visual Culture* (London), v.2, n.1: 5-33, april 2003.

BÁRBARAS, Renaud. *La perception. Essai sur le sensible*. Paris: Hatier, 1994.

BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal.* Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____ .*Le Spleen de Paris*. Paris: Gallimard, 2001.

_____ .O pintor da vida moderna. In: *A Invenção da Modernidade*. Trad. e Notas Pedro Tamen. Lisboa: Relógio D'água, 2006.

BENJAMIN, Andrey; OSBORNE, Peter. *A filosofia de Walter Benjamin: destruição e experiência*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

BENOIT, Alcides Hector Rodriguez. "A alegoria entre Cambises e Psístrato". In: *Revista Almanaque. Cadernos de Literatura e Ensaio*. São Paulo: Brasiliense, 1977, p.62-69.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória.* Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fonte, 1999.

BORHEIM, Gerd. Conceito de Tradição. In: *Tradição/Contradição*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

BRADLEY, Fiona. Surrealismo. Trad. Sérgio Alcides. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

BRETON, André. *Manifestes du surréalisme*. Paris: Gallimard, 1994.

_____ . *Nadja*. Trad. Ernesto Sampaio. 2.ed. Lisboa: Estampa, 1972.

BUCHLOH, Benjamin H. D. Atlas/Archive. In: COLES, Alex. *The Optic of Walter Benjamin.* Vol. 3. De-, Dis-, Ex-.London: Black Dog, 1999.

BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do Olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens.* Trad. Ana Luiza de Andrade. Rev.tec. David Lopes da Silva. Belo Horizonte: Editora UFMG; Chapecó/SC: Editora Universitária Argos, 2002.

_____ . The origin of negatives dialectics. Nova York: MIT Press, 1997.

BOLLE BOLLE, Wille. “A metrópole como m*edium*-de-reflexão”. In: *Leituras de Walter Benjamin.* Márcio Seligmann-Silva (org). São Paulo: FAPESP: Anablume, 1999

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad. Ernesto Sampaio. Lisboa: Vega, 1993.

CARDOSO, Ciro F.S. & MAUAD,Ana Maria. História e imagem: o exemplo da fotografia e do cinema. In: CARDOSO, C.F.S. & VAINFAS, R., orgs. *Domínios da História. Ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Campus, 1977, 401-18.

CASSOU, Jean. *Panorama das artes plásticas contemporâneas.* Trad. José Saramago. Lisboa: Editorial Estúdios Cor, 1962.

CHANEY, David. Contemporary socioscapes, Books on visual culture”. In: Theory, Culture & Society, v.6, n.17, 2000, apud MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. A fotografia como documento - Roberto Capa e o miliciano abatido na Espanha: sugestões para um estudo histórico. In: *Tempo. n. 14*, jan. – jun. 2003, p. 131-151.

CHAUÍ, Marilena. "Público, Privado, Despotismo". In: Novaes, Adauto (org) *Ética*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

COELHO NETO, José T. *Moderno Pós-Moderno*. Porto Alegre: L&PM,1986.

COLES, Alex. *The Optic of Walter Benjamin*. De-, Dis-, Ex-. Vol. 3. London: Black Dog, 1999.

DAY, R. H. *Psicologia da Percepção*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

DEBORD, Guy. *A sociedade do Espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DESCARTES, René. *Meditações.* Trad. J. Guinsburg e Bento Prado Júnior. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Os Pensadores).

DUARTE, Rodrigo *Teoria Crítica da Indústria Cultural.* Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

FERRIS, David S. (Ed.) *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

FREUD, Sigmund. A Interpretação de sonhos. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud.* Rio de Janeiro: Imago, 1987.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Sete Aulas sobre Linguagem, Memória e História*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

_____. *História e Narração em Walter Benjamin.* São Paulo: Perspectiva: FAPESP: Campinas, São Paulo: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1994.

GASCHÉ, Rodolphe. Digressões objetivas. Sobre alguns Temas Kantianos em "A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica" de Benjamin. In: BENJAMIN, Andrey; OSBORNE, Peter. A filosofia de Walter Benjamin: destruição e experiência. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

GILLOCH, Graeme. Walter Benjamin – Critical constellations. Cambridge: Blackwell, 2001.

GOMBRICH, Ernst H. *Arte e Ilusão*. Um estudo da psicologia da representação pictórica. 4. ed. Trad. Raul de Sá Barbosa. Rev. Trad. Mônica Stahel. São Paulo: Martins Fontes; 2007.

GUGLIELMINETTI, Enrico. *Walter Benjamin: tempo, ripetizione, equivocità.* Milano: Mursia, 1990.

HAMLYN, D.W. Sensation and Perception. A History of the Philosophy of Perception. London: Routledge & Kegan Paul, 1961.

HANSSEN, Beatrice. Language and mimesis in Walter Benjamin's work. In: FERRIS, David S. (ed). The Cambridge Companion to Walter Benjamin. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

HOCHBERG, Julian. *Percepção*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1966.

JAY, Martin. Scopic regimes of modernity. In: FOSTER, Hal, ed., Vision and Visuality. Seattle, Bay Press, 1988:2-23.

JENNINGS, Michael. Walter Benjamin and the European avant-garde. In: FERRIS, David S. (ed). The Cambridge Companion to Walter Benjamin. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

KOCH, Gertrud. O cosmo em filme. Sobre o Conceito de Espaço no Ensaio "A Obra de Arte" de Walter Benjamin. In: BENJAMIN, Andrey; OSBORNE, Peter. *A filosofia de Walter Benjamin: destruição e experiência*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

LACOSTE, Jean. L'aura et la rupture. Paris: Maurice Nadeau, 2003.

LAGES, Susana K. *Walter Benjamin. Tradução e Melancolia.* São Paulo: Edusp, 2002.

LESLIE, Esther. Telescoping the microscopic object: Benjamin the Collector. In: COLES, Alex. The Optic of Walter Benjamin. Vol. 3. De-, Dis-, Ex-.London: Black Dog, 1999.

MARQUESE, Rafael de Bivar. A iconografia sobre a produção caribenha de açúcar nos séculos XVII e XVIII. In: *Revista USP* (São Paulo), n.55: p.152-184, set-nov. 2002.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Trad. Paulo Neves. Rev. tec. Sheila Scwartzman. São Paulo: Brasiliense, 2007.

MARX, Karl. *O Capital, I*. 24. ed. Trad. Reginaldo Sant'anna. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

MATOS, Olgária C.F. Reflexões sobre o amor e a mercadoria. In: *Discurso 13.* Revista do Departamento de Filosofia da USP. São Paulo: Polis, 1993.

_____**.***História Viajante: notações filosóficas*. São Paulo: Studio Nobel, 1997.

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

_____**.** O *sex appel* da imagem e a insurreição do desejo. In: NOVAES, Adauto (org.). *Muito além do espetáculo.* São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

_____**.** *Os arcanos do inteiramente outro. A Escola de Frankfurt, a Melancolia e a Revolução*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____**.** *Discretas esperanças.* São Paulo: Nova Alexandria, 2006.

MELO, Hygina Bruzzi de. *A cultura do simulacro: filosofia e modernidade em Jean Baudrillard.* São Paulo: Loyola, 1988.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. A fotografia como documento - Roberto Capa e o miliciano abatido na Espanha: sugestões para um estudo histórico. In: Tempo*. n. 14*. jan. – jun. 2003.

MISSAC, Pierre. Tradução Lílian Escorel. Apresentação Olgária Matos. *Passagem de Walter Benjamin*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

MORA, J. Ferrater. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Loyola, 2001.

NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da arte*. 5. ed. São Paulo: Ática, 2001.

OSBORNE, Peter. Vitórias de pequena escala, derrotas de grande escala: a política do tempo de Walter Benjamin. In: BENJAMIN, Andrey; OSBORNE, Peter. A filosofia de Walter Benjamin: destruição e experiência. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

PALHARES, Taisa H. P. *Aura. A Crise da arte em Walter Benjamin.* São Paulo: Ed. Barracuda, 2006.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*. 3. ed. São Paulo: Editora SENAC, 2004.

PLATÃO. Diálogos III. *A República*. Trad. Leone Vallandro. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.

PLATE, S. B. *Walter Benjamin, Religion, and Aesthetics.* New York: Routledge, 2005.

POE, Edgar Allan. Os *melhores contos de Edgar Allan Poe*. Trad. José Carlos Paes. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.

PULTZ, John & MONDENARD, Anne. Le Corps Photographié. Paris: Flammarion, 1995.

RIEGL, Aloïs. *El arte industrial tardorromano*. Trad. Ana Pérez López e Julio Linares Pérez. Madrid: Visor, 1992.

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

ROCHLITZ, Rainer, RUSCH, Pierre. *Walter Benjamin. Critique philosophique de l'art.* Paris: Presses Universitaires de France, 2005.

SANDER, August. Hommes du XXe Siècle. Analyse de l'oeuvre. Paris: Martiniére, 2002.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo: FAPESP: Anablume, 1999b.

_____**.** *Ler o Livro do Mundo. Walter Benjamin: Romantismo e crítica literária.* São Paulo: Iluminuras, 1999a.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje.* 7. ed. Petrópolis: Vozes, 1983.

TIEDEMANN, Rolf. *Études sur la philosophie de Walter Benjamin*. Trad. Rainer Rochlitz. Paris: Actes Sud, 1987.

VERNON, M. D. *Percepção e experiência*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

WHITE, Edmund. *O flâneur: um passeio pelos paradoxos de Paris*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

WOLIN, Richard. " The Path to Trauerspiel" In: *Walter Benjamin. An Aesthetic of Redemption.* Nova York: Columbia University Press, 1982.