

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIENCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA – PPGFIL

JEAN CARLOS MARINHO MARTINS

MODERNIDADE E ESTÉTICA DO CHOQUE EM WALTER BENJAMIN

SÃO LUÍS – MA

2024

JEAN CARLOS MARINHO MARTINS

MODERNIDADE E ESTÉTICA DO CHOQUE EM WALTER BENJAMIN

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Filosofia,
da Universidade Federal do Maranhão,
como parte dos requisitos para obtenção
do título de Mestre em Filosofia.

Orientador: Luís Inácio Oliveira Costa

SÃO LUÍS – MA

2024

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Diretoria Integrada de Bibliotecas/UFMA

Martins, Jean Carlos Marinho.

Modernidade e Estética do Choque em Walter Benjamin /
Jean Carlos Marinho Martins. - 2024.
84 f.

Orientador(a): Luís Inácio Oliveira Costa.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em
Filosofia, Universidade Federal do Maranhão, São Luís,
2024.

1. Percepção. 2. Choque. 3. Modernidade. 4.
Experiência. 5. Walter Benjamin. I. Oliveira Costa, Luís
Inácio. II. Título.

JEAN CARLOS MARINHO MARTINS

MODERNIDADE E ESTÉTICA DO CHOQUE EM WALTER BENJAMIN

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Filosofia,
da Universidade Federal do Maranhão,
como parte dos requisitos para obtenção
do título de Mestre em Filosofia.

Orientador: Luís Inácio Oliveira Costa

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Luís Inácio Oliveira Costa
ORIENTADOR

Prof. Dr. Plínio Santos Fontenelle (UFMA)
MEMBRO INTERNO

Prof. Dr. Clodomir Cordeiro de Matos Júnior (UFMA)
MEMBRO EXTERNO

SÃO LUÍS – MA

2024

AGRADECIMENTOS

Este espaço aqui não contém linhas suficientes para referenciar todos aqueles que direta ou indiretamente me auxiliaram nesta pergunta. Dessa forma, que este recorte não signifique indiferença de gratidão àqueles que não citados.

Primeiramente meu obrigado a minha Nicolle e Nicollas por vossa presença de amor, incentivo e paciência nesses mais de dois anos. Sem minha esposa, nos momentos de grande dificuldade que vivemos juntos e nos vários instantes em que quase sucumbir ao pensamento “vou deixar para realizar essa pesquisa em outro momento”, ela me acariciava e dizia “tenha calma de mais longe já vieste!”. Não posso negar que os momentos em que tive que abandonar as leituras para brincar, no retorno as melhores ideias que aqui coloco não deveras desses momentos.

Um agradecimento mais que especial a meus pais e irmãos que com seu apoio discreto sempre me estimularam. Aos meus amigos, Adriano e Saulo, que em uma conversa ou outra me possibilitaram refletir e ruminar (usando uma expressão nietzschiana) tantas ideias, conceitos e versos que permeiam esse trabalho.

Meu agradecimento mais que profundo ao meu orientador e amigo Luís Inácio. Você foi mais que corajoso em se manter confiante em minha pesquisa e me dedicou um apoio que ultrapassou todas as atribuições que lhe eram devidas. E o entusiasmo que compartilhamos pelo conjunto de ideias de Benjamin sempre fora um grande propulsor desta pesquisa.

A meus amigos Plínio e Clodomir, o primeiro por uma amizade que remete desde minha graduação e sempre foi marcada por apontamentos e conselhos afetuosos de sua parte; o segundo, por essa amizade recente despertada por temas que há tempos me tocam e que tive a oportunidade de começar a dar forma nos estudos urbanos que compartilhamos. Muito obrigado pela parcela fundamental que trouxeram para esta pesquisa.

“a modernidade contém em seu bojo a antiguidade, como um demônio que o assaltasse durante o sono” (BENJAMIN,1978,p.470)

RESUMO

Modernidade e estética do choque em Walter Benjamin. O trabalho pretende construir uma compreensão crítica das novas formas de percepção artística que emergem do problema da crise da experiência no seio da modernidade. Com efeito, o eixo da crise da modernidade diagnosticada por Benjamin está na ideia segundo a qual o homem já não é mais capaz de comunicar ou cambiar experiências amparado pelos valores antes legados pela tradição. É nesse cenário que afloram novas formas de experiências diante das quais o homem moderno deve construir uma nova sensibilidade amparada por categorias novas, tais como, a multidão, os meios audiovisuais, a metrópole. Aborda-se aqui uma questão fundamental no pensamento benjaminiano: a percepção do choque por meio da lírica de Baudelaire, entendida como produção artística histórico-social inspiradora da original reflexão de Benjamin sobre as transformações da percepção na época moderna.

Palavras-chave: percepção, choque; modernidade; experiência; Walter Benjamin e Charles Baudelaire.

ABSTRACT

Modernity and the aesthetics of shock in Walter Benjamin. This paper aims to build a critical understanding of the new forms of artistic perception that emerge from the problem of the crisis of experience within modernity. In fact, the axis of the crisis of modernity diagnosed by Benjamin lies in the idea that man is no longer capable of communicating or changing experiences supported by the values previously inherited from tradition. It is in this scenario that new forms of experience emerge, in the face of which modern man must construct a new sensibility supported by new categories, such as the crowd, audiovisual media, and the metropolis. This paper addresses a fundamental issue in Benjamin's thought: the perception of shock through Baudelaire's lyric poetry, understood as a historical-social artistic production that inspired Benjamin's original reflection on the transformations of perception in the modern era.

Keywords: perception, shock; modernity; experience; Walter Benjamin and Charles Baudelaire.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	9
2 NAS SENDAS DA MODERNIDADE.....	13
2.1 A CARACTERIZAÇÃO DA MODERNIDADE A PARTIR DO REFERENCIAL SOCIOLOGICO	19
2.2 A AUTOCERTIFICAÇÃO DA MODERNIDADE	22
2.3 A MODERNIDADE EM WALTER BENJAMIN A PARTIR DA LÍRICA BAUDERLAIRIANA.....	25
3 O CONCEITO DE EXPERIENCIA EM WALTER BENJAMIN.....	35
3.1 EXPERIENCIA E BARBÁRIE	37
3.2 EXPERIENCIA E NARRAÇÃO	41
3.3 ASCENÇÃO DA ERLEBNIS E ENFRAQUECIMENTO DA ERFAHRUNG	50
4 A SENSIBILIDADE DA VIVÊNCIA: TÉCNICA PERCEPÇÃO E CHOQUE	56
4.1 O CHOQUE E A VIVENCIA NA METRÓPOLE	57
4.2 REPRODUÇÃO TÉCNICA DA ARTE E ESTÉTICA DO CHOQUE	69
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	78
REFERÊNCIAS	81

1.INTRODUÇÃO

A obra de Walter Benjamin (1892-1940) é um conjunto de reflexões compostas por ensaios, aforismos, anotações memorialísticas e experimentações de escritas que fogem do tradicional das exposições filosóficas. Por isso a dificuldade de estabelecer um “lugar” para sua produção: seria Benjamin um filósofo, crítico literário ou crítico da cultura? Ou nenhum deles, ou todos eles? Uma questão é certa, Benjamin sempre manteve um olhar agudo e sensível às transformações sociais que o cercou. Ao mesmo tempo sempre esteve preocupado com a forma de expressar suas inquietações com tais transformações

Walter Benjamin escapa a essas classificações. Ele é um crítico revolucionário da filosofia do progresso, um adversário marxista do “progressismo”, um nostálgico do passado que sonha com o futuro, um romântico partidário do materialismo. Ele é, em todas as acepções da palavra, “inclassificável”. Adorno o define, com razão, como um pensador “distanciado de todas as correntes”. Sua obra se apresenta realmente, como uma espécie de bloco errático à margem das grandes tendências da filosofia contemporânea. (LÖWY, 2005, p.14)

Prolífero também foi o material de suas reflexões: filosofia, literatura, história, fotografia, cinema, brinquedos; Benjamin possuía uma veia natural de colecionador. Qualquer item que integrasse sua coleção era objeto de uma peculiar análise, na qual se misturava marxismo, romantismo alemão, messianismo judaico, crítica literária. Adepto de uma escrita poética serena, melancólica e avessa aos linguajares técnicos, suas frases explodiam em metáforas e alegorias. É possível dizer que ler um de seu ensaios é como nadar nesses rios em que as águas da superfície movem-se em cadência suave, mas sob elas há um turbilhão que castiga nosso fôlego. Ou então, usando as palavras de Baudelaire, se lançar em seus ensaios é como mergulhar “em um imenso reservatório de eletricidade” (BAUDELAIRE, 1996, p. 169) que estremesse nossa tradicional forma de racionalidade.

Em seu trabalho de livre docência, *Origem do Drama Barroco Alemão*, mais especificamente no *Prólogo Epistemológico Crítico*, Benjamin coteja os princípios da tradição filosófica que se estruturou em torno da ideia de *doutrina* com a questão da forma de sua exposição. Averso às formas de representação clássica para a qual a verdade se origina de uma imagem mental de um objeto exterior ao sujeito, Benjamin

dirige sua reflexão filosófica para a forma textual que se pretende expor ou apresentar essa verdade. Ele nega que a verdade possa resultar de um encaixe entre os fenômenos materiais e sua representação mental como é defendido pelo ideal de racionalidade moderno que parte de um olhar externo ao objeto para derivar desse ato uma representação abstrata do objeto. A essa perspectiva Benjamin contrapõe uma apresentação imagética na qual não se pode separar o pensamento de sua forma de representação.

Já que nem no saber nem na reflexão podemos chegar ao todo, já que falta ao primeiro a dimensão interna, e à segunda a dimensão externa, devemos ver na ciência uma arte, se esperamos dela alguma forma de totalidade no universal, no excessivo, pois assim como a arte se manifesta sempre, como um todo, em cada obra individual, assim a ciência deveria se manifestar sempre, em cada objeto estudado. (BENJAMIN, 1984, p. 49)

Assim, na perspectiva benjaminiana o desvelar da verdade ocorre no confronto com o singular, com o fenômeno em sua particularidade e não por uma representação erigida nos moldes cartesianos. Esse procedimento é apresentado de forma radical em dois trabalhos de Benjamin, *Rua de Mão Única* e *Infância em Berlim*. Nesses ensaios as placas de identificação de ruas, cortinas ou móveis domésticos são ancoradores singulares, marcadores espaçotemporais, que guiam o leitor do íntimo e singular para lhe revelar o contexto mais amplo de uma época, ou melhor, a cultura que determina um momento histórico. Da mesma forma, em seu extenso trabalho sobre as *Passagens* os cafés, bulevares e passagens parisienses são o aparato epistemológico que desvela a arquitetura da modernidade no século XIX. No “método” benjaminiano os rastros da vida cotidiana são as pistas que conduzem ao entendimento caótico da cultura de uma época.

Tendo sempre como horizonte essa ideia de método esboçada por Benjamin buscamos neste trabalho analisar como as transformações que ocorreram na estrutura tradicional da experiência (*Erfahrung*) resultante do desenvolvimento do capitalismo industrial e suas reverberações nas artes desembocam na modificação de aparelho perceptivo na vida moderna.

A modernidade é gestada com o desenvolvimento da industrialização capitalista que promove uma reestrutura em todos os âmbitos da vida, em especial na vida urbana. No seio da grande metrópole as inovações técnicas impulsionam a

produção e auratização de mercadorias, desenvolve novas técnicas de reprodução da arte e ver nascer uma cultura de massa ambientada à nova experiência de choque. No primeiro capítulo promovemos um recorte desse período tão familiar quanto distante para nós. Essa familiaridade nos vem de nascença, afinal todos nós, aqui e agora, nascemos modernos. Contudo, nos escapa dizer o que é ser moderno. Podemos enumerar uma miríade de componentes da modernidade: laicização da vida social, entendimento da vida pautado por princípios matemáticos e científicos, autonomia das diversas instâncias de organização da vida (arte, direito, ciência...), confiança no ideal de progresso e evolução da vida material e espiritual etc. O que propomos é analisar uma dessas facetas do moderno, a nova experiência de tempo que ele inaugura. O tempo da modernidade é aquele regido pelo imperativo da mudança e que promove uma aceleração cada vez maior dos ritmos da vida e do trabalho. Essa nova experiência do tempo não apenas desestabiliza as esferas da vida material, mas promove uma verdadeira alteração dos valores.

Até ao Renascimento, e depois até ao século XVIII, as sociedades ocidentais valorizavam o passado, o tempo das origens e dos antepassados, apresentando-os como um tempo de inocência e de felicidade. Imaginaram-se idades míticas: a idade de ouro, o paraíso terrestre... e a história do mundo e da humanidade surgia como uma longa decadência. Na Europa dos fins do século XVII e primeira metade do século XVIII, a polémica acerca da oposição antigo/moderno, nascida a propósito da ciência, da literatura e da arte, manifestou tendência para a inversão da valorização do passado: o antigo tornou-se sinónimo de ultrapassado, o moderno de progressivo. (LE GOFF, 2000, p. 14)

Paralelamente a essa nova relação com o tempo Benjamin percebe uma longa e gradual transformação na forma como a sociedade ocidental se relaciona com a herança tradicional que alimentou sua história. Desde seus textos de juventude o crítico alemão desenvolve uma multifacetada teoria da experiência. Contudo, foi a partir da década de 30 que ele solidifica sua concepção de experiência como conhecimento tradicional que é transmitido de geração em geração. Em nosso segundo capítulo buscamos esquadriñar as nuances que a ideia de *experiência* vai tomando ao longo de três importantes ensaios: *Experiência e Pobreza*, *O Narrado e Alguns Motivos na Obra de Baudelaire*. Nos dois primeiros ensaios nos deparamos

com a constatação benjaminiana de que o homem moderno, diferente do homem tradicional (ornamento com as oferendas nobres do passado) se encontra hoje “nu, deitado como recém-nascido nas fraudas sujas de nossa época” (BENJAMIN, 1994, p. 116). Estado esse decorrente das catástrofes provocadas pela 1ª Guerra Mundial que desapropria o indivíduo de qualquer experiência comunicável, já que os horrores da guerra solapam nossa capacidade de transmitir sabedoria por meio de narrativas. Por outro lado, o ensaio dedicado a Baudelaire desloca as reflexões sobre a experiência para o campo da sensibilidade, analisando como as contradições de receptividade da lírica do poeta francês servem de apresentação do processo de deslocamento de uma experiência (*Erfahrung*) fundada na tradição para uma vivência (*Erlebnis*) pontuada pelas acelerações e choques da nova vida da metrópole.

Encerramos nosso último capítulo com as reflexões de Benjamin sobre a lírica de Baudelaire e as novas produções artísticas decorrentes da reprodução técnica da arte, em especial, o cinema. A poesia de Baudelaire e a projeção técnica de imagens se inscrevem no processo de declínio da *aura* e a vivência do choque. Ambos transformam a vida alienada e esvaziada da vida moderna em matéria-prima da arte. Ao mesmo tempo, elas se inserem em um espaço onde os saberes tradicionais que foram assentados longamente pelos esforços de várias gerações já não conseguem ser recepcionados por uma sensibilidade treinada por movimentos bruscos e repetitivos que afetam os indivíduos sejam nas fábricas, nas ruas das grandes cidades ou no conforto da poltrona de uma sala de cinema.

2. NAS SENDAS DA MODERNIDADE

Percorrer os caminhos da modernidade é um deslocar-se por estradas, caminhos e veredas que se aproximam, se afastam e até se cruzam, mas o que possuem de comum é que não há linha reta que ligue dois pontos. Debruçar-se sobre a modernidade é jogar-se em uma viagem rumo a um destino opaco, por vias tortuosas. O que é a modernidade? Há uma miríade de falas sobre o que é a modernidade, falas que ecoam da filosofia à sociologia, da economia à ciência política, da história à geografia. Nesse sentido Marshall Berman foi certo:

Existe um tipo de experiência vital – experiência de tempo e espaço, de si mesmo e dos outros, das possibilidades e perigos da vida – que é compartilhada por homens e mulheres em todo o mundo, hoje. Designarei esse conjunto de experiências como “modernidade”. (BERMAN, 1986, P.15)

Nosso objetivo não é se ater à modernidade como período histórico que se caracteriza pela emergência do humanismo, do Renascimento, as grandes navegações oceânicas europeias, à substituição do teocentrismo pelo antropocentrismo e o nascimento da ciência moderna. Estamos mais interessados no amadurecimento social dessas transformações que se desenrola num recorte específico: de meados do séc. XVIII ao início da primeira metade do séc. XX. Período que podemos designar de *modernidade emancipadora* onde a qual assume o duplo aspecto de “processo” e “projeto”.

A modernidade é um processo que se forma a partir da confluência de três grandes acontecimentos da segunda metade do séc. XVIII: o Iluminismo, a Revolução Industrial e a Revolução Francesa. (LOURENÇO, 2006, p.28)

A conjunção desses três acontecimentos erigem por definitivo o processo de consolidação política da classe burguesa e sua apropriação da organização econômica por meio do capitalismo na sociedade ocidental. Deve-se salientar que esses acontecimentos também possuem um topos geográfico específico: a Alemanha, Inglaterra e França. Essas nações põem em marcha um projeto de sociedade organizada pela racionalidade emancipada que doravante, por princípios autorreguladores, organizarão uma nova vida social.

Como projeto civilizacional a modernidade ocupa-se de substituir a identidade de cunho religioso e teológico da Cristandade. Com os trabalhos de Francis Bacon, Galileu e Descartes a sociedade ocidental europeia retoma e remodela o anseio que pulsa desde Platão pela iluminação do mito e da superstição por meio da luz da razão. Com o *desencantamento do mundo* ocorrido na modernidade, um novo anseio de identidade civilizacional é evocada no mundo europeu, em resposta a esse anseio se desenvolve a ciência empírica, a autonomia das artes e teorias morais e jurídicas autorreguladas. Conquistas essas assentadas em princípios racionais internos a cada campo e em constante expansão.

A medida que o cotidiano foi tomado por esta racionalização cultural e social, desenvolveram-se também as formas de vida tradicionais, que no início da modernidade se diferenciavam principalmente em função das corporações de ofício. (HABERMAS, 2000, p. 04)

Com base na ideia de modernidade como modelo civilizacional que concebe o mundo se moderno como um conjunto de características históricas, sociais, políticas e econômicas marcadas por elementos de racionalidade, individualismo e secularização. Embora não haja uma definição homogênea de modernidade, não podemos compreendê-la fora das transformações sociais, econômicas e culturais que se contrapuseram aos modelos míticos, sagrados e religiosos de organização social que compõem a tradição civilizacional europeia.

Na busca de esquadrihar a constituição da modernidade, Marshall Berman a descreve como *um tipo de experiência vital* que transfigura espaço e tempo, diluindo as fronteiras espirituais, raciais, religiosas, ideológicas e entrelaçando os homens em um conjunto de objetivações sociais orientada por uma razão visada pela ideia de progresso. Contudo, essa objetivação social, que em seus primórdios iluministas têm uma intenção benevolente, requer certo cuidado pois:

Ser moderno é encontrarmo-nos em um meio ambiente que nos promete aventura, poder, alegria, crescimento, transformação de nós mesmos e do mundo – e que, ao mesmo tempo, ameaça destruir tudo que temos, tudo que conhecemos, tudo o que somos, porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia” (BERMAN, 1986, p.15)

Em sua obra “Tudo que é sólido desmancha no ar: A aventura da modernidade”, Berman oferece uma revisão dos condicionantes da modernidade para apresentar uma descrição do que é ser moderno. Enfocando o desenvolvimento da racionalidade científica, da indústria e das revoluções sociais, secciona a modernidade em três fases: os primórdios, a partir do século XVI ao século XVIII; a segunda iniciada com a Revolução Francesa e por último a que se assenta a partir do século XX. Partindo de uma série de escritores, em especial Goethe, Marx, Dostoiévski e Baudelaire, propõe uma análise do processo de fragmentação, efemeridade e transitoriedade das relações que o homem moderno estabelece com o tempo, espaço e a causalidade dos fenômenos. Na primeira fase, discorre que as pessoas apenas experimentam um rol de mudanças sutis mas radicais no dia a dia. Um sentimento de fragmentação da confiança em autoridades tradicionais, despertada principalmente pela racionalidade científica que gradativamente afasta o véu místico dos fenômenos da natureza; a descoberta de formas diversas de socialização reveladas pelas circunavegações marítimas; a descoberta do olhar direcionado para o indivíduo resgatado pelo humanismo renascentista. Para simbolizar o catalisador emocional dessa revolução humana Berman se utiliza da imagem de Jean-Jacques Rousseau.

Rousseau é o primeiro a usar a palavra *moderniste* no sentido em que os séculos XIX e XX a usarão; e ele é a matriz de algumas das mais vitais tradições modernas, do devaneio nostálgico à auto-especulação psicanalítica e à democracia participativa. (BERMAN, 1986, p. 17)

A segunda fase da modernidade tem sua gênese, conforme Berman, com a eclosão da Revolução Francesa. A partir daqui se forma na Europa, em especial na França, as massas ansiosas por desfrutar do direito de liberdade política, econômica e social; no campo cultural começa a se organizar um grande público e para atender sua demanda uma efervescência de produção artística eclode por toda Europa. Curiosamente, o século XIX convive com a efervescência de uma nova paisagem urbana, diferenciada e dinâmica, salpicada de inovações tecnológicas, mas seu público ainda guarda fresca a lembrança de uma vida que não se modernizou completamente.

É preciso destacar também que nesse período as grandes nações europeias estão no auge de ser processo de industrialização, processo este que marca o triunfo da indústria capitalista. A importância da industrialização é evocada pelo historiado

Eric Hobsbawm por meio da revolução linguística que ela provocou. O processo de industrialização faz surgir significados novos para palavras já utilizadas, assim como inaugura novas: fábrica, industrial, capitalismo, socialismo, aristocracia, ferrovia etc. Também dá vida a novos termos políticos: classe média, classe trabalhadora, liberal, conservador, proletário, nacionalidade, ideologia.

Imaginar o mundo moderno sem estas palavras (isto é, sem as coisas e conceitos a que dão nomes) é medir a profundidade da revolução que eclodiu entre 1789 e 1848, e que constitui a maior transformação da história humana desde os tempos remotos quando o homem inventou a agricultura e a metalurgia, a escrita, a cidade e o Estado. Esta revolução transformou, e continua a transformar, o mundo inteiro. (HOBSBAWN, 1991, p.06)

Para Berman é nesse contexto que faz surgir um dos críticos mais radicais da modernidade, Karl Marx. Este escrutina as contradições da atmosfera desse período: as forças da industrialização versus a decadência social do trabalho, a emancipação da arte e da cultura contra massificação do público, a eclosão de revoluções e o fortalecimento do aparato repressivo estatal. Na modernidade, Marx percebe também a dissolução das sociedades tradicionais e das antigas relações que regiam a organização do trabalho e da comunidade; assim como o crescimento do processo de desumanização do indivíduo nas novas relações de trabalho patrocinado pela busca incessante de lucro da burguesia industrial capitalista.

É nesta segunda fase também que se assiste ao fortalecimento de um dos mais importantes mitos modernos inaugurados pelo Iluminismo: a confiança no aperfeiçoamento e emancipação humana por meio razão e da educação extensiva a todos. E também aqui é gestada a crítica mais poderosa contra o binômio progresso-felicidade. A matriz iluminista havia apostado alto no poder da ciência e da razão de libertar a humanidade da escassez, da arbitrariedade e das calamidades naturais; a libertação dos mitos e superstições da religião; da arbitrariedade jurídica do antigo regime; mas para tanto abraçou a ideia de progresso e aperfeiçoamento do homem. Mas, é nesse período também que surge um dos mais singulares críticos dessa confiança no progresso, Friedrich Nietzsche. Enquanto a modernidade deslumbrava o mundo com suas cidades salpicadas de luzes, harmonia urbanística e adereços técnicos, Nietzsche desvela a face oculta desse esplendor:

Todo o conjunto de imagens iluministas sobre a civilização, a razão, os direitos universais e a moralidade da nada valia. A essência eterna e imutável

da humanidade encontrava sua representação adequada na figura mítica de Dionísio: “Ser a um só e mesmo tempo ‘destrutivamente criativo’ (isto é, formar o mundo temporal da individualização e do vir-a-ser, um processo destruidor da unidade) e ‘criativamente destrutivo’ (isto é, devorar o universo ilusório da individualização, um processo que envolve a reação da unidade)”. O único caminho para a afirmação do eu era agir, manifestar a vontade, no turbilhão da criação destrutiva e da destruição criativa, mesmo que o desfecho esteja fadado à tragédia. (HARVEY, 1992, p. 25-26)

Não há como não se impressionar com a constatação nietzschiana de que a solidez, a ordem e os avanços da modernidade se erigem sobre alicerces muito frágeis. O homem moderno, diferente de todas as épocas pregressas, nunca esteve diante de um leque tão grande de possibilidades, de tanta abundância de liberdade, mas tão vazio de valores. O trágico é que o desenvolvimento tecnológico da modernidade não apenas remodela toda a paisagem física ao redor do homem, mas também destrói seus alicerces metafísicos, morais e culturais. Porque o projeto da modernidade de um novo mundo só pode ser construído sobre a destruição do mundo que veio antes.

Parece que o próprio processo de desenvolvimento, na medida em que transforma o deserto num espaço social e físico verdejante, recria o deserto no interior do próprio agente de desenvolvimento. Assim funciona a tragédia do desenvolvimento. (BERMAN, 1986, p. 32)

O século XX corresponde a última fase da modernidade na categorização de Berman. Aqui a sociedade ocidental colhe os frutos mais palatáveis (mas nem por isso doce) do desenvolvimento industrial, do progresso, das liberdades e da modernização do mundo cultural. Nesse período, na argumentação do autor, o indivíduo ver desfilar perante seus olhos o momento mais produtivo de sua história. Investido do papel protagonista o homem moderno se converte em produtor de uma multiplicidade complexa de linguagens artísticas, discursos filosóficos e sociológicos sobre a essa nova realidade, discursos estes que transforma seu atos em cenário já que nesse novo espetáculo, o homem é ator e público. Que mudanças e criações possibilitaram essa transmutação do homem? O que aconteceu ao século XX que o distingue tanto do XIX?

prosperou e cresceu para além de suas próprias esperanças selvagens. Na pintura e na escultura, na poesia e no romance, no teatro e na dança, na arquitetura e no design, em toso um setor de *media* eletrônica e em um vasto

conjunto de disciplinas científicas que nem sequer existiam um século atrás, nosso século produziu uma assombrosa quantidade de obras e ideias da mais alta qualidade. O século XX talvez seja o período mais brilhante e criativo da história da humanidade, quando menos porque sua energia criativa se espalhou por todas as partes do mundo. (BERMAN, 1986, p. 24-25)

Por outro lado, a modernidade do século XX com sua fertilidade de criação se perde em caminhos inúmeros e no desbotamento da nitidez e da profundidade. Seus discursos múltiplos perdem a capacidade de dar sentido a sua própria criação e à vida, mergulhando os indivíduos em uma espécie de caos que rompe as conexões entre cultura e a vida.

Se prestarmos atenção àquilo que escritores e pensadores do século XX afirmam sobre a modernidade e os compararmos àquelas de um século atrás, encontraremos um radical achatamento de perspectiva e uma diminuição do espectro imaginativo. Nossos pensadores do século XIX eram simultaneamente entusiastas e inimigos da vida moderna, lutando desesperados contra suas ambiguidades e contradições; sua auto-ironia e suas tensões íntimas constituíam as fontes primárias de seu poder criativo. Seus sucessores do século XX resvalaram para longe, na direção de rígidas polarizações e totalizações achatadas. A modernidade ou é vista com um entusiasmo cego e acrítico ou é condenada segundo uma atitude de distanciamento e indiferença olímpica. (BERMAN, 1986, p. 25)

Analisando as margens dessa polarização, Berman cita o futurismo italiano que se desenvolve no período entre guerras. Esse movimento estético possui especial destaque pois com ele há uma lapidação de mais um imponente mito de nossa era, a celebração da *máquina*. Os futuristas depositaram uma fé exacerbada no poder da máquina, da fábrica e da cidade racionalizada de finalmente construir um paraíso terreno, uma vida de fartura ao homem moderno. Mas o que a celebração da tecnologia engendrou foi um extremo autodestrutivo. Em sua ânsia por libertar os indivíduos de sua prisão dos grilhões da tradição, o futurismo com seu fascínio pela velocidade converteu-se em uma ânsia de poder e militarismo violento. Essa visão que colocava as máquinas e os sistemas automatizados como protagonistas delegou ao homem o papel de simples aparato, um mecanismo acessório de uma engrenagem maior. É nesse cenário que as afirmações de Marx e Nietzsche nos levam a “compreender como a tecnologia moderna e a organização social condicionou o destino do homem” (BERMAN, 1986, p. 26). Em sua análise panorâmica da

modernidade, Berman alerta para o perigo da veneração acrítica aos novos mitos modernos por um lado, e do outro a dispersão em discursos que cinge a vida do homem de sua produção social, artística, política e econômica.

2.1. A CARACTERIZAÇÃO DA MODERNIDADE A PARTIR DO REFERENCIAL SOCIOLÓGICO

Em sua obra *O Discurso Filosófico da Modernidade*, Jürgen Habermas inicia uma investigação da autocertificação da nova consciência de tempo inaugurada pela modernidade. Seu ponto de partida é o processo de racionalização¹ proposto por Max Weber, que propõe uma leitura da modernidade tanto como modernidade social quanto cultural. Esse processo marca não apenas o processo de secularização e emancipação do conhecimento científico, das artes, das teorias morais e jurídicas, mas ao desenvolvimento em si das sociedades modernas.

Á medida que o cotidiano foi tomado por esta racionalização cultural e social, dissolveram-se também as *formas de vida* tradicionais, que no início da modernidade se diferenciaram principalmente em função das corporações de ofício. (HABERMAS, 2000. p. 04)

Devemos ressaltar que a obra de Weber analisa a fragmentação do pensamento e modos de vida religioso tradicional atrelado ao desenvolvimento do capitalismo e ao aparecimento do Estado moderno, que influenciaram um tipo de organização social baseado na burocracia e na racionalidade. Suas noções angulares sobre a modernidade estruturavam-se em torno do princípio de que a fé religiosa deixara de ser um instrumento de manutenção da coerência social e com o advento da modernidade há um rompimento gradual com as crenças de natureza sagrada concomitante à solidificação do pensamento científico moderno.

Contudo, para o autor Raymond Aron, Weber demonstra forte receio de que a modernidade fragilizasse a viabilidade de escolha e de liberdade pessoais, já que o

¹ Para Weber o conceito de racionalidade se refere ao movimento ocorrido na Europa por meio do qual ocorre uma destruição de uma visão de mundo baseada na imagem religiosa e sua substituição por uma cultura profana. (HABERMAS, 2000. p. 03)

ordenamento racional burocrático da vida cotidiana passou a exigir uma atuação cada vez mais formal da vida social e do trabalho.

Quanto mais se impõe a modernidade, mais se expande a organização anônima, burocrática, racional. Esta organização racional é a fatalidade das sociedades modernas e Max Weber a aceita. Contudo, guarda a nostalgia da fé que era possível no passado e contempla a transformação racionalizante das sociedades modernas com uma mistura de sentimentos. Não se entusiasma com o tipo de sociedade que vemos desenvolver-se. Compara a situação do homem moderno com a dos puritanos, que tiveram um papel importante na formação do capitalismo moderno e cita a fórmula que é tantas vezes repetida para caracterizar sua atitude: “os puritanos queriam ser homens de profissão; nós estamos fadados a sê-lo”. O homem de profissão, em alemão “berufsmensch”, está condenado a exercer uma função social estreita, dentro de conjuntos vastos e anônimos, sem a possibilidade de desenvolvimento total da personalidade, que era concebível em outras épocas. (ARON, 1999, p.281)

Por outro lado, a análise de Weber não se limita a um pessimismo frente a atrofia das liberdades pessoais diante de uma organização social calcada pelos determinismos burocráticos da organização econômica, mas evidenciam o princípio de dessacralização das visões de mundo que instituem formas não transcendentais (místicas ou religiosas) de vivenciar e compreender a realidade. Nesse processo, a apreensão sagrada da vida deixa de ser o parâmetro essencial da vida social e a racionalização se torna, pouco a pouco, responsável pela orientação das experiências cotidianas. As esferas do conhecimento, moral e cultura da vida até então submetidas à religião reivindicam cada vez mais por autonomia da totalizadora tradição religiosa que até então controlava todos os estratos da vida em sociedade.

Em Weber, racionalidade e secularização promovem duas transformações fundamentais: na esfera social, a modernidade gesta o surgimento de formas burocráticas, racionais e seculares de organização do poder e da administração dos Estados modernos; e paralelamente a autonomização das esferas valorativas, morais e normativas da vida cotidiana em substituição à autoridade religiosa.

Habermas salienta que nas décadas de 50 e 60 com o resgate da obra de Weber, fora fomentado um de seus conceitos técnicos mais importantes para a modernidade, a ideia de modernização, que se refere

à formação de capital e mobilização de recursos; ao desenvolvimento das forças produtivas e ao aumento da produtividade do trabalho; ao

estabelecimento do poder político centralizado e à formação de identidades nacionais; à expansão dos direitos de participação política, das formas urbanas de vida e da formação escolar formal; à secularização de valores e normas etc. (HABERMAS. 2000, p.05)

No entanto, a teoria da modernização implementa a separação da modernidade de suas origens, segregando-a de seu contexto histórico do racionalismo ocidental. A modernização não representa um acabamento do desenvolvimento da racionalidade, mas um movimento que se autonomiza e automatiza a partir de sua própria evolução, extraindo desse próprio movimento, seus princípios e fundamentos.

Dessa perspectiva, uma ininterrupta modernização *social* auto-suficiente destaca-se dos impulsos de uma modernidade *cultural* que se tronou aparentemente obsoleta; ela opera apenas com as leis funcionais da economia e do Estado, da técnica e da ciência, as quais se fundem em um sistema pretensamente imune a influências. (Idem, 2000, p.06)

O desenrolar da modernização cristaliza a sociedade moderna em torno da organização da empresa capitalista, do aparelho burocrático do estado e do conceito de racionalidade. Mas deve ser salientado que essa nova racionalidade se caracteriza por um relacionamento reflexivo com uma tradição que perdeu sua espontaneidade natural, tende a universalização de normas e generalização de valores e objetiva modelos de socialização que orientam a formação do eu em entidade abstrata.

Dessa forma, como consequência, a ideia de modernização realiza uma abstração do conceito de “modernidade”, já que a separa de suas origens no contexto histórico do racionalismo ocidental, gerando duas consequências importantes: liberta a modernização de uma ideia evolutiva de acabamento ou aperfeiçoamento da modernidade e se anuncia como movimento onde todo o potencial dos princípios da racionalidade já se desenvolveram, pois ela se move por si mesma sempre direcionada ao progresso constante.

O conceito de modernização refere-se a um conjunto de processos cumulativos e de reforço mútuo: à formação de capital e mobilização de recursos; ao desenvolvimento das forças produtivas e ao aumento da produtividade do trabalho; ao estabelecimento do poder político centralizado e à formação de identidades nacionais; à expansão dos direitos de participação política, das formas urbanas de vida e da formação escolar formal e, à secularização de valores e normas. (HABERMAS. 2000, p.05)

Uma segunda consequência, que também parte da premissa do fim do esclarecimento ou afastamento do horizonte da racionalidade, propõe uma despedida “como um todo” do conceito de modernidade. Habermas esclarece que essa corrente não somente se afasta da tradição racionalista weberiana, mas revela a verdadeira face da razão que sempre fora uma “subjetividade subjugadora e, ao mesmo tempo subjugada, como vontade de dominação instrumental” (Idem, 2000, p. 07).

Essas duas posições de afastamento da racionalidade ocidental deram origem ao surgimento das teorias “pós-modernas” que Habermas argumenta se tratarem de uma má compreensão da relação interna entre modernidade e racionalidade. Para tal compreensão ele recorre as análises de Friedrich Hegel.

2.2. A AUTOCERTIFICAÇÃO DA MODERNIDADE

Hegel utiliza o conceito de modernidade no sentido de marco histórico que separa os “novos tempos” ou “tempos modernos” da Idade Média Cristã que se originou da Antiguidade greco-romana. Por volta de 1800, a palavra modernidade ou “tempos modernos” começa a ser utilizada para designar os três séculos precedentes (séculos XV, XVI e XVII), estabelecendo a chegada dos europeus ao “novo mundo”, o Renascimento e a Reforma como o limiar desse marco divisório. Esse uso didático (Hegel utilizava essa definição de “tempos modernos” em suas aulas de Filosofia da História) começa então a perder seu caráter cronológico a partir do momento em que cada época deixa de se considerar “nova” em relação à anterior, para então assumir a significação de época enfaticamente “nova”.

O conceito profano de tempos modernos expressa a convicção de que o futuro já começou: indica a época orientada para o futuro, que está aberta ao novo que há por vir. Com isso, a cesura em que se inicia o novo é deslocada para o passado, precisamente para o começo da época moderna. (HABERMAS, 2000, p. 09-10)

Essa mudança de significação realiza um deslocamento do “novo”, já que os “novos tempos” perdem sua significação cristã de um tempo que somente despondará com o Juízo Final para se referir a um topos cronológico específico: o início da própria modernidade. Ao mesmo tempo, além de carregar essa cisão entre o antigo e uma abertura para o novo, ela inaugura uma nova relação do indivíduo com o tempo. Hegel atentara que no significado de ruptura entre a Idade Média e a Moderna se descortina a necessidade dos “tempos modernos” de se distinguir dos “tempos passados” formulando a partir de si mesmo os seus próprios fundamentos.

Uma vez que o mundo novo, o mundo moderno, se distingue do velho pelo fato de que se abre ao futuro, o início de uma época histórica repete-se e reproduz-se a cada momento do presente, o qual gera o novo a partir de si. Por isso, faz parte consciência histórica da modernidade a delimitação entre “tempo mais recente” e a “época moderna”: o presente como história contemporânea desfruta de uma posição de destaque dentro do horizonte da época moderna. (HABERMAS, 2000, p.11)

A nova posição em que a modernidade se autorreferencia demonstra que ela “não pode e não quer tomar dos modelos de outra época os seus critérios de orientação, ela tem de extrair de si mesma a sua normatividade” (Idem, 2000, p.12), ou seja, ela enceta um embate consigo mesmo para extrair seu próprio fundamento. Nesse movimento ela faz nascer uma consciência si mesma que não mais se pauta na tradição legada por épocas anteriores, mas que necessita de uma fundamentação própria a partir de si. Negar os modelos de outra época e erigir novos a partir de si mesma, como consciência histórica, evidencia a ideia de autocertificação da modernidade. A autocertificação nasce da necessidade moderna de mostrar os motivos que a faz diferente do mundo que veio antes dela e quais os princípios que a torna tão distinta.

O problema de sua certificação surge pela primeira vez, segundo Habermas, no âmbito da crítica estética. Habermas parte das lições de Hans Robert Jauss para investigar a origem e desenvolvimento dos termos “antigo” e “moderno”. Segundo Hauss, o termo “moderno” fora utilizado primeiramente no âmbito do século V com a finalidade de distinguir o presente cristão do passado romano e pagão. No horizonte de uma mudança dos conteúdos culturais, o binômio antigo-moderno representava

uma oposição meramente temporal, “o ‘moderno’ sendo sinônimo de atual; o antigo, de ‘de outrora’” (GAGNEBIN, 1997, p. 142). Nessa relação não se coloca o caráter progressivo ou não do moderno em relação ao antigo, mas se destaca o valor exemplar da tradição para o presente. O próprio Renascimento, movimento de ênfase antropológica, busca a certificação de seu humanismo no valor paradigmático da Antiguidade greco-romana em oposição à superstição da Idade Média.

Contudo, na sessão da Academia Francesa, de 27 de Janeiro de 1687, um tumultuoso embate entre Modernos e Antigos é travado. Estes últimos defendiam um modelo de beleza e construção artística cujo modelo normativo se baseava na imitação da antiguidade. Do outro lado, o grupo dos modernos que:

insurge-se contra a autocompreensão do classicismo francês, quando assimila o conceito aristotélico de perfeição ao de progresso, tal como este foi sugerido pela ciência natural moderna. Os “modernos” questionam o sentido de imitação dos modelos antigos com argumentos histórico-críticos; em contraposição às normas de uma beleza absoluta, aparentemente supratemporal, salientam os critérios do belo relativo ou condicionado temporalmente, articulando com isso a autocompreensão do Iluminismo francês como a de um novo começo de época. (HABERMAS, 2000, p. 13)

O significado inicial do moderno como algo oposto ou até mesmo contrário ao antigo, ao tradicional, estabeleceu-se na cultura ocidental de forma quase paradigmática. É difícil não pensar no moderno sem, automaticamente, distingui-lo do antigo; ou, por outro lado, associá-lo à ideia de progresso, de evolução e de mudança.

No entanto, segundo Henri Lefebvre (1969), há um segundo paradigma, datado do século XIX, a partir do qual o sentido antinômico de modernidade foi, sem desaparecer, dando lugar a um novo uso do termo: o moderno como exaltação do novo pelo novo; o simples gosto pela novidade. Ao escritor francês Charles Baudelaire é creditada a demarcação desse uso, bem como do conceito de modernidade como expressão de uma época caracterizada pela renovação, pela mudança e pela volatilização permanente dos fenômenos não apenas literários, mas sobretudo, sociais. Teria sido Baudelaire o primeiro autor a usar o moderno e a modernidade como um sinônimo da renovação constante das coisas.

Ele é o inventor da palavra e da coisa, “la modernité”. Baudelaire estava consciente desse fato. Existe um ensaio seu, intitulado “Les Peintres de la Vie Moderne”, ou “O Pintor da Vida Moderna”, que diz: “Il cherche ce quelque chose qu’on nous permettra d’appeler la modernité; car il ne se présente pas

de meilleur mot pour exprimer l'idée en question. Il s'agit, pour lui de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire". Aqui fica claro que Baudelaire sabe que está usando a palavra pela primeira vez, pois diz que não há nada melhor do que esta palavra - modernidade - para exprimir aquilo que está querendo dizer, a saber, esta eterna volatilização dos fenômenos. (WITTE, 1999, p. 104)

Ou nas palavras de Baudelaire:

A modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente; é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável... Não temos o direito de desprezar ou de prescindir desse elemento transitório e fugidio, cujas metamorfoses são tão frequentes... Suprimindo-os, caímos forçosamente no vazio de uma beleza abstrata e indefinível, como a da única mulher antes do primeiro pecado. (BAUDELAIRE, 1996, p.174)

Mais do que designar um estilo artístico-literário, no entanto, a ideia de modernidade formulada por Baudelaire pretendia ressaltar não só a transição entre o passado e o presente, mas uma tensão entre os dois, segundo a qual a tradição seria sobrepujada pela fugacidade, pelo efêmero e pela ânsia constante de mudança. É somente com Baudelaire e, portanto, a partir do final do século XIX, que o adjetivo moderno vai se tornando substantivo e pouco a pouco se atrelando à modernidade como referencial de ruptura com todos os antigos modelos de civilização.

2.3. A MODERNIDADE EM WALTER BENJAMIN A PARTIR DA LÍRICA BAUDELAIRIANA

Ao analisar a complexidade e contradições da modernidade, Walter Benjamin se debruça sobre a Paris do Segundo Império a partir das representações engendradas pela poesia e prosa de Charles Baudelaire. Nesse recorte histórico, o crítico alemão escrutina a gênese de novos valores e a destruição de outros que marcarão o desenrolar e o ocaso do século XIX e que determinarão o século XX. A mercantilização acentuada da vida associada às transformações do espaço e do tempo moderno são tratados através das sutilezas, das nuances e dos pequenos acontecimentos.

Essa forma de crítica da cultura e da sociedade oriunda das transformações que a modernidade materializa na metrópole parisiense é resultado do modelo de análise histórico materialista proposto por Benjamin em um de seus últimos textos, *Sobre o conceito da história*.

“(...) a historiografia marxista tem em sua base um princípio construtivo. Pensar não inclui apenas o movimento das ideias, mas também sua imobilização. Quando o pensamento pára, bruscamente, numa configuração saturada de tensões, ele lhes comunica um choque, através do qual essa configuração se cristaliza enquanto *mônada*. O materialismo histórico só se aproxima de um objeto histórico quando o confronta enquanto *mônada*. Nessa estrutura, ele reconhece o sinal de uma imobilização messiânica dos acontecimentos, ou, dito de outro modo, de uma oportunidade revolucionária de lutar por um passado oprimido. Ele aproveita essa oportunidade para extrair uma época determinada do curso homogêneo da história; do mesmo modo, ele extrai da época uma vida determinada e, da obra composta durante essa vida, uma obra determinada. Seu método resulta em que na obra o conjunto da obra, no conjunto da obra a época e na época a totalidade do processo histórico são preservados e transcendidos.” (BENJAMIN, 1994, p. 231)

As notas e escritos colhidos por Benjamin para seu projeto inacabado das *Passagens*, onde encontramos uma miríade de referências à cidade de Paris e à obra de Baudelaire, é a tentativa de retirar do processo homogêneo da narrativa tradicional, que orchestra uma história universal, uma época específica que imploda essa narrativa. A Paris do segundo império é a época extraída desse “curso homogêneo da história” e, *As flores do Mal*, é uma *mônada*, a obra que carrega a totalidade e o resplandecer das revoluções e o silenciar dos vencidos.

A concepção de que cada fragmento da realidade carrega em si as contradições da própria realidade é desenvolvido por Benjamin tomando como “imagem de pensamento” o conceito de *mônada*, de Leibniz, isto é, para conhecermos a realidade precisamos conhecer os centros de força que a constituem. Esses pontos mesmo sendo materializados pelo fazer histórico, são imateriais como átomos. São unos assim como a mente. Contudo, como a mente é composta pela multiplicidade de sensações, ideais e representações, ela tende a várias percepções. Uma *mônada* só é distinta da outra pela sua atividade interna. Leibniz na sua doutrina das *mônadas*, escreveu que cada *mônada* espelha o universo inteiro. Uma *mônada* se diferencia da outra porque as coisas estão presentes em maior ou menor grau nelas e sob diferentes ângulos e aspectos.

Benjamin não se detém em uma exposição sobre o que é conceito de mônada como representação do processo histórico. Como é típico de seu fazer filosófico, ele se utiliza do conceito leibniziano para analisar realidades distintas daquela que fez nascer o conceito original. O que importa para Benjamin é expressar como a poesia de Baudelaire concentra e representa as forças históricas de sua época.

Na modernidade, quando o significado dos objetos é estabelecido pelo valor de troca, a poesia de Baudelaire é fundamental pela apropriação que faz dos elementos dessa cultura para revelar as contradições instaladas em seu interior. A subversão do sentido das palavras e o apreço por temas não contemplados pela lírica tradicional em *As Flores do Mal*, segundo Benjamin, é uma forma de contraposição aos mitos engendrados pelo capitalismo. As desarticulações espaçotemporais, intrínsecas à modernidade, encontra na lírica de Baudelaire uma forma de resistência. O tom enigmático de suas alegorias está intimamente ligado à história.

É necessário salientar que Benjamin não desenvolve um estudo específico do conceito de “modernidade”, assim como uma definição da “metrópole”. Essas ideias são inerentes a sua reflexão sobre a obra de Baudelaire. Até mais que isso, a lírica baudelaireana só pode ser considerada moderna, porque se faz na metrópole. As ruas, os bulevares, os cafés da grande Paris se liquefazem em seus temas poéticos. Pode-se dizer que a obra de Baudelaire, além de toda sua complexidade e riqueza estética, é importante para Benjamin por dois aspectos essenciais que dizem respeito a características externas e internas complementares: o estado de ânimo do poeta e seu cotidiano de vivência e reflexão. Eles compõem um olhar de desconforto, de inadaptado, que lhe revela com maior precisão a transitoriedade como alma da vida moderna.

Em os “Quadros Parisienses”, segundo Benjamin, “Baudelaire não descreve nem a população, nem a cidade. Ao abrir mão de tais descrições colocou-se em condições de evocar uma na imagem na outra” (BENJAMIN, 1989, p. 116). Essa evocação de uma imagem para dizer outra, que marca o procedimento alegórico nos versos do poeta, que Benjamin se utilizará para ler o movimento da modernidade. Uma vez que retoricamente tal procedimento “consiste na substituição do pensamento em causa por outro pensamento” (LAUSBERG, 1976, apud HANSEN, 2006, p.07), no caso de Baudelaire, a substituição se daria de uma imagem “a”, por outra imagem “b” que fosse capaz de substituir o sentido de “a” de maneira alegórica, ou seja, um

movimento imagético entregue a interpretação que não pressupõe a identidade entre significado e significante. Da mesma forma, Benjamin ver na imagem do esgrimista a luta do indivíduo que atravessa a multidão da cidade, na *flanêrie* que zomba e implode o tempo cronometrado da atividade capitalista, nas demolições em Paris que se constitui enquanto efêmera e transitória², cujo signo determinante é a “novidade”, de modo que, somente o jogo de significação alegórico daria conta de tentar acompanhar a constante volatilização da vida na metrópole moderna.

Por meio dessa interpretação a metrópole surge na poesia baudelairiana, em especial nas alegorias dos “Quadros Parisienses”, marcada sempre por seu caráter transitório efêmero revelado na “reurbanização” que expõe as relações entre a nova e a antiga Paris, conforme aponta Benjamin no fragmento [J 57a, 3]:

Quando evoca Paris em seus versos, Baudelaire faz ressoar a decrepitude e a caducidade de uma cidade grande. Talvez seu mais perfeito exemplo esteja no “*Crepúsculo do Matin*” que é a reprodução, a partir dos materiais da cidade, do soluçar do homem prestes a despertar. Este aspecto, porém, é mais ou menos comum a todo o ciclo de poemas dos “*Tableaux Parisiens*” ([J 57a, 3] BENJAMIN, 2009, p. 378).

As transformações da cidade de Paris, realizadas pelo Barão Haussmann³, visando o “embelezamento estratégico” da cidade como forma de impedir a insurreição de populares em barricadas e melhorar o deslocamento das tropas de militares, apresentavam uma nova constituição da cidade devido à transformação das alamedas em *boulevards*, e a modificação arquitetônica da metrópole através da ampla utilização do ferro e vidro em suas construções. Esta reurbanização ao mesmo tempo em que apresentava uma nova “imagem” da metrópole parisiense, revelava a fachada de uma antiga Paris em ruínas, ao passo que essa nova “imagem” constituía-se através dessas mesmas ruínas, conforme evoca Benjamin no seguinte fragmento do Projeto das Passagens: “em Paris, a moradia moderna desenvolveu-se pouco a pouco a partir daquela já existente” ([E 14] BENJAMIN, 2009, p.187). Esse caráter

² Trabalhamos com essa definição a partir da proposta por Baudelaire no ensaio “O Pintor da Vida Moderna” onde o poeta diz que “A modernidade é o transitório, o fugidio, o contingente, a metade da arte cuja outra metade é o eterno e o imutável.” BAUDELAIRE, 2010, p.35.

³ Georges Eugène Haussmann (1809-1891, administrador de Paris de 1852 a 1870), com seu projeto de *embelezamento estratégico* atendeu, de certa forma, aos anseios de uma alta burguesia interessada em se preservar dos riscos de uma nova Revolução, cujo alvo não seria mais o Antigo Regime, mas a ordem burguesa que a substituíra.

transitório e relacional entre antigo e moderno revela-se com primazia no poema “O cisne”.

Agora fecundou minha fértil saudade,
 Como eu atravessasse o novo Carrossel.
 Morto é o velho Paris (a forma da cidade
 Muda bem mais que o coração de uma infiel);
 (...)

 Paris mudou! Porem minha melancolia
 É sempre igual: torreões, andaimarias, blocos,
 Arrabaldes, em tudo eu vejo alegoria,
 Minhas lembranças são mais pesadas que socos
 (BUDELAIRE, 2006, 302)

“O cisne”, poema que segundo Benjamin, “possui o movimento de um berço que balança entre a modernidade e a Antiguidade” ([J 72,5] BENJAMIN, 2009, p.402), é considerado pelo filósofo como grande expoente da alegoria em Baudelaire, justamente por expor a frágil constituição da cidade e dos habitantes de Paris, além de realizar com maestria a interpenetração entre antiguidade e modernidade, tendo em vista que ambas se cruzam pela marca do novo: é na transitoriedade que a modernidade se apresenta mais intimamente ligada a antiguidade.

Umas das marcas mais significativas da modernidade é a constituição de um tempo matematizado que atende as novas relações produtivas do capitalismo, mas como o transitório, por outro lado, é o regulador das relações sociais que decorre dessa nova estrutura econômica, Benjamin assinala o florescer de uma debilidade que será características da vida moderna que tão bem fora a marca da poesia Baudelaire de tal forma que “sempre que aparece em As Flores do Mal, Paris carrega essa marca.” (BENJAMIN, 1989, p.81). Debilidade que se materializa na oposição temporal entre o Spleen - tempo que devora tudo e ao mesmo tempo é a força que apresenta o novo, transformando a novidade em antiguidade – e o ideal, tempo da rememoração que se instaura na figura dos exilados ao tentarem se lembrar de um tempo outro, de uma Paris antiga.

No cenário do transitório que marca a modernidade, os poemas de “Quadros Parisienses” faz nascer uma figura do herói que se situa para Benjamin como “o verdadeiro objeto da modernidade” (BENJAMIN, 2015, p. 73). Sua análise sublinha que todas as figuras escolhidas pelo poeta para comporem a imagética do herói são aquelas que estão à margem do sistema de produção capitalista e que, justamente por isso, não participam dessa maquinaria. Heróis que têm como traço fundamental a necessidade material como sua experiência mais marcante, aos quais enquadram-se o poeta, o flâneur, o dândi, o salteador, a prostituta, a lésbica, o apache, o trapeiro, os velhos e os proletários.

Esses arquétipos heroicos e doentios são os objetos alegóricos principais de dois poemas dos “Quadros Parisienses”, “*Os sete velhos*” e “*As velhinhas*”. Nesses poemas, o cenário (as ruelas de Paris) e o herói (os excluídos) reúnem-se nas imagens decrépitas das figuras que, em seu estranho caminhar, percorrem a cidade. Essas figuras da decrepitude transformam-se em verdadeiros heróis modernos por resistirem, ainda que esfarrapados, ao tempo da modernidade que devora tudo em seu processo de produção. É possível destacar a condição heroica dessas populações na última estrofe do poema “*As velhinhas*”, precisamente, na imagem construída por Baudelaire que retrata o ato de resistência das velhas senhoras ao apreciarem “o único e autêntico heroísmo ainda produzido por essa sociedade” (BENJAMIN, 2015, p. 73), isto é, a fanfarra formada por campesinos empobrecidos que se apresentam em um velho jardim:

Outra, orgulhosa e tesa, atenta à melodia,
Sorvia avidamente esse coral guerreiro;
O olho, qual o de uma águia, às vezes se entreabria;
Tinha a marmórea fronte digna de um loureiro!
(BAUDELAIRE, 2006, p.315)

A grande beleza alegórica que esses versos exprimem é a conjunção de decrepitude e rememoração na imagem dos velhos que revela a força de resistência ao tempo devorador da modernidade, ao descrever as imagens dos ancestrais decrépitos como “receptáculos inesgotáveis de recordações” (BENJAMIN, 2009, p. 400). Os velhos que em sua decrepitude percorrem a cidade em um estranho caminhar, encurvados de espinha quebrada, enfermos, senis, enrugados, dotados de

um ar fantasmagórico, carregam, dentre outras coisas, a imagem do grotesco na poesia baudelairiana. Segundo Luiz Costa Lima, em *Mimésis e Modernidade*, “o grotesco baudelairiano está sempre relacionado ao grande número de figuras macabras, sejam moscas, fossos, vazios criados no corpo, deformação de seus membros” (COSTA LIMA, 1980, p. 127). Nada mais condizente com a citação de Costa Lima do que a fisionomia do primeiro velho do poema “Os sete velhos”:

Não era curvo, mas quebrado, e sua espinha
Compunha com a perna um claro ângulo reto,
Tanto mais que o bastão, que a seu perfil convinha,
Lhe dava o ar retorcido e o ímpeto incorreto.
(BAUDELAIRE, 2006, p. 307)

Essa fisionomia nos transmite também uma segunda imagem, o velho quebrado em um “ângulo reto”, que nessa posição só a muito custo consegue levantar o olhar para contemplar a nova Paris que percorre, não está apto a contemplar o futuro que o progresso oferece. O velho quebrado, não é apenas um inapto fisiologicamente, mas acima de tudo, é um inapto ao novo que a modernidade oferece. Está condenado a olhar para baixo, olvidado das grandes transformações sociais, políticas e econômicas materializadas nos novos edifícios que empurram a Paris do século XIX ao infinito de um céu cinzento.

A grande metrópole oferece também a Baudelaire um novo ambiente fértil a sua poesia, a multidão. É no ato simples de transeunte da multidão que Baudelaire colherá suas experiências do choque. O poeta é um fascinado pela multidão. Nela, ele figurará o choque óptico que desperta o amor, como em “*A uma passante*”, poema alegórico sobre a multidão, no qual essa em nenhum verso é citada. A imagem da multidão, em “*A uma passante*”, repousa no “véu agitado através do qual Baudelaire via Paris” (BENJAMIN, 1989, p. 117). A passante, uma viúva encoberta por um traje lutuoso que carrega ativa sua dor pela multidão, em quem ao pousar seu olhar transitório, no poeta aflora o amor, revela-nos que o objeto de fascinação do habitante da metrópole moderna é a própria multidão. Toda a experiência do poema é transitório: a passagem da musa, o olhar fugidio do poeta, aflorar do amor. Tudo se passa em um instante eterno e ínfimo, como um esplendor elétrico que precede uma tempestade, fulguração apoteótica, mas temporalmente ínfima. A impressão que nos

fica é que terminada a passagem da mulher se esvai o recente amor desperto. A modernidade figura uma espécie de *instante eterno*, em que o que permanece está eternamente marcado pelas circunstâncias, pelo efêmero, o passageiro. Logo, para Baudelaire, a modernidade tem uma ambição que exige dignidade: torna-se *antiguidade*. Eis o que diz o poeta: “Para que qualquer modernidade seja digna de se tornar antiguidade é preciso que dela se tenha extraído a beleza misteriosa que a vida humana nela involuntariamente depõe” (BAUDELAIRE, 2006, p.290). Essa busca pela *beleza misteriosa*, que o poeta colhe nos versos de “*A uma passante*” está, ao mesmo tempo imbrincado de transitoriedade, eternidade e de um novo olhar.

(...) a característica da literatura da modernidade consiste na sua relação privilegiada com o tempo, ou antes, com a temporalidade e com a morte. Nesse sentido, a modernidade se relaciona com a Antiguidade, não porque dependeria dela como de um modelo, mas porque a Antiguidade revela uma propriedade comum a ambas, a sua *Gebrechlichkeit* (fragilidade). É porque o antigo nos parece como ruína que o aproximamos do moderno, igualmente fadado à destruição. (GAGNEBIN, 1997, p.149)

Em seu comentário Gagnebin é assertiva no que distingue as concepções de Benjamin e Baudelaire sobre a modernidade: enquanto o poeta transmuta a oposição antigo-moderno em obsoleto-novo, mas preso na busca da face eterna e imutável que a beleza expõe nos fenômenos efêmeros e contingentes; o crítico alemão parte dessa nova dualidade e a radicaliza, tomando a modernidade como antiguidade. Ao estabelecer a dualidade obsoleto-novo não significa que Baudelaire seja um poeta à caça das novidades do momento, mas que sua busca é desvelar a imagem eterna que os fenômenos carregam. Para tal trabalho sua principal matéria-prima é a moda, fenômeno que o poeta se utiliza para expressar as volatilidades dos fenômenos dentro da arte. Essa ideia de moda que será tão cara também para Benjamin ler a modernidade:

Benjamin pensa a arte na modernidade radicalmente, atendo-se às ordens da moda. A única lei que continua válida para Benjamin é a de que sempre e a qualquer preço é necessário o novo, que por sua vez se torna antiquado, com a mesma velocidade. Entendido dessa forma, o conceito de modernidade é limítrofe, é um conceito-limiar, dentro do qual está fixado, antes de mais nada, o fato de que não existe uma substância do belo e de que não existe quaisquer leis de validade geral nem quaisquer valores eternos do estético. (WITTE, 1999, p 104.)

À primeira vista o comentário de Whitte pode parecer contraditório uma vez que aponta em Benjamin um esvaziamento dos pressupostos da análise estética e da própria arte, ao mesmo tempo que essas análises partem da própria poesia baudelaireana, assim como das representações plásticas da vanguarda parisiense, sem falar da literatura de Proust e Kafka. Contudo, em consonância com a metodologia benjaminiana, o mais acertado é tomar as reflexões de Benjamin com radicalização da concepção estética de Baudelaire a partir não da concepção desenvolvida no *Pintor da Vida Moderna*, mas em seus poemas da *Flores do Mal*. Os poemas que compõem essa obra, em especial *O Spleen e o Ideal* e *Quadros Parisienses* permitem a Benjamin desvelar uma transformação que orienta todas suas preocupações na década de 30: a nova relação com o tempo que a modernidade inaugura. Esses poemas são lidos por Benjamin como signo da decadência da Paris do século XIX sob os auspícios de um tempo devorador e vazio, pontuado pelos ponteiros dos relógios e cronômetros, que tudo consome e ao mesmo tempo alimenta um anseio devorador por novidades. Não é de estranhar que o filósofo alemão, assim como o poeta francês, inscrevem a modernidade sob o signo da morte.

As resistências que a modernidade oferece ao ímpeto produtivo natural do homem são desproporcionais às suas forças. Compreende-se que ele vá enfraquecendo e busque refúgio na morte. A modernidade tem de ser colocada sob o signo do suicídio, que apõe o seu selo a uma vontade heroica que nada concede a um modo de pensar que lhe seja hostil. Esse suicídio não é renúncia, mas paixão heroica. É a conquista por excelência da modernidade no domínio das paixões. É assim que o suicídio, a passion particulière de la vie moderne, surge na clássica passagem dedicada à teoria da modernidade. (BENJAMIN, 2015, p. 66)

Aqui surge uma ideia cara tanto a Benjamin quanto à Baudelaire, a imagem do herói. Para ambos, o herói moderno é um marginal, aquele que se ocupa das coisas quando esta é deslocada de seu sentido funcional; sua atitude é de renúncia ao valor mais sagrado da burguesia, o trabalho. Na verdade, o pensamento burguês confere ao trabalho um poder sobrenatural, contudo, Benjamin aperfeiçoa a ideia do herói baudelaireano ao compará-lo ao rufião e ao catador de trapos, desvinculando-o de toda transcendência metafísica do herói da Antiguidade, já que as ações do herói da vida moderna estão fadadas ao fracasso.

A produção da mente ou do espírito, a produção cultural, poder-se-ia dizer, tem como meta a efetividade e, com isso, a durabilidade. Mas efetividade e

durabilidade são impossibilitadas pelo princípio da modernidade. Pois o que acaba de ser criado é imediatamente algo envelhecido e é vítima do desprezo e do esquecimento. (WITTE, 1999, 105.)

Assim, o laço que liga os heróis modernos e da antiguidade é o sentido de fracasso de seus feitos e obras. Suas jornadas são direcionadas para a morte, contudo o herói moderno já não dispõe da dignidade metafísica do herói da antiguidade mesmo que sua ruína seja tão certa quanto a desse. Ele é a encarnação do destino de todos aqueles indivíduos que compõem as massas modernas nas grandes metrópoles, uma morte sem sentido. Ao mesmo tempo, esse herói corresponde ao tipo de vida fundada num tempo vazio da individualidade isolada e da dispersão da sensibilidade, da alienação do trabalho e da fugacidade dos prazeres.

3. O CONCEITO DE EXPERIÊNCIA EM WALTER BENJAMIN

A preocupação de Benjamin com as transformações da experiência remete à sua juventude. Nessa fase, destacam-se dois pequenos ensaios: *Experiência*, de 1913; e o pequeno artigo *Sobre o Programa da Filosofia Vindoura*, produzido entre 1917 e 1918 sobre a filosofia de Immanuel Kant. No primeiro, vemos Benjamin esboçar um conceito de experiência imbuído da insatisfação contra uma ideia de experiência que os adultos ostentam sob uma “máscara de experiência” que debocha dos roupantes idealistas da juventude, já que para eles isso não passa de ímpetos que se abrandam ao se adentrar à vida adulta:

ele [o adulto filisteu] desvaloriza os anos que estamos vivendo, converte-os na época das doces asneiras que se cometem na juventude, ou no êxtase infantil que precede a longa sobriedade da vida séria. (BENJAMIN, 1984, p.184)

De forte teor subjetivo e irônico, esse texto de 1913 tem como alvo a imagem do adulto filisteu, que “já vivenciou tudo: juventude, ideais, esperanças e mulheres” (Idem, p. 186) e que se regozija em lançar um olhar de desdém às aspirações e sonhos dos jovens. Aqui começa a ser esboçado uma preocupação com as categorias que definem o tempo.

desde os textos de juventude, Benjamin se preocupa em elaborar um conceito de experiência articulado à construção de novas categorias de temporalidade, relacionadas à valorização do presente e, por conseguinte, à crítica de um passado eternizado quanto de futuros que cantam. (MITROVITCH, 2011, p.64)

No ensaio de 1917-18, Benjamin propõe uma crítica da teoria do conhecimento inaugurada pelo Iluminismo e sua depuração pela filosofia kantiana. Grosso modo, Benjamin propõe um conceito superior de experiência que abranja em si outros domínios de conhecimento, como a arte, história, doutrina do direito e religião. Subrepticiamente, aventa críticas à concepção de experiência que fora empobrecida pelo teor científico proposto pelo Iluminismo. Ambos os textos, de 1913 e 1918-19 se vinculam por realizarem uma crítica ao empobrecimento da “verdadeira” experiência: o primeiro, ao adulto filisteu, que perdera a capacidade de “levantar os olhos para as coisas grandiosas e plenas de sentido” (BENJAMIN, 1984, p. 180); o último, à

necessidade de quantificação e certeza que deve caracterizar a experiência, na qual essa passa a ser o escopo da atividade da ciência moderna. Sobre a concepção de experiência do texto de 1913, Kátia Muricy é elucidativa:

A compreensão de experiência no artigo juvenil é a corriqueira, a habitual aceção de experiência individual: a dos mais velhos, a dos pais. Uma compreensão que se poderia aproximar daquela de vivência subjetiva que Benjamin definirá, em seus textos maduros, na noção de *Erlebnis*, a dimensão incomunicável da experiência na modernidade. O sentido dado por Benjamin no texto de 1913 é negativo: esta experiência é o argumento imobilizante do passado, a última palavra do adulto filisteu: '*ela é inexpressiva, impenetrável, sempre igual*'. Na sua repetição, esta experiência não pode acolher o novo, o que irrompe quebrando a sua continuidade estéril. A rigor, não é uma experiência propriamente dita, já que não rompe os limites do mesmo. Devolver à experiência seu sentido autêntico significa reconciliá-la com o sentido original da palavra, ligando-a à quebra de limites e à emergência do novo. (MURICY, p. 44, 2009)

Se é possível captar alguns elementos da crítica madura sobre a experiência nos textos juvenis de Benjamin, é verdade também que eles tomam uma nova roupagem em suas reflexões da década de 30 ao se debruçar sobre o declínio da experiência coletiva sob as transformações da percepção oriundas do desenvolvimento do capitalismo e da sociedade industrial. É inegável que a crítica a uma visão imobilizante e conservadora da relação com o tempo determinará as análises do “sempre-igual” que se liga ao fetichismo da mercadoria. Mas será o contato mais estreito com a filosofia de Marx que possibilitará a Benjamin perceber uma nova dimensão do conceito de experiência e seu processo de desagregação.

Nesse período pós-primeira guerra, Benjamin produzirá um conjunto de ensaios que busca construir um conceito materialista de experiência, com destaque para *Experiência e Pobreza*, de 1933; o *Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, de 1936 e *Sobre alguns temas em Baudelaire*, de 1939, este a tentativa mais estruturada de caracterizar esse novo conceito de experiência. Quanto aos dois primeiros trabalhos, há consenso que partilham de certa complementariedade, havendo inclusive passagens idênticas em ambos os textos, mas que conduzem a conclusões diversas. No ensaio “Walter Benjamin ou a história aberta”, introdutório ao livro “Magia e Técnica, Arte e Política”⁴, Jeanne Marie

⁴ Trata-se da tradução de um conjunto de ensaios de Walter Benjamin realizada por Sérgio Paulo Rouanet para a Editora

Gagnebin esclarece as forças motrizes que orientam as reflexões de Benjamin em seus textos dessa época:

Nos textos fundamentais dos anos 30 (...), Benjamin retoma a questão da “Experiência”, agora dentro de uma nova problemática: de um lado, demonstra o enfraquecimento da “Erfahrung” no mundo capitalista moderno em detrimento de um outro conceito, a “Erlebnis”, experiência vivida, característica do indivíduo solitário; esboça ao mesmo tempo, uma reflexão sobre a necessidade de sua reconstrução para garantir uma memória e uma palavra comuns, malgrado a desagregação e o esfacelamento do social. (GAGNEBIN, 1994, p. 08)

Essa problemática do esfacelamento da experiência (*Erfahrung*), a atrofia da capacidade de narrar e a necessidade de construção de uma nova história compõem o arcabouço para a reflexão acerca vida moderna que se orienta pela vivência (*Erlebnis*). Do ensaio *Experiência e Pobreza* Benjamin destaca um de seus mais ambíguos e contraditórios conceitos desse período, a ideia de Barbárie.

3.1. EXPERIÊNCIA E BARBÁRIE

A dicotomia experiência – vivência já começa a ser esboçada por Benjamin em seu pequeno texto de 1933, *Experiência e Pobreza*. A experiência (*Erfahrung*) é apresentada como patrimônio de uma coletividade, um saber que se consolida através da transmissão de narrativas que perpassam as gerações. Esse saber constituía a forma de ser de uma comunidade, os valores e práticas que as gerações precedentes legavam às futuras. Por outro lado, a vivência (*Erlebnis*) típica das sociedades modernas se caracterizaria pelo declínio do acesso a um passado comum; nelas se atrofiam as capacidades de recepção do conhecimento legado pela tradição, ou seja, os indivíduos se sentem incapazes de dar continuidade a experiência (*Erfahrung*), não conseguem mais invocá-la ou transmitir o saber legado dessa tradição.

No início do ensaio, Benjamin utiliza-se de uma história para lançar luz sobre as características da experiência (*Erfahrung*). Trata-se de um ancião que em seu leito de morte reúne seus filhos para lhes revelar a existência de um tesouro que se encontra enterrado nas terras de seu vinhedo. Os filhos, no objetivo de encontrar o

tesouro, cavam e reviram o solo da propriedade, contudo nada encontram. Com a chegada do outono, as terras remexidas produzem como nunca antes, revelando aos filhos que o verdadeiro tesouro está no trabalho. Essa parábola expõe o coração da experiência:

Sabia-se exatamente o significado da experiência: ela sempre fora comunicada aos jovens. De forma concisa, com a autoridade da velhice, em provérbios; de forma prolixa, com sua loquacidade, em histórias; muitas vezes com narrativas de países longínquos, diante da lareira, contadas a pais e netos. Que foi feito de tudo isso? Quem encontra ainda pessoas que saibam contar histórias como elas devem ser contadas? Que moribundos dizem palavras tão duráveis que possam ser transmitidas como um anel, de geração em geração? Quem é ajudado hoje por um provérbio oportuno? Quem tentará sequer lidar com a juventude invocando sua experiência? Não, está claro que as ações da experiência estão em baixa. (BENJAMIN, p. 114, 1994)

Essa passagem delinea muito bem o que a experiência não é: ela não se resume a um processo de recolhimento e fixação de acontecimentos na consciência, assim como não deve ser confundida com a ideia de experimento, ou seja, a organização de informações orientada por um método científico. Ela está muito mais próxima dos provérbios e histórias que se fixam na memória do indivíduo porque permeia a memória coletiva da comunidade onde esse indivíduo está inserido. Que acontecimentos marcaram essa mudança na forma de se relacionar com essa tradição e se alimentar dessa memória comum? Segundo Benjamin, o desenvolvimento da técnica acompanhado com a consolidação da atividade industrial que impulsionaram os fenômenos brutais desencadeados pela Primeira Guerra Mundial:

nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes" (BENJAMIN, 1994, p. 115)

A aniquilação provocada pelos eventos da guerra não somente solapam os fundamentos da experiência tradicional, mas deixam como legado a própria pobreza de experiência que marcará a modernidade. Claro que esse empobrecimento da Erfahrung vem se acumulando ao longo da história humana, contudo os eventos da Primeira Guerra Mundial estabelecem um trauma sem precedentes. Se no passado,

os soldados que retornavam de uma guerra ainda podiam narrar as façanhas e terrores que os acometiam no campo de batalha, as vitórias e derrotas que decorriam da habilidade, estratégia e ousadia de indivíduos que se olhavam nos olhos, nessa grande guerra os homens são aniquilados vulgarmente em trincheiras sob o poder de armas automáticas, gases e explosivos. Até os mínimos critérios de honra são abandonados, no fim do dia sequer é permitido o recolhimento dos corpos dos soldados mortos. O que de exemplar era permitido narrar de fenômenos tão brutais? Que tipo de homens retornavam de um evento tão funesto?

Na época, já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos. Os livros de guerra que inundaram o mercado literário nos dez anos seguintes não continham experiências transmissíveis de boca a boca. (BENJAMIN, 1994, p. 114-115)

De fato, Benjamin descreve uma imagem avassaladora onde o mutismo dos soldados revela o declínio das experiências coletivas presentes nos ritos, nas datas de exceção, feriados e festividades coletivas que pontuam o sentido da experiência tradicional. Não há possibilidade de narrar os horrores da guerra, porque esta é um acontecimento da simples vivência, um acontecer sem nenhum sentido e que não carrega consigo nenhum ensinamento.

Contudo, Benjamin flerta com uma saída para essa situação inóspita. Se a tradição já não consegue nos falar, se estamos inaptos da receptividade às narrativas e conselhos que as gerações passadas nos deixaram, resta apenas abraçar nossa pobreza de experiência. Assumir nossa pobreza de experiência é o primeiro passo para lidar com a complexidade da vida moderna. A partir daí abre-se um novo cenário inaugurado por algumas mentes que resolvem abraçar esse cenário onde o esgotamento da *Erfahrung* tradicional perde espaço para a ascendente *Erlebnis*. De René Descartes, passando por Albert Einstein, Paul Klee, Paul Scheerbart, Bertold Brecht e Adolf Loos, Benjamin elenca uma série de experiências de indivíduos que resolveram se ajustar a essa nova situação que ele denomina de barbárie. São precursores que resolveram iniciar de um “tábula rasa”. Descartes reorienta seu olhar da tradição filosófica e matemática para direcioná-lo para uma semente de verdade indiscutível: do *cogito* ele deduz o porvir de todo seu pensamento. Einstein se desinteressa de todo arcabouço da física moderna para se dedicar a uma pequena

incongruência entre as equações de Newton as novas observações astronômicas. Klee se debruça em uma nova perspectiva de arte, já que em suas gravuras transborda a riqueza de um conteúdo interno sem interioridade. Brecht, Scheerbart e Loos estão presos por um fio que os une na busca de uma nova sensibilidade que rompe com a tradição e rejeita “a imagem do homem tradicional, solene, nobre, adornado com todas as oferendas do passado, para dirigir-se contemporâneo nu, deitado como recém-nascido nas fraudas sujas de nossa época” (BENJAMIN, 1994, p.116). A partir desses exemplos Benjamin introduz o conceito de *barbárie positiva* como nova postura de agir na experiência moderna. Como não conseguimos mais nos referenciar àquilo que fora legado pela civilização, se nosso laço íntimo com saber tradicional fora rompido com as catástrofes que marcam a modernidade, devemos seguir em frente, como um bárbaro que segue em frente, que abandona a nostalgia do passado.

“Barbárie? Sim. Reponderemos afirmativamente para introduzir um conceito novo e positivo de barbárie. Pois o que resulta para o bárbaro dessa pobreza de experiência? Ela o impele a partir para a frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para direita nem para a esquerda” (BENJAMIN, 1994, p. 115-116)

Para Benjamin, o equívoco do homem moderno é que, estando diante de toda a produção legada pela civilização, este não consegue ver sua pobreza, a forma como se desfaz de tudo que lhe foi transmitido, mas sem se concentrar nas possibilidades que se abrem para o iniciar com pouco. É de salientar que o destaque a essa face positiva da barbárie que rompe com sua herança tradicional não implica ignorar o cunho manipulador dessa mesma tradição. Benjamin compreende que as críticas aos estamentos tradicionais de caráter elitista promovido na modernidade pela burguesia, assim como a possibilidade de uma cultura emancipatória das massas, não significam a descontinuidade dos projetos burgueses, como sublinha Willi Bolle:

Diferentemente de muitos outros, que caminharam no ritmo dos novos tempos, ele [Benjamin] percebeu, além das mudanças evidentes de superfície, a continuidade do projeto histórico de uma classe. Vista assim, não só é burguesa a formação tradicional, como também a cultura de massas que a substitui; em suma, o processo de modernização como um todo. (BOLLE, 2000, p.149)

Essa nova sensibilidade que Benjamin apresenta em *Experiência e Pobreza* guarda em seu âmago uma ambivalência, pois uma vez que se constrói a partir da ruptura com a autoridade da tradição, por outro lado, promove uma perspectiva de liberdade de começar de novo, construir com pouco – a partir de uma “tabula rasa”. Contudo, suas reflexões se desenvolvem no auge da ascensão da barbárie nazista na Alemanha e a defesa positiva da barbárie pode representar um grande perigo de interpretação, como salienta Sérgio Paulo Rouanet:

No momento em que as nuvens de uma barbárie real obscurecem o horizonte, pregar uma contra-barbárie mítica é quase uma forma de convivência com o poder fascista. É por isso que Benjamin, com a mesma veemência com que denuncia a cultura de classe, denuncia os riscos de uma dissolução da cultura. Inversamente, ao mesmo tempo, que estigmatiza o empobrecimento da experiência, que condena os homens à perda de sua memória histórica, percebe o potencial político dessa nova sensibilidade (ROUANET, 1981 p. 53-53)

Não há dúvida de que esse pequeno texto parece incorporar a coexistência das posições antitéticas, contradições e antagonismos com que Benjamin via a modernidade. Sua denúncia radical de que os séculos XIX e XX com o desenvolvimento massivo e extensivo da técnica não conseguiram concretizar os anseios de um mundo melhor – um dos grandes mitos que o progresso defendeu, é a maior contribuição desse pequeno ensaio. Suas indagações fundamentais: Que conhecimento de nosso próprio tempo somos capazes de formular? Que experiências somos capazes que legar às gerações futuras?

3.2. EXPERIÊNCIA E NARRAÇÃO

Em 1936 Benjamin compõe o ensaio *O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov* onde dá prosseguimento às suas reflexões sobre o enfraquecimento da experiência tradicional. Contudo, aqui ele estabelece uma simetria entre a extinção da figura do narrador e a decadência da experiência. Um nexos facilmente percebível já que Benjamin descreve a narrativa como a “faculdade de intercambiar experiências”

(BENJAMIN, 1994, p. 198), enquanto a experiência é a própria fonte da narrativa, pois “o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes” (Idem, 1994, p. 201). Destaca ainda que a narração, ao reaver o passado, transmite e atualiza a experiência presente na tradição. Essa atualização se aplica por meio do aconselhamento, pois para Benjamin, “aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada” (Idem, 1994, p. 200). Esse é o mecanismo de funcionamento da narração, pois ao narrador cabe deixar a história em aberto, seus conselhos não visam dar ao ouvinte um saber meramente técnico ou um saber de si auto-referencial. Mas busca mergulhar ambos, narrador e ouvinte, em uma tradição que implica um conhecimento histórico de formação de si em meio ao coletivo, partilhando dos ritos, práticas e valores em comum.

O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria. A arte de narrar está definhando porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção. Porém, esse processo vem de longe. Nada seria mais tolo que ver nele “um sintoma de decadência” ou uma característica “moderna”. Na realidade, esse processo, que expulsa gradativamente a narrativa da esfera do discurso vivo e ao mesmo tempo dá uma nova beleza ao que está desaparecendo, tem se desenvolvido concomitantemente com toda uma evolução secular das forças produtivas. (Ibidem, 1994, p. 200-201)

Na passagem acima Benjamin já delinea o conteúdo de conhecimento da narração, a sabedoria. Esse tipo de saber está em vias de extinção porque a atividade de narrar vem sofrendo um enfraquecimento devido a fatores sócio-culturais que a afetam e ao mesmo tempo geram a perda de sentido dessa sabedoria ancestral. Marcia Tiburi é assertiva ao afirmar que a sabedoria que floresce da narrativa não é apenas

um conteúdo subjetivo ou objetivo, mas também uma forma de relação com o mundo ou o outro, inimiga da pressa e do imediatismo. Por isso, ela é o elemento presente na narração, a qual envolve a compreensão das camadas mais escondidas do existir. (TIBURI, 2000, p. 90)

Aqui o narrador veste o manto do sábio, no sentido de indivíduo experiente, aquele que soube pacientemente mergulhar na “substância viva” da tradição, incorporá-la ao seu ser e com isso ser capaz de comunicá-la, transmiti-la. O narrador

só consegue realizar esse mergulho porque está em plena harmonia com uma tradição que, segundo Jeanne Marie Gagnebin, não configura apenas uma

ordem religiosa ou poética, mas desemboca também, necessariamente, numa prática comum; as histórias do narrador tradicional não são simplesmente ouvidas ou lidas, porém escutadas e seguidas; elas acarretam uma verdadeira formação (*Buildung*), válida para todos os indivíduos de uma mesma coletividade (GAGNEBIN, 1999, p. 57)

Benjamin retoma o diagnóstico apresentado em *Experiência e Pobreza* de que na modernidade a experiência está em baixa e com ela o perigo de extinção da faculdade de narrar. Esse apagamento decorre da ruptura desses laços assinalados acima que liga o indivíduo à tradição. No pequeno ensaio citado acima, a atrofia da experiência decorre da experiência com tal, enquanto em *O Narrador* esse embotamento é diagnosticado pelas formas de transmissão dessa herança cultural. Aqui Benjamin está interessado na narrativa enquanto processo de transmissão de experiências e as alterações culturais que ao longo da história vem cingindo nosso vínculo com essa herança.

Necessário se faz observar como Benjamin compreende a Narração, que não se resume a um gênero ou a um domínio literário, mas diz respeito à prática da narrativa oral. Nesse sentido, Gagnebin esclarece que narrador “remete ao verbo *erzählen*, narrar, contar em geral, e não necessariamente à noção – pertinente ao universo da teoria literária – do narrador como voz narrativa presente (ainda que disfarçada) num texto” (GAGNEBIN, 2014, p. 220). Assim, *O Narrador* não oferece um estudo da narrativa enquanto gênero literário, mas investiga-a como uma das formas de escrita historiográfica, no sentido de uma das maneiras de dizer o/do tempo – que está intimamente ligado aos modos como se constitui e se organiza o trabalho. Além disso, deve sublinhar que não se trata de um lamento nostálgico da perda de uma forma arcaica de historiografia, mas como afirma Peter Osborne, “abordar gêneros narrativos como corporificações de diferentes tipos de memória” (OSBORNE, 1999, p. 93).

A narrativa deve ser compreendida como uma arte e uma “faculdade de intercambiar experiências”, contudo, essa experiência já não se encontra disponível na modernidade. Isso ilustra porque Benjamin afirma que o narrador “não está de fato presente entre nós, em sua atualidade viva” (BENJAMIN, 1994, p. 197). Podemos nos

perguntar: que há com nossa época que nos impede de dispor dessa arte? Ora, a época moderna é veloz, fugaz, fugidia e desintegradora do tempo, o que nos impede de engendrar as experiências típicas da *Erfahrung*, já que esta é “inimiga da pressa e do imediatismo”. Nossa vida é muito mais marcada pela vivência (*Erlebnis*), ou seja, “aquilo que restou após a aniquilação do espaço para a experiência, quando o indivíduo, alienado de sua condição de sujeito, tornou-se um solitário em meio ao mundo criado pelo capitalismo” (TIBURI, 2000, p.88).

O fundamento da narração é a oralidade, ou seja, “a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores” (BENJAMIN, 1994, p.198). Benjamin vai mais profundamente ao afirmar que, “entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (Idem, 1994, p.1998). Com essa afirmação, Benjamin remete a narração à tradição da poesia épica e dos contos de fada, mais precisamente, às tradições orais, às histórias que se transmite de pais para filhos e à memória avoenga. E com isso, fica claro ainda que, ao apontar o declínio da arte de narrar, Benjamin referencia o declínio dessa tradição oral. Segundo ele, a nascente dessa tradição pode ser remontada a dois principais arquétipos de narradores:

A figura do narrador só se torna plenamente tangível se temos presentes esses dois grupos. “Quem viaja tem muito que contar”, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair de seu país e que conhece suas histórias e tradições. Se quisermos concretizar esses dois grupos através dos seus representantes arcaicos, podemos dizer que um é exemplificado pelo camponês sedentário, e o outro pelo marinheiro comerciante. (BENJAMIN, 1994, p 198-199)

Pensar o narrador a partir desses dois tipos fundamentais – o “camponês sedentário” e o “marinheiro comerciante” – é evocar a ideia de uma distância, seja ela temporal no caso do primeiro, que conhece como nenhum outro as tradições e histórias de seu lugar e de seu povo; quanto espacial, já que o marinheiro carrega consigo a diversidade e multiplicidade de conhecimentos das terras distantes que visitou. Enquanto o camponês, por nunca ter se afastado de sua terra, pôde cultivar a memória daqueles que o precedeu e assim se tronar um guardião do tempo passado, o depositário de uma experiência de *profundidade*; o marinheiro carrega consigo a

amplitude de olhar saturado do longícuo, estranho e desconhecido, ele traz consigo um experiência da *diversidade*.

Como os viajantes que voltam de longe... os agonizantes são aureolados por uma suprema autoridade que a última viagem lhe confere. Lembremos aqui que a palavra *Erfahrung* vem do radical *fahr* – usado ainda no antigo alemão no seu sentido literal de percorrer, de atravessar uma região durante uma viagem (GAGNEBIN, 2009, p.58)

O narrador é essa figura que acolhe e transmite uma experiência da tradição, seja ela oriunda do próprio seio da comunidade onde está inserido, seja de uma experiência que vem de longe. Por isso, ele será um híbrido desses dois arquétipos: ele acumula as qualidades do camponês que decidiu se decidir fixar em sua terra ou do marinheiro que optou com desvendadas terras distantes. Para Benjamin, o emblema dessa conjunção será o artífice das corporações medievais, já que nas corporações “cada mestre tinha sido um artífice viajante antes de se fixar em sua pátria ou no estrangeiro” (BENJAMIN, 1994, p. 215). As corporações medievais asseguram o espaço ideal para a simbiose dessas duas matrizes da arte de contar histórias.

Se os camponeses e os marujos foram os decanos na arte de narrar, foram os artífices a sua escola mais avançada. No sistema corporativo associava-se o conhecimento de terras distantes, trazidos para casa pelo homem viajado, ao conhecimento do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário (Idem, 1994, p.215)

Esse conhecimento caracterizado simultaneamente de uma distância espacial de terras estranhas e de um longe temporal da tradição é o que confere ao narrador a autoridade que lhe caracteriza. De sua narração resulta sempre uma sugestão prática em forma de uma moral da história. Essa dimensão prática é o fruto da narração, onde essa “utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida” (Ibdem, 1994, p. 200). Devido a esse caráter prático, seus ensinamentos não devem ser confundidos com simples anedotas, ao contrário, essas narrativas estão profundamente radicadas em uma tradição oral, fornecendo as referências essenciais que orientam o indivíduo no mundo e moldam a formação de um povo, daí porque Benjamin caracteriza o narrador como alguém que:

sabe dar conselhos: não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio. Pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida

(uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer). Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la *inteira*. O narrador é o homem que poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida. (BENJAMIN, 1994, p.221)

Por possuir esse sentido prático, a narração é um saber aplicável e por isso não se restringe à experiência vivida do narrador. Seu caráter de “bom conselheiro” provém de sua capacidade de incorporar um sentido àquilo que é narrado porque seus conselhos provém de “sua experiência ou [da] relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes” (Idem, 1994, p. 201). Em outras palavras, a experiência da qual se serve o narrador é aquela essencialmente vinculada a uma forma de vida comunitária onde narrador e ouvinte compartilham de um mesmo sentido de mundo. Ela é a experiência da tradição como um todo, *experiência inteira*: da tradição incorporada à sua experiência, a de acolhimento das tramas da história, a experiência daqueles que ele ouviu e daqueles a quem sua narração se dirige.

Já salientamos que a arte de narrar é aperfeiçoada pelos artificies nas corporações de ofício, assim, o trabalho artesanal é o ambiente que garante a manutenção dessa modalidade de experiência. Com o advento da organização fabril, a técnica moderna transforma rapidamente as antigas relações das comunidades arcaicas, já que altera radicalmente as formas como o homem se relaciona com o trabalho e com o tempo. O modo de produção da experiência tradicional possui uma dimensão existencial que em nada se relaciona como a noção moderna de trabalho, e por isso Benjamin salienta que a narração é:

ela própria uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso (BENJAMIN, 1994, p. 205)

Como a narração é uma forma de artesanato, o narrador o seu artesão. Assim, a matéria-prima da narração será a experiência, assim como o barro é a matéria prima do vaso. E por ser uma atividade artesanal, o narrador não pode prescindir de um ritmo de tempo propício para que a tradição incida sobre ele, e dessa forma ele deve

ser senhor de seu próprio tempo. Benjamin se utilizará de Paul Valéry para caracterizar a transformação da relação do homem como tempo a partir da passagem do trabalho artesanal para o industrial:

Antigamente o homem imitava essa paciência [das coisas produzidas pela natureza]. Iluminuras, marfins profundamente entalhados; pedras duras, perfeitamente polidas e claramente gravadas; lacas e pinturas obtidas pela superposição de uma quantidade de camadas finas e translúcidas... - todas essas produções de uma indústria tenaz e virtuosística cessaram, e já passou o tempo em que o tempo não contava. O homem de hoje não cultiva o que não pode ser abreviado (Idem, 1994, p. 204-205)

O ritmo de trabalho do homem moderno, apressado e cadenciado pelo ritmo das máquinas e do relógio, quebra o relacionamento que ele mantinha com os acontecimentos e a experiência tradicional, pois o priva de um de seus pré-requisitos básicos, a lentidão. O homem moderno perde assim não só a capacidade de narrar, como a de ouvir, pois nesse novo ritmo que vida se encontra privado do tédio, que é o ânimo essencial para recepção da narração

Se o sono é o ponto mais alto da distensão física, o tédio é o ponto mais alto da distensão psíquica. O tédio é o pássaro de sonho que choca os ovos da experiência. O menor sussurro nas folhagens o assusta. Seus ninhos – as atividades intimamente associadas ao tédio – já se extinguiram na cidade e estão em vias de extinção no campo. Como isso, desaparece o dom de ouvir, e desaparece a comunidade dos ouvintes. Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de contá-las. Assim se teceu a rede em que está guardado o dom de contar histórias. E assim essa rede se desfaz por todos os lados, depois de ter sido tecida, há milênios, em torno das mais antigas formas de trabalho manual.

O tédio é a força que, e isso pode soar contraditório, abstrai o tempo para tê-lo presente. O indivíduo animado por ele é afastado de sua imediatividade para se lançar à experiência da narração. Esta faz convergir passado e presente para envolver o indivíduo num mergulho intensivo na tradição. E para assimilá-la é necessário do ouvinte e do narrador uma dedicação sem pressa e não sufocada por uma atenção intencional, pois quanto mais esquecido de si, mas profundo em seu ser se sedimenta a experiência da narração.

Para compreensão do empobrecimento da experiência transmitida pela narração deve-se ter presente não somente as transformações do conteúdo do que é narrado, mas também da forma de sua transmissão, para tanto devemos nos ater a duas formas de narrativas desenvolvidas pela modernidade: o romance burguês e a informação jornalística. Para Benjamin, aquilo que é contado na narração tradicional difere radicalmente da forma e do conteúdo do romance e da informação. Essa transformação provocada por essas novas formas de comunicação altera concomitantemente a estrutura de percepção do homem moderno assim como a essência da experiência. E isso porque o romance não se origina e nem alimenta a tradição oral; ao contrário, o romance é totalmente dependente da escrita e da difusão impressa, assim, o herói do romance é um indivíduo em que sua experiência nasce da solidão e sua visada é sempre direcionada ao indivíduo isolado. O personagem do romance busca sua sabedoria não na experiência com o outro, no seio de uma comunidade, mas em seu próprio mundo interior, em sua autocentralidade. Enquanto que na narração, aquilo que é narrado carrega consigo as vozes de toda uma cadeia de narradores, a produção e leitura de um romance são gestados no seio da solidão.

Quem escuta uma história está em companhia do narrador; mesmo quem a lê partilha dessa companhia. Mas o leitor de um romance é solitário. Mais solitário que qualquer outro leitor (pois mesmo quem lê um poema está disposto a declamá-lo em voz alta para um ouvinte ocasional). Nessa solidão, o leitor do romance se apodera ciosamente da matéria de sua leitura. Quer transformá-la em coisa sua, devorá-la, de certo modo. (BENJAMIN, 1994, p. 208)

A influência do romance sobre o indivíduo moderno é sedutora: ele assimila a história do herói como se fosse a sua própria. As façanhas, os reveses, os questionamentos e descobertas vividas pelo herói do romance são apreendidas pelo leitor como se dirigidas a ele e somente ele. A saga desse herói no romance é uma exposição da consciência que se aflora para o interior de si, revelando suas nuances psicológicas, contudo, sem realizar uma reflexão acerca do vivido. Por isso sua sabedoria “não recebe conselhos [e] nem sabe dá-los” (Idem, 1994, p. 201)

Mas, se a emergência do romance “é o primeiro indício do processo que vai culminar no ocaso da narrativa” (Ibidem, 1994, p. 217), a difusão da informação jornalística acelera a desintegração da arte narrativa. Esta “é tão estranha à narrativa como o romance, mas é mais ameaçadora que ele, e, de resto, provoca uma crise no

próprio romance” (BENJAMIN, 1994, p. 218). Essa desintegração se direciona em uma característica fundamental da narração, a ausência de plausibilidade. Em suas histórias, o narrador tradicional recorre deste o miraculoso ao extraordinário para que aqueles que as escutam possa acolher a experiência nelas expressa. Por outro lado, a informação é explicativa, ela anseia por uma verificação imediata. A quantidade exorbitante de notícias que nos chegam a todo momento não consegue ser transformada em experiências porque “todos os fatos já nos chegam impregnados explicações. Em outras palavras, quase nada do que acontece é favorável à narrativa, e quase tudo beneficia à informação” (Idem, 1994, p. 219).

A narrativa se esquia de dar explicações e nos convida sempre a interpretá-las, por isso é capaz de atravessar gerações, por outro lado, a informação só possui relevância enquanto mantém a qualidade de novidade

A informação só tem valor no momento que é nova. Ela só vive nesse momento, precisa entregar-se inteiramente a ele e sem perda de tempo tem que se explicar nele. Muito diferente é a narrativa. Ela não se entrega, ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver” (BENJAMIN, 1994, p. 204)

A profusão de notícias e informações que afetam o indivíduo moderno são apresentadas com o máximo de exatidão e clareza, isso gera a necessidade de uma nova receptividade. Ora, como o suporte da informação é a escrita impressa, essa nova receptividade impõe a construção de um tipo novo de leitor. A incapacidade de receber e dar conselhos se instala no cotidiano do homem moderno, porque como leitor cada vez mais ele se sente inexperiente diante desse novo mundo em que está inscrito. As notícias e informações não vinculam nenhum tipo de tradição, elas apenas transmitem os acontecimentos tais como se deram, pois o propósito da imprensa jornalística é:

isolar os acontecimentos do âmbito onde pudessem afetar a experiência do leitor. Os princípios da informação jornalística (novidade, concisão, inteligibilidade e, sobretudo, falta de conexão entre uma notícia e outra) contribuem para esse resultado, do mesmo modo que a paginação e o estilo linguístico. (BENJAMIN, 1994, p. 106-107)

A informação prescinde da reflexão e do tempo para acolhimento da sabedoria que a narração necessita; ao contrário, ela “vive na pura imediatez que dispensa a entrega e a atenção do ouvinte, ao que está sendo transmitido” (TIBURI, 2000, p.91).

Esse acontecimento sinaliza o enfraquecimento da experiência. O romance e a informação não apenas extinguem a poder da narração, pondo fim à tradição moral, mas provocam uma profunda modificação na estrutura da experiência na modernidade. Com a ascensão dessas novas formas de comunicação, a modernidade ver o eclipsamento da *Erfahrung* e o florescimento da *Erlebnis*.

3.3. ASCENSÃO DA *ERLEBNIS* E ENFRAQUECIMENTO DA *ERFAHRUNG*

De tantas palavras que poderíamos designar a modernidade, talvez a melhor seja transformação. A técnica moderna foi a principal responsável por esse processo, sua atuação foi tão eficiente que perdemos o sentimento de familiaridade com o mundo que nos cerca. Isso fica patente no fato de que nossas histórias não conseguem acompanhar tais transformações – as antigas narrativas perderam toda sua sabedoria em um mundo dominado pela técnica, um mundo que ao mesmo tempo nos priva da capacidade de construir novas.

O crescente isolamento oriundo da dissolução dos vínculos comunitários acelerou a dissolução da palavra comum que unia narrador e ouvinte. Sem esse fundamental mecanismo de manutenção do vínculo social, se perde a transmissão de conselhos práticos, máximas e normas morais, e portanto, se desconstrói o horizonte de referências comuns a partir do qual os homens agem no mundo. Diante de toda essa transformação como fica o contador de histórias?

A narração, o narrador, assim como o artesão, evidenciam sua fragilidade, sua condição minúscula e inútil diante das máquinas. Nesse contexto, o corpo humano não tem outra função senão a de se colocar a serviço dos motores e dos grandes discursos universalizantes, auxiliando-os a exhibir os seus dotes espetaculares, impregnados na massificação que o fascismo captura e instrumenta (ENDO, 2012, p. 176)

A melhor caracterização que Benjamin nos lega sobre os conceitos de experiência e vivência nos vêm de suas análises da poesia baudelairiana. O ensaio *Sobre Alguns Motivos na Obra de Baudelaire* se estrutura nessa tentativa de definir esses dois conceitos:

De fato, a experiência é matéria da tradição, na vida coletiva como na privada. Constitui-se menos a partir de dados isolados rigorosamente fixados na memória, e mais a partir de dados acumulados, muitas vezes não conscientes, que afluem à memória. (BENJAMIN, 2015, p.95)

Quanto ao conceito de vivência, destaca que ela se compunha de dados isolados de nossa percepção que se fixam de forma organizada na memória. Assim, se estabelece a separação entre a experiência da *Erfahrung*, tornada incomunicável, e a experiência dispersa, doravante denominada *Erlebnis*. Na poesia tradicional, a experiência é transmitida de forma inconsciente nas epopeias e narrativas, gerando um conhecimento que não está diretamente sob a tutela da consciência. A poesia de Baudelaire, para Benjamin, se instala no vazio da vivência das grandes cidades, optando pelos temas desprezados da lírica tradicional: jogos de azar, o flâneur, o choque e a vida comum dos operários. Assim a poesia de Baudelaire se atém às vivências do homem urbano, tornando-o foco da lírica. Ao mudar a “inspiração” da poesia para esses temas banais, ele emancipa as vivências, dando-lhe espaço de protagonista da arte.

Nesse ensaio, vemos mais uma vez a apropriação por Benjamin de um referencial literário com o propósito de estabelecer seus próprios conceitos. Os temas da poesia de Baudelaire são o pano de fundo para Benjamin trabalhar os problemas e conceitos que afetam as transformações da experiência. Contudo, esse problema não aparece explicitado diretamente no poeta francês, mas ele está submerso tanto na questão da recepção da poesia de Baudelaire, já que “se as condições para a recepção da poesia lírica se deterioraram, é natural que imaginemos que essa poesia só excepcionalmente se encontra com a experiência dos leitores” (Idem, 2015, p.95); quanto no significado da crise da percepção, ilustrada pelos temas da memória, tempo, arte, trauma e vivência do choque.

Aqui nos deteremos nos capítulos iniciais desse ensaio, que são construídos por Benjamin como um suporte propedêutico para compreensão do restante artigo. Nessas considerações preliminares será constituído, a partir das ideias de Bergson, Proust e Freud, o aparato teórico com que Benjamin ilumina na lírica de Baudelaire a ascensão do conceito de *vivência* e como ela se manifesta na vida moderna.

Já salientamos que a *Erfahrung* é o conhecimento que se acumula e é transmitido pela tradição oral. Essa tradição é o solo onde se sedimenta essa experiência. Assim, o indivíduo embebido nessa experiência é aquele que soube acolher essa tradição, acatando o passado coletivo dá ao presente sua real plenitude.

Nas situações em que domina a experiência no sentido estrito do termo, conjugam-se na memória determinados conteúdos do passado individual com os do coletivo. Os cultos, com os seus cerimoniais, as suas festas (provavelmente sem possibilidade de ter lugar na obra de Proust), produzem reiteradamente a fusão entre essas duas matérias da memória. Provocavam a rememoração em determinados momentos e continuavam a ser oportunidades de rememorar ao longo de toda uma vida. (Ibidem, 2015, p.98)

Essas celebrações e ritos fortalecem um conjunto de relações sociais que sedimentam a transmissão da experiência, ao mesmo tempo que criam um espaço simbólico que condiciona o pertencimento dos indivíduos a uma mesma comunidade. Por outro lado, o indivíduo moderno é inserido em uma experiência de vida disjuntiva, sua vivência é alheia às festas, ritos e comemorações; desagregada e cindida da tradição. Nessa situação, ele é um leitor e ouvinte que nunca participa da experiência narrada e por isso para ele se torna tão difícil apreender a experiência contida na lírica. Como a vivência transforma as relações do indivíduo com a tradição, estabelecendo um sentimento de alheamento, isso automaticamente altera a sensibilidade desse indivíduo. O próprio Benjamin explicita como a experiência se diferencia dessa vivência:

a experiência é matéria da tradição, na vida coletiva como na privada. Constitui-se menos a partir de dados isolados rigorosamente fixados na memória, e mais a partir de dados acumulados, muitas vezes não conscientes, que afluem à memória. (BENJAMIN, 2015, p.95)

Aqui fica claro os componentes do conceito de experiência: memória, tradição, inconsciente. O aparecimento desses constituintes é o que justifica a presença de Bergson e Proust para a definição da experiência em contraponto à vivência. Benjamin se utiliza do conceito de *memória involuntária* de Proust como uma espécie de “tentativa de reconstituir por via sintética a experiência, tal como Bergson a entende, nas condições sociais de hoje – já que a sua reconstituição por via natural é qualquer coisa com a qual cada vez menos poderemos contar” (Idem, 2015, p.96). Para

Benjamin, a obra de Proust coloca à prova a teoria bergsoniana, pois, se para Bergson, a capacidade de presentificar o passado é um ato voluntário da memória, evocado na duração (*durée*); o romancista, mais atento as determinações históricas, defende que “depende do acaso cada indivíduo adquirir ou não uma imagem de si próprio, ser ou não capaz de se apropriar da sua experiência” (Ibdem, 2015, p. 97).

Proust estabelece a diferença entre *memória voluntária* e *memória involuntária*, e realiza um confronto constante entre a primeira, tutelada pelo intelecto; e a segunda, dirigida pelo inconsciente. A *memória voluntária* compreende a multiplicidade de vivências passadas que imprime um conjunto de lembranças que podem ser acessadas voluntariamente pelo intelecto. Seu trabalho está mais próximo de um processo de degradação de que de conservação de experiência. Ela é sempre um recorte, e portanto ela inutiliza a própria experiência que deveria resgatar. Por ser limitada e restrita, está sujeita aos acenos da atenção, logo, “transmite informações sobre o que se passou sem reter nenhum traço disso.” (BENJAMIN, 2015, p.97)

Do outro lado está a *memória involuntária*, que por meio da metáfora da *madeleine*, mergulha no passado e revela mistérios inacessíveis à vontade. Imersa no estético, ela só vem à tona por meio da rememoração que não pode ser reduzida à quantificação dos ponteiros do relógio. Ela imerge o indivíduo em uma experiência mais próxima da vinculada pela narração, mais ampla e indeterminada de espaço e tempo e por isso o reintegra ao seio da tradição. Nesse ponto ela se difere fortemente da experiência mnemônica de Bergson, determinada por categorias da ciência empírica. As experiências da memória voluntária do filósofo francês se afastam das experiências da cultura, já que busca consolidar uma percepção quase biológica de memória, fundado no conceito de *durée* – noção de tempo uniforme e contínuo. Esse processo de desagregação histórica que provoca o afastamento de Benjamin das noções de Bergson, pois seu conceito de experiência navega no sentido oposto: a verdadeira experiência é sempre histórica e agregadora do indivíduo à coletividade. A experiência é sempre caracterizada por um conjunto de representações coletivas que abraça os indivíduos.

Contudo, mesmo que Benjamin se aproxime de Proust para demarcar os domínios da *Erfahrung* a partir de sua relação com a memória, para o crítico alemão, suas experiências da *memória involuntária* estão intimamente ligadas a um caráter privado. Em parte alguma de sua extensa obra, percebe Benjamin, Proust faz menção

às festividades coletivas que conjugam a experiência do indivíduo com a memória coletiva. Até mesmo as grandes festas que ele descreve tão minuciosamente, das indumentárias aos gestos das personagens, carregam consigo sempre uma inquietação privada, alheia ao fato de que até mesmo as mais simples práticas individuais nunca estão desvinculadas de uma experiência coletiva.

Esse diagnóstico não se restringe a Proust e Bergson, mas se estende de modo indistinto ao indivíduo moderno. Bergson estabelece sua *memória pura* como ato contínuo, onde os conteúdos da experiência podem ser acessados arbitrariamente; Proust, por sua vez, insere o elemento casual, ou seja, o encontro com a experiência depende de uma distensão da sensibilidade que pode ocorrer ou não por puro acaso. Benjamin por sua vez, opera uma apropriação do conceito de *memória involuntária* tomando-a como uma imagem da experiência em teoria, enquanto a *memória voluntária* estaria para a vivência. Seu objetivo é demonstrar como essas duas esferas de conhecimento são inconciliáveis entre si assim como são inconciliáveis os respectivos registros de ambos os tipos de memória. Para tal demonstração, ele se utiliza de suas reflexões sobre as especulações freudianas acerca da organização do aparelho psíquico.

Em seu estudo *Além do Princípio do Prazer* Freud apresenta a ideia de incompatibilidade entre os sistemas percepção-consciência e memória. Benjamin parte das elaborações de Proust sobre a memória e, acopladas às reflexões de Freud, delimita os campos específicos da *experiência* e da *vivência*.

“o consciente nasce no lugar de um vestígio da lembrança”. Por isso, ele “caracteriza-se por uma particularidade, a de que nele o processo estimulador, diferentemente do que acontece em todos os outros sistemas psíquicos, não deixa uma transformação duradoura dos seus elementos, mas como que se esfuma no fenômeno da tomada de consciência”. A fórmula básica dessa hipótese é: “a tomada de consciência e a permanência de vestígios na memória são inconciliáveis no mesmo sistema”. Pelo contrário, “os resíduos da lembrança são muitas vezes mais intensos e duradouros quando o processo que os deixou nunca chegou ao nível do consciente”. Traduzido para o discurso proustiano: só pode tornar-se parte integrante da *mémoire involontaire* aquilo que não foi “vivido” expressamente e em consciência, aquilo que não foi uma “vivência” para o sujeito. (BENJAMIN, 2015, p. 99)

Dessarte, podemos esquematizar: de um lado, temos o âmbito da consciência e dos estímulos acolhidos pela percepção ao qual corresponde a *vivência*; do outro

lado, temos a *experiência*, caracterizada pelo registro inconsciente e duradouro da memória. É partindo dessa diferenciação que Endo explicita os traços constituintes da problemática da experiência em Benjamin:

ao estabelecer a diferença e a oposição entre experiência (*Erfahrung*) e vivência (*Erlebnis*), Walter Benjamin oferece um elemento-chave para a compreensão daquilo contra o que a experiência e o pensamento de Freud também se insurgem e revela que o dever de lembrar (*memoire volontaire*) dissuade e desloca constantemente o homem na multidão para o universo informacional no qual ele não cessa de colidir com corpos, fatos e informações que não pode discriminar nem deles se apropriar, e tudo aquilo de que ele se lembra, voluntária e conscientemente, ofusca uma verdadeira experiência da memória, impondo, sorrateiramente, o apagamento dos rastros. (ENDO, 2012, p. 171)

Ainda no domínio das reflexões de Freud, Benjamin abraça a tese de que ao sistema percepção-consciência não cabe a tarefa de acolher traços mnemônicos, mas a função de proteção do organismo contra o excesso de estímulos exteriores que possam desestabilizar seu equilíbrio. Ora, como organismo no mundo, ele sempre será afetado por forças exteriores, forças essas materializadas em choques. Contudo, com a advento da modernidade, percebemos um aumento radical da produção de estímulos, e esse aumento se torna ainda mais perturbador por ter se realizado em uma espécie de tempo muito curto para as transformações evolutivas do organismo acompanhar. Como resultado, o indivíduo moderno possui um sistema percepção-consciência tão sobrecarregado em aparar os choques que sua existência não consegue escapar da esfera da vivência.

Quanto maior for a participação do momento de choque em cada uma das impressões recebidas, quanto mais constante for a presença da consciência no interesse da proteção contra os estímulos, quanto maior for o êxito dessa sua operação, tanto menos essas impressões serão incorporadas na experiência e tanto mais facilmente corresponderão ao conceito de vivência. (Idem, 2015, p. 101)

É nesse cenário desgastante, onde cada vez mais somos solicitados a amortecer os perigos do trauma que o choque pode provocar, que a memória perde espaço. Como consciência e memória são sistemas excludentes, um organismo tensamente consciente não está apto ao acolhimento da narração. O espaço do tédio, que na tradição, era a seara da experiência, em nossa época dá lugar ao automatismo de defesa contra o choque.

A consciência está, pois, continuamente mobilizada contra ameaça do choque, donde Benjamin conclui que quanto maiores os riscos objetivos de que esse choque venha a produzir-se, mais alerta fica a consciência, o que significa, aceita a tese da relação inversa entre consciência e memória, que esta se empobrece correspondentemente, passando a armazenar cada vez menos traços mnêmicos. (ROUANET, 1981, p. 45)

O resultado desse diagnóstico é que a realidade moderna, determinada pelos choques oriundos da enxurrada de estímulos, só pode ser concebida pela imagem da *vivência*. De sua esfera, a *experiência* é gradativamente afastada, pois seus elementos constituintes – a memória, a lentidão, as narrativas, o tédio – não são possíveis de serem assimilados e recepcionados na subjetividade de indivíduos condenados à imediaticidade, ao comportamento reflexo e ao automatismo. Eles são indiferentes à experiência porque perderam as habilidades básicas de rememorar e atualizar os vínculos que os unem ao passado. Mas, mesmo diante de um cenário tão trágico é necessário viver. A imagem de como esses homens autômatos, nus das vestes da tradição, poderão abrir novas sendas Benjamin buscará na lírica de Baudelaire.

4. A SENSIBILIDADE DA VIVÊNCIA: TÉCNICA, PERCEPÇÃO E CHOQUE

Como salientamos, o ensaio *Sobre Alguns Motivos na Obra de Baudelaire* parte da constatação do enfraquecimento da *experiência tradicional* e a consequente substituição desta pela *vivência* como forma de organização da vida social.

Essa nova forma de sensibilidade, típica das metrópoles modernas, pode ser analisada na obra de Benjamin por meio de duas transformações: no âmbito da técnica, as modificações às quais foram submetidas a obra de arte em sua passagem da era aurática baseada na contemplação recolhida para uma fase pós-aurática, caracterizada por uma recepção distraída; e por outro lado, nas análises da lírica de Baudelaire, a conformação do indivíduo moderno a essa nova forma de vida calcada no choque em meio à multidão e profusão de informações.

Desde o fim do século XIX o desenvolvimento da atividade industrial estabelece um agir repetitivo e acelerado seguido por uma cultura de choque de sensações.

Benjamin já na abertura de seu ensaio sobre a reprodução técnica da arte, salienta o desnível entre as transformações ocorridas na infraestrutura econômica e seu reflexo na superestrutura, ou seja, as mudanças na forma de produzir se expressam de forma mais lenta nos diversos terrenos da cultura.

A racionalização do trabalho é ao mesmo tempo a criação de dispositivos mecânicos cada vez mais eficientes à exploração das forças da natureza, acompanhado do adestramento científico do corpo humano. Os mesmos gestos acelerados, objetivos e repetitivos, decorrentes da cadência programada da atividade em série industrial são encontrados entre os transeuntes das ruas e entre as multidões que circulam nas grandes cidades. Essa cadência decorrente da sucessão contínua de movimentos controlados pelo ritmo da máquina demanda uma atenção hiperdesperta, contudo não vivificada.

É sobre essa configuração de penetração nos mais diversos âmbitos da atividade econômica que se reflete na vida cultural, dos imperativos que regem a racionalização do tempo e do movimento que Benjamin destaca algumas mudanças em sua experiência coletiva e na sua forma de perceber. Para ele, as mudanças ocorridas nos modos de produção, tomados como base da organização social, refletem-se tanto na cultura quanto no aparelho perceptivo humano. Mudanças sociais e na percepção logo absorvidas pelas novas formas de arte, a fotografia e o cinema: “Através da distração, como ela nos é oferecida pela arte, podemos avaliar, indiretamente, até que ponto nossa percepção está apta a responder a novas tarefas” (BENJAMIN, 1994, p. 194). Nesse cenário de aceleração da vida, a poesia de Baudelaire e o cinema são tomados por Benjamin como aparato teórico para sua reflexão sobre a criação artística sob o reflexo da experiência do choque. Os ensaios *A obra de arte da era de sua reprodutibilidade técnica* e *Sobre Alguns Motivos na Obra de Baudelaire* são os mais organizados dessa reflexão.

4.1. O CHOQUE E A VIVÊNCIA NA METRÓPOLE

Benjamin nos adverte que o modo de produção de bens e mercadorias da era moderna se assemelha à forma do indivíduo de habitar e se relacionar nas grandes metrópoles urbanas. Dentro das fábricas e no espaço urbano, o corpo e a consciência

do homem não podem fugir da experiência com o choque, melhor falando, da vivência do choque. A esse comportamento peculiar do passante nas ruas da metrópole moderna, corresponde ao do operário na fábrica. “À vivência do choque, sentida pelo transeunte na multidão, corresponde a ‘vivência’ do operário com a máquina” (BENJAMIN, 1989, 126)

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

“O mover-se através do tráfego implicava uma série de choques e colisões para cada indivíduo. Nos cruzamentos perigosos, inervações fazem-no estremecer em rápidas sequências, como descargas de uma bateria. Baudelaire fala do homem que mergulha na multidão como em um tanque de energia elétricas” (BENJAMIN, 1989, p. 124-125)

O homem do final do século XIX e início do século XX, ao receber as descargas de informações da vida em meio à multidão, se viu obrigado a desenvolver um olhar aguçado e ao mesmo tempo disperso, ou seja, o indivíduo deve estar ao mesmo tempo atento aos sinais de trânsito de pessoas e veículos, mas não consegue manter os olhos em um mesmo objeto; seu olhar precisa pairar no seu entorno, alertando-o contra os perigos da cidade. Benjamin nos adverte de que “[...] o olho do habitante das metrópoles está sobrecarregado com funções de segurança” (BENJAMIN, 1989, p. 142). A cidade exige uma atenção ao mesmo tempo superaguçada e dispersa, imprescindível para que o passante consiga caminhar ileso em meio às múltiplas ameaças a que está sujeito. Nessas circunstâncias, o olhar é superestimulado. Também Georg Simmel, citado por Benjamin, nos fala dessa preponderância da visão, mas nos dá outro motivo:

Quem vê sem ouvir, é muito mais... inquieto do que quem houve sem ver. Eis aí algo característico da... cidade grande. As relações recíprocas dos homens nas grandes cidades... distinguem-se por uma preponderância notável da

atividade da visão sobre a audição. O principal motivo para tal são os meios de transportes públicos. Antes da invenção do ônibus, trens e bondes no século XIX, as pessoas não haviam chegado ao ponto de serem obrigadas a se olharem mutuamente, por longos minutos ou mesmo horas, sem se dirigirem a palavra (BENJAMIN, 1989, p. 142)

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

É a partir da leitura da obra freudiana *Além do Princípio do prazer* (1920) que Benjamin desenvolverá uma teoria do choque para ler a poesia de Baudelaire e como pano de fundo a instituição de uma cultura da repetição acelerada, cujo modelo é a atividade industrial, e ao mesmo tempo, nossa relação com o cinema e a fotografia que instalaram entre nós uma cultura de choque de sensações.

Sigmund Freud, em sua obra de 1920, estabelece uma correlação entre *consciência* e *memória*, onde a consciência é apenas uma das diversas funções do aparelho psíquico com a função de suprir o organismo tanto de percepções oriundas do mundo exterior quanto de sensações internas.

Dado que a consciência fornece, essencialmente, percepções de excitações vindas do mundo externo e sensações de prazer e desprazer que podem se originar apenas do interior do aparelho psíquico, pode-se atribuir ao sistema P-Cs uma localização espacial. Ele deve estar na fronteira entre exterior e interior, voltado para o mundo externo e envolvendo os outros sistemas psíquicos (FREUD, 2010, p. 136)

A pré-consciência (*P-Cs*) localiza-se no limiar entre o exterior e o interior do organismo, sendo assim, o nosso esquema perceptivo se localiza entre o psíquico e o somático. As excitações que atuam sobre a instância do inconsciente deixando dados mnêmicos duradouros em nada se relacionam com o tornar-se consciente. O processo estimulador não deixa traços permanentes e nem altera a estrutura do consciente, ou seja, os processos de conscientização e de memória duradoura não habitam o mesmo sistema psíquico.

Apoiados nas impressões de nossa experiência psicanalítica, supomos que todas as ocorrências excitatórias dos outros sistemas deixam neles, como fundamento da memória, traços duradouros, vestígios de lembranças, portanto, que nada têm a ver com o processo de tornar-se consciente. Eles são, com frequência, mais fortes e mais permanentes quando o evento que os deixa nunca atinge a consciência (FREUD, 2010, p. 136-137)

Estabelecida a incompatibilidade entre consciência e memória, as impressões que não podem se tornar inconscientes são guardadas nos sistemas conscientes e pré-conscientes. Esses sistemas estão sujeitos ao processo constante de excitação, que os obriga, além de recepcionar os dados excitatórios, desenvolver uma camada de proteção.

Para o organismo vivo, a proteção contra estímulos é tarefa quase mais importante do que a recepção de estímulos; ele está equipado com uma reserva própria de energia, e tem de se empenhar sobretudo em preservar as formas especiais de transformação de energia, que nele ocorrem, da influência niveladora, e portanto destruidora, das imensas energias que operam do lado de fora (FREUD, 2010, p. 139)

Atuando na manutenção do equilíbrio, esta casca protetora formada pela ação ininterrupta de estímulos adquire uma forma enrijecida, atuando como invólucro que detém estímulos permitindo que apenas frações não perturbadoras penetrem no sistema psíquico. Contudo, esse estado de constante bombardeio de impressões, que se tornou a regra na modernidade, se faz sentir por meio de choques.

Benjamin parte das reflexões de Freud sobre o sistema psíquico como função de proteção para elaborar sua crítica cultural, contudo remodela as relações consciência e memória construídas em *Além do Princípio do prazer*. Ele se utiliza do aparato conceitual de Freud para refletir sobre a seguinte questão levantada pela

poesia de Baudelaire: “Coloca-se aqui a questão de saber até que ponto a poesia lírica pode ser fundada numa experiência para a qual a vivência do choque se tornou norma” (BENJAMIN, 2005, p.100)

Tomando a obra de Baudelaire, *As Flores do Mal*, em seu poema introdutório, Benjamin enfatiza que o leitor visado pelo poeta é aquele que sente em dificuldade com a leitura da poesia lírica, isso porque nele já se atrofia o poder de concentração, este amortizado pelos prazeres dos sentidos. Diante dessa conjuntura se pergunta o que tornou a receptividade da poesia lírica desfavorável em meio ao indivíduo moderno, para constatar que

Se as condições de receptividade de obras líricas se tronaram menos favoráveis, é natural supor que a poesia lírica, só excepcionalmente, mantém contato com a experiência do leitor. E isto poderia ser atribuído à mudança na estrutura dessa experiência. (BENJAMIN, 1989, 104)

Para compreender essa transformação na estrutura da experiência que tornou o indivíduo moderno esquivo à lírica, Benjamin se debruçará sobre a obra de Baudelaire. O poeta será o motivo para leitura que Benjamin realiza da modernidade, entendendo que nas cidades (no caso de Baudelaire, a Paris do 2º Império), o choque tornou-se a norma de convivência dos cidadãos, e o poeta representa o indivíduo capaz de, entregue a essa realidade, expressar em sua lírica “o empobrecimento da experiência, o esvaziamento da memória e a reificação da vida cotidiana” (ROUANET, 1981, p. 52).

O fato de a lírica de Baudelaire ser imanente à vida urbana e fermentada em meio à massa, sua produção, segundo Benjamin, é a busca por “aparar os choques, de onde quer que proviessem, com seu ser espiritual e físico” (BENJAMIN, 1989, p. 111). Para isso utiliza a metáfora da esgrima como um símbolo da resistência aos choques cotidianos da vida urbana; sua poesia seria a espada que utiliza para se proteger dos perigos da multidão e abrir caminho por meio dela em busca das rimas que se evaporam em meio ao ritmo frenético da grande Paris.

Para Benjamin, a poesia de Baudelaire não pode ser imaginada fora da grande cidade e da multidão. Sua lírica presentifica a oposição entre consciência e memória, onde “a instância psíquica encarregada de captar e absorver o choque, passa a predominar sobre as instâncias encarregadas de armazenar impressões na memória”

(ROUANET, 1981, p. 52). Essa oposição será para Benjamin o paralelo para uma oposição muito concreta na modernidade: a oposição entre experiência (*Erfahrung*) e vivência (*Erlebnis*). Como já fora assinalado, para Benjamin a falta de receptividade na modernidade para lírica tradicional é resultado da transformação da própria natureza da experiência (*Erfahrung*), que na vida moderna é substituída por uma vida submetida aos choques que são aparados pela consciência, consequentemente, instaura uma vida orientada pela vivência (*Erlebnis*). Como a consciência funciona como uma casca protetora das situações desgostosas do cotidiano citadino, aparando a profusão constante de sensações, ela se mantém em constante estado de alerta, expectativa e angústia. Assim, o indivíduo angustiado que circula apressado pelas ruas deve aparar os choques que emanam da multidão que o cerca, racionalizando-os, mas sem torná-los um elemento mnêmico duradouro. Nesse sentido, a poesia de Baudelaire “adquiriu a sensação do moderno: a desintegração da aura na vivência do choque” (BENJAMIN, 1989, p. 145).

Baudelaire tomou para o âmago de sua poesia, segundo Benjamin, a vivência do choque, transformando as experiências citadinas em matéria de sua arte. Mas, a experiência do choque encontra sua maturidade no desenvolvimento dos aparatos técnicos de reprodução da imagem. Assim, se no âmbito da atividade industrial o corpo passa por um processo de adestramento e adequação aos choques da esteira de montagem, por outro lado, “aquilo que determina o ritmo de produção na linha de montagem corresponde no cinema ao ritmo subjacente à percepção”. (BENJAMIN, 2015, p. 111-112). Do paralelismo entre o comportamento do operário da fábrica e o transeunte deriva a ideia de autômato que perdera os vínculos fundamentais que o ligava a verdadeira experiência. A esse andante castigado de estímulos é subtraída a faculdade tradicional da memória, seu olhar passeia pelas imagens da multidão sem conseguir individualizar pelo olhar qualquer coisa que lhe atrevesse. Seu aparato psíquico sobrecarregado de atenção e escravo do tempo artificial cronometrado se orienta constantemente em arquivar o máximo de lembranças que o permite se mover em segurança no espaço da vivência (*Erlebnis*).

O fato de o choque ser assim absorvido, aparado pela consciência, daria ao acontecimento que o provoca o caráter da vivência no sentido mais autêntico. E, ao incorporar esse acontecimento diretamente no registro da lembrança consciente, iria torná-lo estéril para a experiência poética.

A crise da experiência esboçada por Benjamin no ensaio sobre Baudelaire não se dissocia da análise da crise da percepção provocada pelos efeitos do choque. Imerso no ambiente citadino da modernidade, estimulado pela sucessão de imagens desconexas, o olhar do indivíduo encontra-se constantemente distraído, o que obriga a consciência amortecer os choques, em um processo que registra as impressões sob a forma de vivência. Essas transformações que afetam a percepção do indivíduo moderno é um reflexo do mundo massificado da sociedade capitalista, que faz nascer o público como massa.

O século XIX vê nascer as primeiras grandes metrópoles modernas, e nela a multidão será tomada como laboratório para compreensão das relações que erigem a vivência e o choque como fundadores de uma nova sensibilidade. Benjamin cita as impressões de autores como Vitor Hugo e Friedrich Engels, mas enfatiza que essas reflexões seriam um olhar sobre a multidão de um ponto fora dela. Já Baudelaire vê a multidão de seu interior. Se Hugo a considera como novo cliente e público, Engels (com olhar de repulsa) a assiste como uma grande massa de indivíduos comprimida em pequenos espaços. Baudelaire se abstém de qualquer descrição da multidão ou da cidade, ele prefere trazê-la como imagem oculta em seus versos. Exemplo mais clássico dessa imagem presente/oculta é o soneto “A uma passante”.

A rua ia gritando e eu ensurdecia.
Alta, magra, de luto, dor tão majestosa,
Passou uma mulher que, com mãos sumptuosas,
Erguia e agitava a orla do vestido;

Nobre e ágil, com pernas iguais a uma estátua.
Crispado como um excêntrico, eu bebia, então,
Nos seus olhos, céu plúmbeo onde nasce o tufão,
A doçura que encanta e o prazer que mata.

Um raio... e depois noite! – Efêmera beldade
Cujo olhar me fez renascer tão de súbito,
Só te verei de novo na eternidade?

Noutro lugar, bem longe! é tarde! talvez nunca!

Porque não sabes onde vou, nem eu onde ias,

Tu que eu teria amado, tu que bem o sabias!

(BAUDELAIRE apud BNEJAMIN, 2005, p. 106)

O soneto carrega uma miríade de sensações e sentimentos: efemeridade, solidão, encantamento, paixão contingente, mas nenhum verso ou palavra faz referência direta à multidão. Contudo, todo o poema é emoldurado por ela, todo ele é um choque que atinge o poeta e este o reflete na sensibilidade do leitor.

O que o soneto dá a entender, numa frase, é: a aparição que fascina o cidadão – que está longe de sentir na multidão apenas uma rival, apenas um elemento hostil – só a multidão verdadeiramente lhe traz. O seu encantamento é o de um amor, não tanto à primeira como à última vista. É uma despedida para sempre, aquela que no poema coincide com o momento do êxtase. É desse modo que o soneto apresenta a figura do choque, e mesmo de uma catástrofe. Mas, ao se apoderar do sujeito, ela atinge também o cerne da sua emoção. (*Idem*, 2005, p.106)

A massa disforme que transita as ruas, não qual não captamos nenhum tipo de coletivo organizado, se orienta condicionada por um consciente sempre atento em interceptar e atenuar as energias do choque, por isso Benjamin alude que “Baudelaire refere-se ao homem que mergulha na multidão como num reservatório de energia elétrica. E logo a seguir, descrevendo a experiência do choque, ele o vê como ‘um caleidoscópio provido de consciência’” (BENJAMIN, 2005, p. 111). No cotidiano das massas o indivíduo tem que sempre transitar com a atenção redobrada, já que precisa sempre evitar os choques, o sobressalto, a anomia. Seu agir é uma amalgama de autômato – que responde irrefletidamente a certos comandos – e de consciência sempre atenta ao espaço que ocupa e transita. A ser é sempre solicitado suportar o máximo de estímulos e informações e ao mesmo tempo manejá-los da forma que melhor ao auxilie a se desviar, receber e devolver choques.

Nesse contexto que Benjamin desenvolve umas de suas mais curiosas comparações: a similaridade entre o agir do autômato e do jogador. A correlação entre o trabalhador da fábrica e dos transeuntes da metrópole gera a figura do autômato. Ambos estão presos a um agir ao mesmo hiperfocado e irreflexível. Contudo, em Baudelaire (conforme leitura de Benjamin) essa simetria de comportamento é melhor explicitada pelo comportamento na mesa dos jogos de azar.

Cada uma das operações do operário na máquina não tem qualquer relação com a anterior, porque é a sua exata repetição. Na medida em que cada movimento executado na máquina se demarca do anterior como cada lance do jogo de azar em relação ao que o precedeu, a escravidão do operário assalariado é, a seu modo, o correspondente da escravidão do jogador. Ambas as formas de trabalho estão igualmente vazias de conteúdo. (BENJAMIN, 2005, p.113-114)

Ambas as atividades, o trabalho industrial e o ato de jogar, são caracterizados pelo gesto automático, veloz e repetitivo. Cada um de seus atos são emancipados de qualquer vínculo com o passado: cada nova partida do jogador em nada se alimenta da experiência da anterior, cada novo lance do jogador é uma oportunidade única, que não se pode desperdiçar. Assim também como os objetivos de suas ações, o trabalhador fabril e o jogador à mesa, estão direcionado pelo ganho imediato. Assim, operário e jogador são homens espoliados da experiência (Erfahrung) já que se encontram alienados do tempo orgânico e fadados a seguir sempre na esteira de tempo cíclico.

Escapar desse território aprisionador só é possível, segundo a poesia de Baudelaire, por meio de um ato heroico. Esse ato é inscrito em sua lírica com a imagem da esgrima. A esgrima representa ao mesmo tempo o ato de resistência ao choque e da própria criação artística da modernidade.

Baudelaire decidiu-se a aparar os choques, de onde quer que viessem, com o seu ser espiritual e físico. A imagem dessa defesa em relação ao choque é a da esgrima. Quando descreve o amigo Constantin Guys, visita-o a horas em que Paris dorme, e escreve: “ali estava ele, curvado sobre a mesa, fixando a folha de papel com a mesma agudeza com que de dia olhava para as coisas à sua volta; esgrimindo com o lápis, a pena, o pincel, fazendo a água do copo salpicar o teto, limpando a pena na camisa; perseguindo o trabalho, lesto e persistente, como se temesse que as imagens lhe escapassem. (BENJAMIN, 2005, p. 101)

Para o papel de herói Baudelaire fixa a figura do *Flâneur*. Este será o indivíduo capaz de se furta à rapidez que caracteriza a modernidade. Ele é uma antítese dentro do turbilhão centrífugo da multidão com seu movimento de lentidão. O *Flâneur* será a figura emblemática que resplandece em meio à multidão, carregando consigo um leque de máscaras que revela as sendas suburbanas e desprezadas desse novo modo de vida: boêmio, detetive, colecionador, prostituta, caçador, trapeiro, etc. Em suas andanças pela cidade o *flâneur*, com seu olhar alegórico, capta no embelezamento arquitetônico por qual passa Paris, as ruínas simbólicas dos

entulhos; transfigura a nova imagem de progresso harmonioso da cidade em fragmentos. Sua visada denuncia a ideia racionalista de apreensão derradeira e total da realidade. Essa denúncia nascerá nas próprias ruas:

“A rua se torna moradia para o *flâneur*, que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes. Para ele, os letreiros esmaltados e brilhantes das firmas são um adorno de parede tão bom ou melhor que a pintura a óleo no salão burguês; muros são a escrivaninha onde apoia o bloco de apontamentos; bancas de jornais são suas bibliotecas; e os terraços dos cafés, as sacadas de onde, após o trabalho, observa o ambiente. Que a vida, em toda a sua diversidade, em toda a sua inesgotável riqueza de variações, só se desenvolva entre paralelepípedos cinzentos e ante o cinzento pano de fundo do despotismo: eis o pensamento político secreto da escritura de que faziam parte os fisiologistas” (BENJAMIN, 1989, p.35)

Em seus passeios pelas galerias, teatros, bulevares, lojas de departamento da Paris do Segundo Império, 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]). O aumento da produção de mercadorias pela nascente indústria têxtil e sua rápida disseminação com a implantação de ferrovias que integrava Paris aos novos centros de produção e consumo provoca na própria Paris uma remodelagem; nas ruas a nova indústria urbanística demole e constrói edifícios com uma velocidade nunca vista antes. Essa transmutação, ao mesmo tempo que encanta, assombra os parisienses. Nessas ruas reformadas, Baudelaire passeia como um estranho em seu lar, essa não familiaridade faz nascer intenções alegóricas já que dia a dia perde a intimidade com a nova Paris. 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]).

A arte da *flânerie* começa ser plasmada em Paris entre as décadas de 1830 e 1840. Essa nova atividade se apresenta, ao mesmo tempo, como contradição e escárnio às práticas laboriosas burguesas. A arte da ociosidade é insustentável na sociedade burguesa que nega o ócio, o *flâneur* mostra um profundo interesse pelo

espetáculo da cidade onde ele pode dar vazão a sua disposição ao ócio e a contemplação distraída, ao mesmo tempo que descobre formas de prazer completamente novas. Essa arte de gozar da multidão, de entrega aos imprevistos e inusitados que surge, são os pontos que Benjamin se entregará para estudar o *flâneur* em Baudelaire.

“A multidão é o seu domínio, como o ar do pássaro, como a água o do peixe. A sua paixão e a sua profissão é desposar a multidão. Para o perfeito flanador, para o observador apaixonado, eleger domicílio no número, no ondeante, no movimento, no fugidio e no infinito é um imenso prazer” (BAUDELAIRE, 1988, p.173)

Ao mesmo tempo que a multidão permite a quem circula nas ruas manter-se anônimo, por outro lado, ela liquefaz todas as individualidades. Ela é o berço da alienação das massas entorpecidas pelos excessos e deslumbramento do espetáculo da cultura da mercadoria. 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. Ao misturar-se na multidão, o *flâneur* se refugia no anonimato para observá-la de dentro, sentindo suas forças atrativas; porém, ao se tornar observador, ele não pode escapar de se tornar objeto de observação, e assim como ele significa os gestos, fisionomias, trejeitos da multidão, essa estabelecerá os traços que determina o *flâneur*. Assim, o *flâneur* com prescruta na multidão a beleza eterna e efêmera, é por essa modelado.

“Dialética da *flânerie*: por um lado, o homem que se sente olhado por tudo e por todos, simplesmente o supeito; por outro lado, o totalmente insondável, o escondido. Provavelmente é essa dialética que *O homem da multidão* desenvolve”. (BENJAMIN, 2006, p. 465, [M, 2, 8])

Com o estabelecimento das metrópoles, multidão e solidão são termos que se entrelaçam na vida do cidadão. 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. A multidão de corpos humanos que se movimenta pelas vias está envolvida por uma constelação fantasmagórica: luminosos, placas de trânsito, 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.

Esta percepção distraída atende às novas condições sociais da vida urbana, onde as pessoas são determinadas por um sentir-se distantes 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).

O contemplar do flâneur é ao mesmo tempo distraído e concentrado. Seu olhar é agudo e ágil, destoando do ritmo de seu andar, lento e trôpego, pois seu vagar constrói em sua sensibilidade um retrato interno da vida citadino. Em sua caminhada em meio à multidão, o flâneur mergulha no mundo dos sonhos coletivos. Ele não é um mero transeunte anônimo na multidão, tampouco um basbaque que vaga absorto e capturado pelo espetáculo das ruas. O flâneur também não é um simples distraído que atravessa a cidade absorto em pensamentos. Tampouco é somente um trapeiro que recolhe os dejetos da sociedade industrial, que perambula pelas vias públicas, excluído dos espaços interiores, à cata do que foi refugado pela cultura do consumo.

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. (BENJAMIN, 2006, p. 395, [J, 68, 4])

Mas afinal, o que o flâneur busca nesse vagar embriagado? Esse perambular por galerias, mercados e bulevares, imiscuindo-se na multidão num processo de identificação simbólica com as ruas e as massas anônimas, é para o poeta a fonte de uma nova sensibilidade poética.

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 ideia de uma combinação harmônica; mesmo ao pensador; ao filósofo perdido em seu devaneio, essa agitação exterior é proveitosa: ela mistura e sacode suas ideias, como a tempestade mistura as ondas do mar. (BENJAMIN, 2006, p. 497, [M 20a, 2]).

As reflexões de Benjamin acerca do flâneur partem da poesia de Baudelaire pois seus versos contém toda amálgama de experiências que a cidade oferecerá como os novos temas da nascente lírica moderna. 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)

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 erro, seguindo sem rumo o nome das ruas. As passagens, espaços cobertos por vidro com lojas dos dois lados, eram lugares ideais para sua satisfação.

Assim, o 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.

4.2. REPRODUÇÃO TÉCNICA DA ARTE E ESTÉTICA DO CHOQUE

A percepção humana é afetada historicamente, não só naturalmente; assim Benjamin nos chama a atenção de que: “A época das invasões dos bárbaros, durante a qual surgiram a indústria artística do Baixo Império Romano e a Gênese de Viena, não tinha apenas uma arte diferente da que caracterizava o período clássico, mas também uma outra forma de percepção” (BENJAMIN, 1994, p. 169). Como a sensibilidade é condicionada por um conjunto de fatores, entre os quais, a cultura, história, economia; essas variáveis atuam não só sobre entendimento como também

sobre a percepção. Benjamin atenta para uma transformação na estrutura da percepção na modernidade, que, por sua vez, teria ocasionado uma grave modificação na estrutura da própria experiência (Erfahrung).

“Estas mudanças fazem-se acompanhar por uma profunda transformação da percepção e do sentir: a máquina fotográfica e a câmera de filmar – observa Benjamin – é semelhante a do inconsciente: apanha um imenso número de coisas que, anteriormente, se mantinham despercebidas. Assim nasce um sentir artificial que muda a percepção da proximidade e do afastamento não menos que a própria noção de realidade, a qual, por um lado, se torna regadora de ilusão e, por outro, hiper-naturalista. Enquanto no teatro o ator fornece uma prestação unitária, no cinema é constrangido a uma pluralidade de repetições que exteriorizam o seu desempenho. Tudo se torna plural e repetido, mas trata-se de uma repetição diferente, que no interior de um gênero comum cria infinitas variantes” (PERNIOLA, 1998, P.177)

O âmbito da produção artística Benjamin atribui esse fenômeno ao desaparecimento da aura nas sociedades modernas. A aura é, como afirmado no ensaio de 1935, *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*, uma experiência cultural. A aura não é algo que se percebe propriamente, no sentido do apreender epistemológico, mas algo que se embrenha em nós. O declínio da aura decorre de dois condicionantes sociais: o desejo de chegar o mais perto possível das coisas, assimilando-as, em vez de respeitar sua transcendência, e o desejo de sobrepujar a presença singular dos objetos por meio da reprodução. Essa mudança na forma de se relacionar e perceber os objetos é resultado direto das convulsões históricas que alteram a forma de se relacionar dos indivíduos e com o próprio objeto de culto. Na aura lampeja não apenas a característica de unicidade do objeto de culto, mas toda a tradição que se constituiu em torno de si. A proliferação de imagens está associada tanto ao declínio da aura dos objetos de nossa percepção, quanto ao efeito de choque; isso porque ambas são resultados do surgimento de uma nova forma de percepção cadenciada pela distração, cujas repercussões possui um contorno de convulsões na estrutura da experiência.

Embora o ensaio sobre *A obra de arte* não apresente como tema principal as transformações da percepção sob o signo do choque, neste trabalho é possível acompanhar o percurso das transformações históricas que a obra de arte atravessou até o surgimento da fotografia e do cinema sob esse novo tipo de sensibilidade. Assim,

pretendemos evocar nesse ensaio as reflexões sobre a transformação na sensibilidade moderna que impulsionou os processos de reprodutibilidade da arte.

De forma geral podemos dividir o ensaio em duas grandes partes, a mais geral discorre sobre as alterações na função social da obra de arte como objeto reprodutível, enquanto a segunda, especificamente do cinema e seu potencial de convergência entre arte e política. Benjamin inicia a argumentação realizando uma história das técnicas de reprodução da obra de arte, desde as atividades dos discípulos nas corporações, passando pela xilogravura, litografia até a fotografia e o cinema. Mesmo destacando o caráter inovador do processo de reprodução das litografias, sua ênfase é apontada para o surgimento da fotografia: “Pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho” (BENJAMIN, 1994, p.167). Já aqui o crítico alemão destaca como os avanços técnicos de reprodução da arte é capaz de alterar as estruturas da sensibilidade tradicional.

Para compreender essas alterações na percepção se faz necessário uma exposição de um conceito angular desse ensaio, a ideia de *aura*. Compreender como esse conceito caracteriza as produções artísticas tradicionais e sua transformação no seio da arte moderna é também fundamental para compreender a passagem de uma realidade pautada na *Erfahrung* para uma vida orientada pela *Erlebnis*.

Esse conceito é inserido no ensaio sobre a obra de arte como fio condutor da discussão sobre a história da arte e a modificações que esta sofre em sua forma de produção e recepção alinhadas ao desenvolvimento técnico que a acompanha. De início deve-se destacar que a *aura* era o símbolo que caracterizava o sentido e o valor de uma obra de arte inserida no seio da tradição. Esse caráter de distinção que a definia com uma obra de arte aurática. Portanto, o conceito de aura só tem sentido quando inserida no seio de uma tradição, e sua força vai se evanescendo concomitante com a perda da capacidade dos indivíduos de transmitir experiências. Segundo Benjamin, a aura diz respeito também ao caráter de unicidade, tanto temporal quanto espacial, da obra de arte, atributo que escapa de qualquer processo técnico de reprodução.

Mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra. É nessa existência única, e somente nela, que se desdobra a história da obra. Essa história 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. Os vestígios das primeiras só podem ser investigadas por análises químicas ou físicas, irrealizáveis na reprodução; os vestígios das segundas são o objeto de uma tradição, cuja reconstituição precisa partir do lugar em que se achava o original. (BENJAMIN, 1994, p.167)

Aqui podemos destacar esses dois diferentes, mas interligados, atributos das obras de arte auráticas: nosso relacionamento com essas obras é sempre marcado por uma distância, que não se limita ao físico; além disso, essas obras se apresentam sempre como únicas, absolutamente singulares. Com referência a este último, Benjamin esclarece que essa singularidade não repousa simplesmente num atributo físico, ou seja, não é o fato de uma obra ser diferente fisicamente de qualquer outra que lhe garante o caráter aurático. Sua unicidade deriva tanto da capacidade desse objeto artístico de carregar, por meio de sua materialidade, seu testemunho histórico, quanto de transmitir a tradição em que está inserida. É essa unicidade que protege a obra da reprodução técnica. Nas sociedades pré-modernas, mesmo o mais talentoso copista é incapaz de reproduzir todas as marcas adquiridas por uma obra de arte aurática ao longo de sua história. Além disso, mesmo a cópia mais fiel não pode reproduzir a autoridade conquistada pelo original no seio de sua tradição. Mas com o desenvolvimento técnico que impulsiona o processo de reprodução da arte, uma nova relação é estabelecida com a obra original:

Ela pode, por exemplo, pela fotografia, acentuar certos aspectos do original, acessíveis a objetiva – ajustável e capaz de selecionar arbitrariamente o seu ângulo de observação – , mas inacessível ao olhar humano. Ela pode, também graças a procedimentos como a ampliação ou a câmara lenta, fixar imagens que fogem inteiramente à ótica natural (*Idem*, p. 168)

Além disso, a cópia resultante da reprodução técnica pode ser colocada em “situações inatingíveis para o próprio original. Ela pode, principalmente, aproximar do indivíduo a obra” (*Ibidem*, p. 168). Esse resultado da reprodução técnica provoca mudanças radicais no status da arte aurática, o já que desestabiliza um de pilares fundamentais: o distanciamento que a envolve. Taisa Palhares, que é esclarecedora em sua análises sobre o conceito de aura em Benjamin, nos dá uma boa ideia sobre o que é essa distância:

alude a algo que é impossível de ser conhecido por completo, algo do qual só podemos nos aproximar minimamente por artifício e de modo indireto, mas

que mesmo assim permanece por essência *diferente* do que é parcialmente revelado. (PALHARES, 2006, p. 37)

Aqui se delinea a ambiguidade de nossa relação com a obra de arte aurática, por mais que nos relacionemos com ela, há sempre um hiato intransponível. Esse hiato é acentuado com a diferenciação entre *valor de culto* e *valor de exposição* que Benjamin introduz na diferenciação entre obras de arte aurática e não-aurática.

O valor de culto, como tal, quase obriga a manter secretas as obras de arte: certas estátuas divinas somente são acessíveis ao sumo sacerdote, na *cella*, certas madonas permanecem cobertas quase o ano inteiro, certas esculturas em catedrais da Idade Média são invisíveis, do solo, para o observador. (BENJAMIN, 1994, p. 173)

Essa característica de sagrado, de um mostrar-se velado, enseja o caráter cultural que envolve as obras auráticas. Além disso, essas obras devem ser objetos de uma tradição que as considerem únicas, por mais que seu conteúdo possa variar ao longo da história cultural em que está inserida. Esse caráter singular e cultural das obras auráticas derivam de seu próprio nascimento, já que “as mais antigas obras de arte, como sabemos, surgiram a serviço de um ritual, inicialmente mágico, e depois religioso” (*Idem*, p. 171). Mesmo em seu processo de emancipação e secularização, a arte não perde seu *valor de culto*, já que sua autenticidade passa a ocupar o lugar de ritualização, daí o culto do belo. Assim, enquanto a arte permanece ligada a valores como autenticidade, ela não perde seu caráter cultural.

Por outro lado, “à medida que as obras de arte se emancipam do seu uso ritual, aumentam as ocasiões para que elas sejam expostas” (*Ibidem*, p. 173). Essa disponibilidade decorrente da laicização da arte inverte os polos característicos da obra, com a reprodução técnica o *valor de exposição* se radicaliza e aumenta a disponibilidade das obras de arte. Essa disponibilidade visa a atender o anseio de um novo ente social. A sociedade industrial burguesa dá vida às massas, e com ela uma nasce uma nova sensibilidade. Nesse contexto que Benjamin declara que “no interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência” (BENJAMIN, 1994, p.169). Essas transformações podem indicar também que os vínculos da aura de uma obra não se restrinjam às ideias de autenticidade e unicidade, mas à própria faculdade perceptiva, a uma forma de experienciar o mundo. De fato, Benjamin salienta que uma das

grandes preocupações das massas é, ao mesmo tempo, tornar as coisas próximas e superar a unicidade dos objetos por meio de sua reprodução, desejo este que automaticamente promove o declínio atual da aura.

Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua reprodução. Cada dia fica mais nítida a diferença entre a reprodução, como ela nos é oferecida pelas revistas ilustradas e pelas atualidades cinematográficas, e a imagem. Nesta, a unidade e a durabilidade se associam tão intimamente como, na reprodução, a transitoriedade e a repetibilidade. *Retirar o objeto do seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar “o semelhante no mundo” é tão aguda, que graças à reprodução ela consegue captá-lo no fenômeno único* (BENJAMIN, 1994, p. 170)

Para atender o anseio da sensibilidade das massas o cinema vem ocupar um lugar privilegiado, tornando-se o instrumento de compreensão dessa nova percepção suscitada na era da reprodutibilidade técnica dos objetos, já que ele inaugura uma cisão na história dos processos de reprodução e cria uma nova forma de produção artística.

Nas obras cinematográficas, a reprodutibilidade técnica do produto não é, como no caso da literatura ou da pintura, uma condição externa para sua difusão maciça. *A reprodutibilidade técnica do filme tem seu fundamento imediato na técnica de reprodução. Esta não apenas permite, da forma mais imediata, a difusão em massa da obra cinematográfica, como a torna obrigatória. A difusão se torna obrigatória, porque a produção de um filme é tão cara que um consumidor, que poderia, por exemplo, pagar um quadro, não pode mais pagar um filme. O filme é uma criação da coletividade.* (Idem, p. 172)

Devemos aqui realizar uma ressalva: se no contexto da tradição regida pela *Erfahrung* a coletividade participa das festas e rituais, compartilhando e reproduzindo os ritos, cultos e celebrações que asseguram a identificação do indivíduo com a coletividade; na sociedade moderna, marcada pela substituição do *valor de culto* pelo *valor de troca*, numa esfera em que o indivíduo carrega para sua experiência cotidiana os condicionamentos fisiológicos impostos pela atividade laboral, não há espaço para o recolhimento e contemplação. O homem moderno vive sob uma pressão que exige continuamente de sua atenção, seu estado psíquico é tão demandado pelas

sensações do dia a dia, seu desejo de distensão é tão subjacente que ao final de uma jornada de trabalho o máximo que sua percepção pode se dedicar é a uma recepção distraída. Para atender essa sensibilidade se faz necessário uma refuncionalização da própria arte, na qual nada mais é acessível que o cinema, pois nele

O filme serve para excitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana. Fazer o gigantesco aparelho técnico do nosso tempo p objeto de inervações humanas – é essa a tarefa histórica cuja realização dá ao cinema o seu verdadeiro sentido. (BENJAMIN, 1994, p. 174)

Para Benjamin, a nova linguagem do cinema possibilita uma espécie de aprendizagem estética experimental sobre as novas condições da vida moderna em que a vivência do choque é determinante. Por isso, para ele, o cinema abre possibilidades estéticas ligadas à experiência nas condições da modernidade. O referencial teórico para análise do desenvolvimento da técnica e seu desdobramento na percepção na época moderna em Benjamin são as análises feitas por Marx sobre as etapas do trabalho artesanal e do trabalho operário na linha montagem. Na acepção marxista há uma inversão, no processo de produção capitalista, do uso dos meios de produção, isto é, no trabalho artesanal (orgânico, cadenciado e contínuo) há um uso por parte do trabalhador dos meios de trabalho, enquanto na linha de montagem das fábricas o trabalhador é incorporado aos instrumentos de trabalho. Aqui o homem deve cadenciar seu ritmo orgânico ao ritmo da máquina, adotando ritmos constantes e uniformes da linha de produção. Essa adequação do corpo a um movimento pré-determinado condiciona a percepção do trabalhador a acomodar-se à uniformidade de estímulos gerados pelo sistema que rege o funcionamento do maquinário. Grosso modo, podemos dizer que a máquina adentra o trabalhador física e perceptivamente. Inserido nesse mecanismo de adequação às máquinas, o sistema perceptivo se acomoda ao exercício constante de estímulos. Treinado nessa esfera habitual de choque de estímulos no trabalho, o indivíduo passa a buscar, inconscientemente, outras atividades que alimente seu sistema perceptivo acomodado aos choques.

Assim, a técnica foi submetendo o sistema sensorial humano a um treino complexo. E chegou um dia em que o cinema veio corresponder a uma nova e urgente necessidade de estímulos. No cinema afirma-se a percepção sob a forma de choque como princípio formal. Aquilo que determina o ritmo de produção na linha de montagem corresponde no cinema ao ritmo subjacente à percepção. (Idem, 2015, p. 111-112)

O que se percebe é uma simetria entre os condicionamentos ao movimento constante e uniforme do operário na linha de montagem e o ritmo de apresentação das imagens em um filme. O tipo de acomodação diante de aparelhamento técnico da fábrica é similar à recepção do indivíduo ao sentar-se diante da tela do cinema. Este é o tipo de arte que melhor vem atender aos anseios das multidões e nas grandes cidades e das relações que aquela estabelece destoa desta, relações marcadas pelo choque por excelência. Nesse cenário podemos assistir como as transformações promovidas pela técnica na esfera econômica se exterioriza no âmbito comportamental e estético. Com o estabelecimento de uma percepção marcada pelo choque, o cinema emerge como a mais adequada expressão artística que lhe corresponde.

O cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo. Ele corresponde a metamorfoses profundas do aparelho perceptivo, como as que experimenta o passante, numa escala individual, quando enfrenta o tráfego, e como as experimenta, numa escala histórica, todo aquele que combate a ordem social vigente. (BENJAMIN, 1994, p. 194)

Benjamin destaca ainda que o cinema ocupa uma função ainda mais importante para a vida psíquica dos indivíduos que habitam o cenário da *Erlebnis*. Como no cinema as imagens se impõem ao observador de forma rigorosa e fragmentária, elas penetram no fluxo disperso do espectador e promove um treinamento de sua percepção. Para acompanhar o fluxo de imagens do filme é necessário do observador total disponibilidade aos choques dessas imagens. Não lhe é permitido um encadeamento contínuo de ideias ou o recolhimento da reflexão, pois como a estrutura do filme é a mudança brusca e concatenada de imagens (e nisto se baseia a natureza do choque), o aparelho receptivo é inexoravelmente reclamado a interceptar os choques por meio de uma atenção aguda.

A recepção através da distração, que se observa em todos os domínios da arte e constitui o sintoma de transformações profundas nas estruturas perceptivas, tem no cinema o seu cenário privilegiado. E aqui, onde a coletividade procura a distração, não falta de modo algum a dominante tátil, que rege a reestruturação do sistema perceptivo. (Idem, 1994, p.194)

A recepção distraída e de ordem tátil é aquela se baseia na alteração de lugares e ângulos que afetam continuamente o espectador, mas com o cinema ocorre uma aproximação entre operante tátil e o universo ótico. Se num primeiro momento as transformações realizadas pela técnica afetam a estimulação tátil, posteriormente, com o cinema essa estimulação começa a afetar o próprio ato de olhar.

Mas nada revela mais claramente as violentas tensões do nosso tempo que o fato de que essa dominante tátil prevalece no próprio universo da ótica. É justamente o que acontece no cinema, através do efeito de choque e suas sequências de imagens. O cinema se revela assim, também desse ponto de vista, o objeto atualmente mais importante daquela ciência da percepção que os gregos chamavam de estética. (*Ibidem*, 1994, p.194)

As reflexões sobre o cinema no ensaio sobre a reprodução técnica da arte assumiram uma relevância especial não por investigar o potencial deste enquanto nova forma de arte, mas especialmente por permitir compreender as transformações na estrutura da percepção numa época saturada de tensões. Se a reprodução da arte apresenta uma nova sensibilidade apta a recepcionar a sucessão brusca e rápida de imagens como uma sequência de choques que se impõe ao homem moderno, ela também se revela como constituinte da crise geral da experiência (*Erfahrung*) que caracteriza a modernidade.

Para Benjamin, a irrupção da modernidade surgiu nesse afastamento da experiência concebida como uma acumulação contínua em direção a uma experiência dos choques momentâneos que bombardearam e fragmentaram a experiência subjetiva como granadas de mão [...] Experimentar os choques era experimentar o instante [...] O choque empurrava o sujeito moderno para o reconhecimento tangível da presença do presente. Na presença imediata do instante, o que podemos fazer – a única coisa que podemos fazer – é senti-lo. (CHARNEY, 2004, p. 323-324)

Ao homem moderno não é dada a opção de não sentir os choques, pois seus golpes não se limitam a sucessão de imagens que o encontra diante de uma tela em uma sala de exibição, mas o alcança ao circular em meio à multidão das metrópoles. A esse homem a opção é sentir o choque, contudo numa medida que não se deixe anestesiar totalmente.

Esses dois ensaios de Benjamin têm como objetivo enfatizar que na modernidade nos deparamos com o predomínio da vivência (*Erlebnis*). A instauração de um modo de vida pautado na *Erlebnis* traz consigo também um modo de vida

pautado pela presença do choque tanto na vida individual quanto coletiva. A poesia de *As Flores do Mal* assim como o

prazer estético de um filme são simples experiências culturais de uma percepção marcada pelo choque, mas colocam em primeiro plano que modo de vida citadino impõe o ato constante de receber e proferir choques.

Para Benjamin, a tarefa de Baudelaire não foi apenas lírica, mas a do artista que abraçou a pobreza de experiência da modernidade, e a partir dela erigiu uma poesia que se constrói sobre a nova sensibilidade que marca o estado de vida que se afasta constantemente da herança da experiência (*Erfahrung*), mas que não pode se eximir da tarefa de trilhar o horizonte aberto pela *Erlebnis*.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O percurso que tentamos realizar aqui foi seguir os passos que Benjamin descreve como catar os resíduos da história. Ao se dedicar à poesia de Baudelaire, Benjamin tece um quadro mosaico do século XIX, esse quadro é também uma exposição do que foi a modernidade nesse período do alto capitalismo. Esse século expõe uma nova fisionomia do trabalho, da cidade, da vida coletiva e da arte. Contudo, se as novas construções de Paris inovam com o uso de vidro e aço, suas linhas e formas clássicas revelam a denúncia benjaminiana: o novo já nasce velho. A modernidade de Benjamin é essa constatação constante: nossas criações já nascem fadadas à morte, é o novo imbrincado de caducidade. Talvez daí a ânsia desenfreada que impulsiona o homem moderno a olhar fixamente para o futuro, diante de um *angelus novus* boquiaberto.

As novas artes modernas oferecem à nova sensibilidade, saturada de tensões e espasmos, uma nova fruição cuja essência mantém a mesma simetria das experiências cotidianas: a sucessão brusca e rápida de imagens, que se impõe ao telespectador como sequência de choques.

Para Benjamin, a irrupção da modernidade surgiu nesse afastamento da experiência concebida como uma acumulação contínua em direção a uma experiência dos choques momentâneos que bombardearam e fragmentaram a experiência subjetiva como granadas de mão. Experimentar os choques era

experimentar o instante. O choque empurrava o sujeito moderno para o reconhecimento tangível da presença do presente. Na presença imediata do instante, o que podemos fazer – a única coisa que podemos fazer – é senti-lo. (CHAVEY, 2004, p. 323-324)

A mesma experiência também é oferecida pela poesia urbana de Baudelaire, o poeta *flâneur* narcotizado pela encanto da multidão, que se deixa seduzir pelo desejo de nela se perder. É nesse mergulho nos choques da grande cidade que sua prosa desabrocha. O próprio Baudelaire afirma que o lírico moderno é aquele que fixa morada na massa citadina. Aqui marca o ponto central para Benjamin: a poesia de Baudelaire (e também a experiência da lírica moderna) só pode se fundar sobre a noção de *vivência do choque*. Ela só é possível porque a percepção do habitante da grande metrópole possui uma sensibilidade que difere com homem pré-industrial. Aquele homem tradicional vivia uma realidade cotidiana de um tempo distendido a apto a conservação das memórias. Em seu cotidiano sua memória e imaginação não eram obliteradas pela atividade constante da memória na defesa contra os *choques*. Enquanto isso, o indivíduo da obra baudelairiana é constantemente afligido pelo acaso e os perigos do trânsito, sua atenção é tomada em primeiro plano seja no cuidado de não tropeçar no indivíduo que utiliza em mesma calçada em sentido oposto quanto no acompanhar as drásticas e repentinas mudanças sociais que são regidas pela moda.

Essas mudanças provocadas pela técnica continuam seu movimento sobre nossa realidade, transformando tão radicalmente o mundo a ponto de perdermos os laços de familiaridade que nos lia a ele. Além disso, a velocidade com que a técnica moderna opera suas mudanças é tão rápida que nossas narrativas não conseguem acompanhá-la e isso não apenas descarta o sentido das narrativas tradicionais, quanto nos torna inférteis para produzir novas narrativas. Daí porque nos satisfazemos com o desfiar sem nexo de informações e notícias da imprensa.

Contudo, Benjamin mesmo diante dessa crise da percepção sob o jugo dos choques da vida cotidiana não deixa de valorizar o contato com essas novas técnicas. Para ele o cinema não deixa de ser um preparo crítico para lidar com essa nova forma de estímulos. “Diante dessa segunda natureza, que o homem inventou e a muito não controla, somos obrigados a aprender, como outrora diante da primeira. Mais uma vez, a arte põe-se a serviço do aprendizado” (BENJAMIN, 1994, p. 43). Para ele o cinema é dotado de um potencial para educar os indivíduos para uma conhecimento

crítico da vida moderna. Ele vê o cinema como uma forma de resistência coletiva, mas que só poderá oferecer seus verdadeiros frutos de emancipação quando liberto do jugo capitalista, porque, enquanto se manter como um aparato de uma ideologia dominante e sujeito às ditames do mercado, um filme será simplesmente uma mercadoria.

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

REFERÊNCIAS

ARON, Raymond. **As Etapas do Pensamento Sociológico**. São Paulo: Martins Fontes, 1999

BAUDELAIRE, Charles. **As Flores do Mal**. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 2006.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a Modernidade: o pintor da vida moderna**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. **Reflexões: A criança, o brinquedo, a educação**. São Paulo: Summus. 1984

BENJAMIN, Walter. **Origem do Drama Barroco Alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter. **Baudelaire e a Modernidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BOLLE, W. **Fisiognomia da Metrópole Moderna**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

COSTA LIMA, Luiz. **Mímesis e Modernidade: formas das sombras**. Rio de Janeiro. Edições Graal, 1980.

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

ENDO, P. C. **“Walter Benjamin, Sigmund Freud e o trauma das máquinas”** in: SELDMAYER, S; GINZBURG, J (Orgs.). Walter Benjamin: rastro, aura e história. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2012.

FREUD, Sigmund. **Além do princípio do prazer**. Trad. Paulo de César de Sousa. São Paulo: Companhia das Letras, 2010

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Limiar, aura e rememoração**. São Paulo: Editora 34, 2014

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e Narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

GATTI, Luciano. **Experiência da Transitoriedade: Walter Benjamin e a Modernidade de Baudelaire**. In: Revista Kriterion, vol. 119, p.159-178. Belo Horizonte, jun. 2009.

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. São Paulo: Ed. Unesp, 1991.

HABERMAS, Jürgen. **O Discurso Filosófico da Modernidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 1992.

HOBBSAWN, Eric J. **A era das revoluções: Europa 1789 -1848**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991 [1977].

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria, Construção e Interpretação da Metáfora**. Campinas: Ed. da Unicamp, 2006.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Ática, 1994.

LEFEBVRE, Henri. **Introdução à modernidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Lisboa: Edições 70, 2000.

LOURENÇO, Jorge. **A Modernidade (Alguns Aspectos)**. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2006

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das “teses sobre o conceito de história”**. São Paulo: Boitempo, 2005.

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

MITROVITCH, Caroline. **Experiência e formação em Walter Benjamin**. São Paulo: UNESP, 2011.

MURICY, Kátia. **Alegorias da dialética: Imagem e pensamento em Walter Benjamin**. Rio de Janeiro: Nau, 2009.

OLIVEIRA, B. B. C. **Baudelaire, Benjamin e a Arquitetura D’ As Flores do Mal**. In: Revista ALEA, vol. 9, n.2, p. 48-63. Rio de Janeiro, jul.-dez. 2007.

OSBORNE, Peter. **Signo, Imagem e Metafísica**. In. Leituras do Ciclo. Florianópolis: ABRALIC, 1999.

PALHARES, Taisa Pascale Palhares. Aura: a crise da arte em Walter Benjamin. São Paulo: Editora Barracuda, 2006.

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

ROUANET, Sérgio Paulo. **Édipo e o Anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.

TIBURI, Márcia. **Reflexões do Tempo – Sobre Walter Benjamin e a estrela cadente**. In. Estudos Leopoldenses: Série Ciências Humanas, Vol.36, nº 157, 2000, p. 73-94.

WITTE, Bernd. Por que o moderno envelhece tão rápido? In: **Revista USP**, n. 15, março 1999. p.103-110.