UNIVERSIDADE ESTADUAL DO MARANHÃO
CENTRO DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIAS EXATAS E NATURAIS
DEPARTAMENTO DE EDUCAÇÃO E FILOSOFIA
CURSO DE LICENCIATURA EM FILOSOFIA

LETÍCIA MARIA ARAÚJO LOUSEIRO

WALTER BENJAMIN ENTRE A CRISE E A CRÍTICA DA ARTE MODERNA

São Luís
2025

LETÍCIA MARIA ARAÚJO LOUSEIRO

WALTER BENJAMIN ENTRE A CRISE E A CRÍTICA DA ARTE MODERNA

Monografia apresentada ao Curso de Filosofia da Universidade Estadual do Maranhão como requisito parcial para a obtenção do grau de Licenciatura Plena em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Davi Galhardo Oliveira Filho

São Luís

2025

Louseiro, Letícia Maria Araújo.

Walter Benjamin entre a crise e a crítica da arte moderna. / Letícia Maria Araújo Louseiro . – São Luís(MA), 2025.

52p.

Monografia (Curso de Filosofia Licenciatura) Universidade Estadual do Maranhão - UEMA, 2025.

Orientador: Prof. Dr. Davi Galhardo Oliveira Filho.

1. Crise. 2. Crítica. 3. Arte. 4. Modernidade. 5. Política. I.Título.

CDU: 7.071

Elaborado por Luciana de Araújo - CRB 13/445

LETÍCIA MARIA ARAÚJO LOUSEIRO

WALTER BENJAMIN ENTRE A CRISE A CRÍTICA DA ARTE MODERNA

Monografia apresentada ao Curso de Filosofia da Universidade Estadual do Maranhão como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciatura Plena em Filosofia.

Aprovado em: 23/01/2025

BANCA EXAMINADORA

gov.br Documento assinado digitalmente
DAVI GALHARDO OLIVEIRA FILHO
Data: 04/02/2025 12:58:33-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Prof. Dr. Davi Galhardo Oliveira Filho (Orientador)
Universidade Estadual do Maranhão

gov.br Documento assinado digitalmente
JOSE HENRIQUE DE PAULA BORRALHO
Data: 04/02/2025 09:28:03-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Prof. Dr. José Henrique de Paula Borralho
Universidade Estadual do Maranhão

gov.br Documento assinado digitalmente
KAMILA FERNANDA BARBOSA SAMPAIO
Data: 04/02/2025 13:09:41-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Profa. Ma. Kamila Fernanda Barbosa Sampaio
Secretaria de Educação do Governo do Estado do Maranhão

À minha avó Alzerina Moura de Araújo, que com toda a sua dedicação me ensinou, até os últimos dias de sua vida, a ser forte e me tornar a mulher que sou hoje.

A flor do mal me quer / E eu a quero também / Só pra saber o gosto / Que a morte tem / E quando os espíritos / Voltarem da guerra / Encherei os olhos / Com a mais suja terra / E ferrarei a mula / Rumo a Portugal.

– PAPETE.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, pelo alicerce espiritual durante todo esse processo.

Aos meus pais Eliane Araújo Louseiro e Gilvã Galdez Louseiro, que com toda dedicação, me deram o suporte necessário em todas as fases de minha vida. Agradeço ao apoio que sempre me deram durante o processo deste trabalho e aos ensinamentos e valores repassados, que contribuíram para quem sou hoje.

À minha avó Alzerina Moura de Araújo, em sua memória, que nunca me deixou desistir dos meus sonhos, até o último minuto de sua vida. Se cheguei até aqui, foi por seu significativo incentivo.

Ao meu companheiro e namorado Yan Gabriel Gomes Ribeiro, que em todos os momentos de angústias e alegrias, esteve sempre ao meu lado, me incentivando a seguir em frente.

Às minhas amigas Luciana Isabelle Ramos dos Santos e Laissa Santos Diniz que, genuinamente, dividiram momentos valiosos durante esses quatro anos e foram imprescindíveis durante todo esse processo.

À minha amiga Valéria Carvalho, que me apoiou em todos os momentos que eu desacreditei de mim.

Ao meu orientador Davi Galhardo Oliveira Filho, que com todos seus esforços me auxiliou e orientou neste processo de realização desta pesquisa. Sem sua orientação, nada disso seria possível.

À minha Família Araújo de modo geral, que com todas as dificuldades sempre se mantive unida.

Aos meus colegas de curso, que tiveram participações especiais nestes últimos quatro anos, partilhando conhecimentos e risadas.

Agradeço, enfim, aos professores com quem tive o privilégio de aprender e compartilhar aprendizados durante toda a minha graduação.

RESUMO

O presente trabalho consiste em uma investigação acerca da crise da obra de arte e da sua respectiva crítica no bojo da elaboração filosófica de Walter Benjamin. Assim, o percurso aqui realizado pretende demonstrar os desdobramentos de uma crise na arte, sob um olhar estético, mas, também, crítico e reflexivo sobre as consequências advindas desta crise e seus aspectos determinantes, que estabeleceram uma nova fórmula para a arte na era moderna. Para tanto, a presente pesquisa atravessa primeiramente os pontos elementares para os primeiros passos da crise da arte em um período de recentes e vertiginosas modernizações na Europa, sobretudo na cidade de Paris, até enfim, chegar à consciência da reprodutibilidade técnica e seu avanço no campo artístico. Para fins propedêuticos, este estudo está dividido em dois capítulos. No primeiro enfocamos a relação entre arte e modernidade, isto é, os principais pormenores da modernidade, suas mudanças e avanços que geraram uma crise na arte e na sua recepção. Por conseguinte, no segundo capítulo, exploramos o avanço da reprodutibilidade técnica, que se expressa primordialmente na fotografia e no fenômeno cinematográfico. Sendo assim, a busca realizada no presente trabalho, legitima a crítica realizada pelo filósofo alemão, a fim de demonstrar que os aspectos observados por ele acerca das mudanças da modernidade, foram cruciais e inevitáveis para uma crise na arte, visto que, o avanço da técnica e seu desenvolvimento instalaram uma nova óptica no mundo contemporâneo e por isso seguem dotados de valor heurístico.

Palavras-chave: modernidade; crise capitalista; crítica da arte; técnica; vanguardas.

ABSTRACT

The present work consists of an investigation into the crisis of the work of art and its respective criticism within the philosophical elaboration of Walter Benjamin. Thus, the path taken here aims to demonstrate the consequences of a crisis in art, from an aesthetic perspective, but also critical and reflective on the consequences arising from this crisis and its determining aspects, which established a new formula for art in the modern era. . To this end, this research first goes through the elementary points for the first steps of the art crisis in a period of recent and dizzying modernizations in Europe, especially in the city of Paris, until finally, reaching the awareness of technical reproducibility and its advancement in the field artistic. For preparatory purposes, this study is divided into two chapters. In the first we focus on the relationship between art and modernity, that is, the main details of modernity, its changes and advances that generated a crisis in art and its reception. Therefore, in the second chapter, we explore the advancement of technical reproducibility, which is primarily expressed in photography and cinematographic phenomena. Therefore, the search carried out in the present work, legitimizes the criticism carried out by the German philosopher, in order to demonstrate that the aspects observed by him regarding the changes of modernity, were crucial and inevitable for a crisis in art, since the advancement of technique and its development have installed a new perspective in the contemporary world and therefore continue to have heuristic value.

Keywords: modernity; capitalist crisis; art criticism; technique; vanguards.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 9
2 ARTE E MODERNIDADE 13
2.1 Lírica e Capitalismo 15
2.2 Crise Capitalista e Crise da Arte 22
3 TÉCNICA E POLÍTICA 28
3.1 Da Pintura Rupestre à Fotografia 30
3.2 Cinema e Politização da Arte 40
4 CONSIDERAÇÕES 47
REFERÊNCIAS 49

1 INTRODUÇÃO

Neste trabalho examinaremos as reflexões do filósofo berlinense **Walter Benedix Schönflies Benjamin** (1892 -1940) acerca da modernidade, da crise e da crítica da arte. Para tanto, aprofundaremos a discussão em torno da reprodutibilidade técnica e os aspectos que a antecederam, a fim de compreendermos o processo de desenvolvimento das novas formas de produção artística, bem como a nova estrutura social[1] e cultural, resultante da modernização. Diante disso, nossa proposta é perpassar os aspectos da modernidade que Benjamin tanto observou e teve a possibilidade de experienciar, entendendo como eles acabaram resultando em suas teorias críticas e reflexões acerca dos efeitos da modernização. Ademais, após a análise do que concerne a discussão acerca da modernidade, a investigação será voltada para os efeitos que se findaram através deste processo de desenvolvimento industrial e técnico, sobretudo no campo artístico.

Por certo, este movimento linear que é realizado nesta pesquisa possui o intuito de uma compreensão mais efetiva sobre nossa querela. Ao nos debruçarmos sobre a discussão da reprodutibilidade técnica colocada por Benjamin em suas teorias críticas, se faz necessária a análise dos seus desdobramentos e pontos cruciais preliminares, que, de forma direta ou indireta, contribuíram para o desenrolar dos meios em questão. Por meio de suas investidas no meio literário, e por estar sempre imerso na atmosfera intelectual, o filósofo berlinense enriqueceu seu pensamento crítico-reflexivo sobre assuntos políticos, artísticos e literários. Através destas oportunidades, portanto, Benjamin teve contato com diversos trabalhos de poetas e escritores, que chamaram sua atenção e contribuíram para a formação de seu pensamento político.

Para fins propedêuticos, visando demonstrar como essas afirmações preliminares podem se mostrar plausíveis e dirigir nossa investigação, o presente trabalho está estruturado em dois capítulos fundamentais intitulados, respectivamente, i) “Arte e Modernidade” e ii) “Técnica e Política”.

O primeiro capítulo, intitulado “Arte e modernidade”, conta com duas subseções, que dão cabo dos primórdios do pensamento crítico acerca da crise da arte e da crise da modernidade. Ora, este capítulo aborda justamente o contato que Benjamin obteve com os

[1] Seguindo o diagnóstico de Marx, o filósofo berlinense declara em seu mais famoso ensaio que: “o revolvimento da superestrutura, que se processa muito mais lentamente que o da infraestrutura, precisou de mais de meio século para fazer valer, em todos os domínios da cultura, a mudança das condições de produção” (Benjamin, 2012, p. 9-11).

poemas do poeta lírico francês Charles Baudelaire e sua obra *As flores do mal* (1857). Boa parte das considerações levantadas pelo filósofo berlinense nesse sentido estão reunidas na edição brasileira de um livro inacabado sobre o poeta francês, batizado agora como *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo* (1938-1940)[2], onde ele analisa o caráter dos escritos baudelairianos e traduz seus poemas para além da realidade da Paris do século XIX[3].

Com efeito, em cada um dos seus poemas, Baudelaire extrai do processo de modernização uma caricatura, um personagem, um objeto singular etc. que melhor exprime as verdadeiras investidas e esforços do processo que avançava diante de seus olhos e que ele mesmo buscou entender de forma mais determinada enquanto cidadão e sobretudo enquanto poeta. Sua categoria e seu trabalho, cada vez mais desvalorizados, causaram no poeta uma profunda insatisfação com o processo da industrialização e modernização que ocorriam. O que o poeta observou, pelo menos na leitura benjaminiana, forma não só as mudanças instauradas destes processos, mas, sim, as relações, a modificação de percepção, interesses e ideais dos cidadãos, que, com esperança, acreditavam ingenuamente na ideia de progresso que pairava sobre as ruas e avenidas, nas grandes estruturas e ferrovias.

Por isso mesmo, na tentativa de legitimar o pensamento baudelairiano, Benjamin realiza um projeto onde reúne um conjunto de aspectos da modernidade, as mudanças e ocorridos em meio a esse período. No texto *Exposé* (1935) – uma espécie de apresentação geral e/ou draft (se preferirmos uma linguagem mais contemporânea) ao mais ambicioso projeto da vida do filósofo berlinense, as *Passagens de Paris* (*Das Passagen-Werk*) (1927-1940) –, Benjamin expressa criticamente os esforços da modernidade, as diligências realizadas para que o cidadão europeu fosse totalmente imerso naquele novo mundo de possibilidades. Todavia, o preço a ser pago para tanto consistia na mais completa alienação e submissão diante dos aparatos modernos.

Mais precisamente, o *Exposé* (1935) apresenta um espelho dos processos de modernização e das suas reações sociais, culturais e principalmente artísticas, que causaram efeitos colaterais inevitáveis e irreversíveis na sociedade. A mudança para as ferrovias, a construção das grandes estruturas das passagens/galerias cobertas, lojas de departamento, a modificação nas rotinas e no cotidiano do cidadão, sua forma de perceber a vida exterior e

---

[2] Benjamin, Walter. **Charles Baudelaire**: um lírico no age do capitalismo. Tradução José Martins Barbosa. Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1994.

[3] O tradutor português João Barrento apresenta um longo comentário explicativo sobre as especificidades, interrupções, retomadas, possibilidades e horizontes dessa obra inconclusa sobre o poeta francês (Ver Barrento, João. Comentário. Benjamin, Walter. **Baudelaire e a modernidade**. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 211-347).

interior, sua consciência em meio as modificações etc., formam o conjunto de observações e reflexões que tanto Baudelaire, quanto Benjamin deram cabo.

Além disso, a crise capitalista e a crise na modernidade se fundem, fazendo parte de uma mesma cadeia de processos. Benjamin vê no movimento vanguardista do surrealismo, uma respiração diferente daquela das multidões. É através do texto *O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia* (1929) que o filósofo berlinense demonstra que a inquietação existente em suas teorias diante do que ele presenciava encontram nessa vanguarda uma possível e frágil saída, ainda que incerta e passível do malogro. A fascinação do filósofo alemão pelo movimento surrealista, provém do caráter político revolucionário que a vanguarda carregava em suas expressões. Muito da realidade e do cotidiano era representado através da arte surrealista, em meio ao materialismo instaurado, a modernização desenfreada e a incerteza da paz no período entre as grandes guerras. Por isso mesmo, o grande esforço do surrealismo chamou a atenção de Benjamin, pelo seu poder artístico de dar enfoque às coisas reais e naturais da vida cotidiana, bem como, a partir disso, simbolizar um pensamento crítico e reflexivo, através de lentes oníricas e potencialmente revolucionárias.

No que diz respeito ao segundo capítulo, nomeado aqui como "Técnica e Política", destacamos que, no aclamado texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1936) – em sua segunda versão –, Benjamin chega enfim em sua reflexão máxima acerca da crise da arte, abordando o desenvolvimento da técnica e com ela o surgimento da reprodutibilidade. Nesse sentido, se faz necessário o estudo quanto à história da fotografia e o apogeu do cinema, dois fenômenos que o filósofo berlinense atesta como as expressões exímias da reprodutibilidade técnica ao longo dos anos. O ensaio *A pequena história da fotografia* (1931) esclarece de maneira formidável os períodos de desenvolvimento que a fotografia perpassa até sua tecnização plena e reprodutível, totalmente liberta da aura. Em cada período da história da fotografia, Benjamin destaca nomes de fotógrafos pioneiros ou pintores que se tornaram fotógrafos, bem como as técnicas que eram utilizadas por cada um, até suas modificações. Outrossim, a discussão acerca da aura é, em uma de suas primeiras aparições, colocada nesse contexto, pois em cada período, por conta do desenvolvimento técnico, a aura das obras de arte e das fotografias se transformam gradativamente, até chegar ao seu termo.

Em conformidade com a discussão acerca da reprodutibilidade, a origem do cinema é analisada e investigada por Benjamin. Tanto seu surgimento quanto sua consolidação e utilização são elementos reflexivos para o contexto da modernidade. Certamente, o cinema, enquanto meio de comunicação voltado para as massas e com amplo alcance, destaca-se como um dos grandes símbolos desse período. Seus processos de produção e montagem, bem como

o trabalho das equipes envolvidas, possibilitam não apenas a criação de entretenimento, mas também a construção de novas formas de percepção e interpretação da realidade. O "inconsciente ótico", revelado pela experiência cinematográfica, amplia a cognição humana, permitindo uma compreensão da realidade que vai além do que é meramente filmado.

Logo, essa condição proporciona ao indivíduo uma consciência habitual, na qual, mesmo em estado de entretenimento, a interpretação do que está diante da tela continua possível. Ademais, o cinema, quando utilizado politicamente, atendeu aos ideais de movimentos reacionários, como o fascismo. Em sua crítica, Benjamin constata que o objetivo do cinema muda de direção conforme a influência política da corrente fascista. A "estetização da política" enfatiza a suposta beleza da guerra, sua grandiosidade e a prosperidade do arsenal reunido. Essa alienação afasta o verdadeiro propósito da produção cinematográfica, sufocando a democratização da arte, do conhecimento e sua função como meio para a revolução. Para o filósofo berlinense, portanto, se fazia necessária a politização da arte, que, em última análise, seria uma resposta à romantização das guerras e da política em seu tempo – e no nosso.

Grosso modo, portanto, o objetivo deste trabalho é escrutinar as reflexões de Walter Benjamin acerca da modernidade, da crise da arte e da reprodutibilidade técnica, considerando ainda os impactos desses fenômenos na estrutura cultural e política. Com efeito, com base na **dialética** na devida conotação do filósofo berlinense[4], esse estudo desenvolve-se desde as primeiras percepções sobre a modernização, exemplificadas pela leitura benjaminiana da obra de Baudelaire, até a consolidação das técnicas reprodutíveis, com ênfase na fotografia e no cinema. Ademais, ao evidenciar as implicações políticas da arte na era técnica, criticando "estetização da política", Benjamin demonstra como os meios artísticos podem tanto reforçar ideologias dominantes quanto se tornar ferramentas de resistência e transformação revolucionária. Assim, o estudo de suas ideias se mantém relevante para a compreensão dos efeitos da modernidade sobre a percepção e o pensamento crítico na contemporaneidade.

[4] Ver Benjamin (1994). Ver também Silva (2016).

2 ARTE E MODERNIDADE

Neste primeiro instante, a investigação que aqui é realizada traz à luz a interpretação de Walter Benjamin acerca dos poemas de Charles Baudelaire em torno da modernidade e seus desdobramentos, bem como seus efeitos no âmbito artístico. Para que a compreensão se torne satisfatória, será necessário esquadrinhar os textos *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo* (1938-1940), *Exposé* (1935), além do célebre texto *O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia* (1929). Esta assimilação do pensamento benjaminiano sobre a crise na modernidade e crise na arte segue um caminho de análise acentuada no que diz respeito aos aspectos determinantes para as mudanças na vida social e cultural, bem como na arte e sua interpretação.

No que tange ao primeiro passo, Benjamin se utiliza de Baudelaire e seus escritos para traduzir as oscilações e transições experimentadas na Paris do século XIX, influenciadas originalmente pelas construções de uma nova cidade, motivadas pela liderança política de Georges-Eugéne Haussmann, chefe do departamento de Paris. Em face destas transfigurações, Baudelaire observa, em sua experiência, que não só a estrutura parisiense se modificou, mas com ela, consequentemente, a vida social, política e cultura, além do valor artístico que se perdia. Em cada poema, Baudelaire expressa uma imagem que se perde, uma aceleração dos fenômenos, o vazio do cotidiano, o mar das multidões e a industrialização e modernização, que encarnam as *Flores do mal* (1857), sua coletânea de poemas.

Diante disso, baseado na óptica baudelairiana acerca da modernidade, Benjamin atesta uma crise da modernidade e uma crise na arte, visto que o poeta também enfatiza o descaso que surge para com os poetas de seu tempo, em especial ele mesmo. A insatisfação do poeta francês, se acentua em diversos momentos de seus trabalhos, uma vez que, para cada modificação observada e suas consequências, o poema era escrito, de modo a denunciar o que para a maioria estava sob efeito anestésico. O tempo, as multidões, o solitário vagante pelas ruas (*flâneur*), o boêmio, o estrangeiro, fazem parte das caricaturas que Baudelaire se utilizava para revelar, de forma irônica e melancólica, o que de fato estava ocorrendo além de uma simples industrialização e modernização da cidade.

O trabalho de Benjamin neste assunto se revela ao mostrar, por meio de Baudelaire, os primórdios de uma crise na interpretação e crise do cotidiano, do valor as coisas imprescindíveis e apreciáveis. A linha de pensamento aqui estabelecida pelo filósofo berlinense, nos conduz até a crise da arte e posteriormente para uma discussão que ele realiza sobre a crise da *Erfahrung* (experiência). De acordo Benjamin, a percepção humana muda à medida que seu

espaço também se modifica. Seus interesses e interpretações do mundo se tornam maleáveis pela grande modernização que chega a sua realidade. A ideia de progresso intrínseca a essa modernização, cria uma névoa sob o olhar do cidadão europeu e traz um efeito alucinógeno, o que para Benjamin, não só compromete as experiências no cotidiano, mas a recepção dos produtos artísticos.

No que tange a essas problemáticas, Benjamin insere em sua reflexão a produção do *Exposé* (1935), que, assim como Baudelaire tentou, expressa aspectos pontuais no concerne a modernização e os feitos que ela trouxe consigo. Este projeto inacabado, não possui uma ordem sequencial, e engloba peculiaridades que o filósofo alemão contemplou ao longo de um considerável período. As novas construções, juntamente com a acelerada industrialização acarretaram o surgimento de uma vida agitada, individual e trivial. A ilusão do consumo nas grandes lojas de departamento, a modernização e surgimento de prédios e ferrovias, traduz uma progressividade, que para Benjamin, não passa de um sonho, que ao contrário, não trará resultados positivos.

Em face disto, os efeitos são notórios na arte e na sua utilização. Como veremos mais adiante no capítulo seguinte deste trabalho, o surgimento da fotografia e do cinema exprimem em sua veracidade, as transformações modernas no espaço artístico e nas ferramentas, bem como na percepção humana. Na interpretação da vanguarda surrealista não é diferente. Benjamin observa que a arte passa de uma utilização meramente contemplativa, para uma utilização política e revolucionária. As concepções surrealistas chamaram a atenção do filósofo berlinense, que viu uma joia rara em meio àquela sociedade envaidecida e conformada.

Portanto, o caráter político artístico que o surrealismo carregava, trouxe para Benjamin um novo angulo e uma esperança de lucidez de boa parte da população parisiense, que nesta altura, já estava imersa no mar de modernidades e seguia a correnteza. Desse modo, o filósofo berlinense garimpa, em sua jornada, e tenta nos transmitir a fagulha de caráter revolucionária que existia e que possuía significativo potencial para desenvolvimento, se não fosse os esforços ainda maiores da modernização e a força da indústria.

Em face disto, o caminho percorrido durante esse pensamento, possui o simples objetivo de expor as reflexões de Benjamin perante suas experimentações e observações dos acontecimentos. Seu pensamento crítico, transparece o oculto presente nesses acontecimentos históricos, sendo possível, assim, uma reflexão para além do óbvio. Portanto, o objetivo deste trabalho é apresentar o raciocínio lúcido e crítico realizado pelo filósofo alemão, na tentativa de legitimar suas intenções e perspectivas.

2.1 Lírica e Capitalismo

No presente momento discutiremos a visão da modernidade por Walter Benjamin, inspirado nas contribuições do poeta francês, Charles Baudelaire. O poeta que Benjamin explora, causou grande impacto para sua interpretação dos fenômenos da modernidade, visto que algo novo suscitava grandes mudanças na vida cotidiana, no trabalho e nas formas de ver o mundo. Baudelaire, em seus escritos, transmite um certo pessimismo e uma melancolia que advertiu Benjamin para a compreensão da verdadeira face da modernidade. Contudo, o filósofo berlinense não partilhava desse dessa negativa apressada.

Para compreender efetivamente o conceito definido de modernidade e seu fenômeno em si, o filósofo berlinense recorre ao pensamento lírico de Baudelaire em *As flores do mal* (1857), obra-prima em que o autor francês, através de poesias, exprime a totalidade da modernidade e seus efeitos nas camadas sociais. Além disso, apresenta de uma forma intrigante, os aspectos de transformação e declínio, feito isso por meio do desenvolvimento de alegorias ou simbolismo. Essas representações demonstram, pela vista baudelairiana, os estragos consequentes da modernização e daquilo que é o oposto ao antigo. Baudelaire não se limitava a isto, mas também a expressar assuntos como amor, morte, tédio, inquietude, bem como uma vertiginosa passagem de tempo, atrelada a essas mudanças. Em um contexto europeu, o poeta traz um enfoque para estas causalidades de maneira lírica, o que por vezes não foi bem aceito.

Walter Benjamin em seu escrito *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo* (1938-1940), traduz as perspectivas do próprio Benjamin sob o olhar do poeta. No capítulo intitulado *Paris do Segundo Império* (1938), o filósofo berlinense aborda algumas figuras que possuem significativa representação nos poemas de Baudelaire e na conjuntura da sociedade moderna. A boêmia como lugar de refúgio para as massas proletárias, o Flâneur como um observador nato das transitoriedades e movimentos que ocorrem na sociedade e a modernidade em si, que exprime o verdadeiro olhar de Baudelaire sobre em que se conceitua esse processo e seus enlaces (Benjamin, 1994).

Ademais, Benjamin destaca, través de Baudelaire, que a poesia lírica sofre uma pequena crise, tendo em vista que o lugar do poeta também é abalado. Isso, se deve ao fato da precariedade da receptividade como efeito da alienação urbana. A poesia lírica deixa de ser algo do presente passa ser o antigo, sendo substituído e esquecido pelo novo. Portanto, fica evidente as transformações ocasionadas na estrutura da experiência e da receptividade artística. Baudelaire como consciência lírica-crítica, em sua obra já citada, *As flores do mal* (1857), trata de justamente destes impactos não só do poeta lírico, mas também da experiência e do tempo,

bem como da formação das multidões ou massas. Os poemas A uma passante, o cisne e o relógio, servirão de base para essa investigação, focando em traduzir as interpretações baudelairianas acerca da modernidade.

Em *Paris do Segundo Império* (1938), Benjamin inicia sua reflexão através da interpretação sobre a boêmia. Este termo se referia a um estilo de vida assinalado pelo sentimento de liberdade, criatividade e por vezes, marginalidade. Era uma experimentação da vida e de experiências fora do convencional, espalhando se por diversas culturas e períodos e ganhando fama entre escritores, artistas e intelectuais. Esse estilo teve grande influência em produções de poetas, principalmente, assim como em Baudelaire, que pretendiam expressar temas ligados à genuinidade e crítica social. Portanto, Benjamin (1994) explora em primeira mão a máscara que o poeta francês incorpora na boêmia.

A boêmia de Baudelaire, era comporta por aqueles chamados conspiradores profissionais, indivíduos que não se encaixaram nem no proletariado, muito menos na burguesia. Constituíam como os esquecidos da sociedade, não acreditavam na força do trabalho e nem na revolução prometida por ele. Ademais, não se curvavam diante do capitalismo que insistia em se instalar. São profissionais, pois possuem uma vida contraia ao trabalho e não a favor dele como os chamados conspiradores casuais. Ademais, não apenas lutam contra a opressão do patrão sob os operários, mas também da opressão que as fábricas possuem na vida proletária e principalmente a dominação do trabalho contra a vida humana, tendo como palco para as reuniões tavernas embriagadas pelo vinho e encorajadas pelos discursos de conspiração. Os conspiradores de tipo casuais, correspondem àquela esperança de serem ordenados por outro líder, conspirando apenas para isso, tentando sobreviver com o labor para o sustento (Benjamin, 1994).

Por certo, a primeira representação da vida boemia se instala na reflexão. A característica pontual dos personagens principais desse estilo de vida, traduzem em Baudelaire o espírito insatisfatório e terrorista que predominou em Baudelaire. Portanto, enfatiza Benjamin que “essa fúria encarniçada – la rogne – foi a disposição de espírito que alimentou os conspiradores profissionais de Paris durante meio século de lutas em barricadas” (Benjamin, 1994, p. 12). Inevitavelmente, é possível observar elementos do caráter sombrio e contrário de Baudelaire em face dos processos que estavam ocorrendo ao seu redor. O período da boemia, se caracterizou justamente nesse ínterim revolucionário e ao mesmo tempo incerto, tendo como ponto alto o levante das barricadas, um dos únicos lugares em que as vozes das tavernas embriagadas eram colocadas na *praxís*.

No que tange ao pensamento acerca da boemia lida por Benjamin em Baudelaire, Martha D´Angelo destaca, de maneira muito acertada, que essa tem traços muito característicos. Em suas palavras:

> Na ausência de hábitos, horários e rotinas, a preferência pela noite a atração pelos lugares públicos e bares, a mudança frequente de domicílio, típicas da vida boêmia, representam uma inversão completa do modelo de vida burguês. O predomínio do aspecto quantitativo sobre o qualitativo, que domina o espírito do capitalismo é totalmente rejeitado pelos integrantes da 'boêmia'. Não é apenas a exploração inerente ao mundo do trabalho que eles questionam, mas também, as regras disciplinares deste mundo e sua uniformidade monótona e mecânica (D´Angelo, 2006, p. 09).

Consoante a isto, no espaço boêmio surge uma figura intrigante em meio as ruas de Paris. Uma figura que se divide entre os dois mundos, como céu e inferno, não sabendo exatamente que posição assume. O *flâneur,* em sua indefinição, também se encaixa na persona de Baudelaire. O poeta incorporou o personagem, que sempre fica à espreita da multidão, possui o dom observador do detetive e não se curva de imediato ao capitalismo e a ilusão de progresso que se instalava nas pessoas. Este personagem, em sua mais pura interpretação, pode ser visto como um justiceiro que não vence nenhuma luta, pois a luta já está vencida. Sua observação da vida moderna e progressista, à espreita, o coloca em posição "privilegiada" em relação àqueles que já se renderam ao novo estilo de vida. Nesse ensejo, Baudelaire se materializa na imagem do peregrino, como o flâneur, pois é a principal testemunha das mudanças que a modernidade conduziu.

Não apenas Benjamin enfatiza o flâneur como um andarilho ocioso, como também, com as palavras de Baudelaire, "o homem das multidões". Como atesta Martha D´Angelo (2006) "o flâneur não existe sem a multidão, mas não se confunde com ela". Além de vagar sobre as multidões com uma quase capacidade de invisibilidade superior, ele também "caminha no meio da multidão, como se fosse uma personalidade" (D´Angelo, 2006, p. 06). Inegavelmente, seu deslize entre os dois extremos, sua polivalência e sua capacidade de transitoriedade, traduzem a característica de isenção dos condicionamentos impostos pelas novas conjunturas e estruturas da sociedade moderna. É em face desta autoconfiança, que o flâneur se ver imune aos sobressaltos e sintomas dos mercados e da própria mercadoria. Todavia, o caráter ilusório destes espaços afeta de certa forma o flâneur que se sente em casa. É por esse motivo que, na multidão e nas passagens ele considera esse poder de transitar entre os dois polos, mas sem se deixar ser afetado completamente por nenhum dos dois.

Portanto, observa-se aqui um aspecto importante em um personagem tão intrigante da estrutura moderna, ou melhor, fora dessa estrutura. O flâneur aqui, demonstra o poder de

olhar e observar profundamente, com atenção, o que já não era mais do cotidiano parisiense. Ver o novo do mesmo antigo, fez do flâneur, para Baudelaire e consequentemente para Benjamin, um mártir, que mesmo já imerso na nova Paris, não se deixa contaminar com as mudanças repentinas e que levavam a caminhos de esgotamento. Ademais, o flâneur ao mesmo tempo que se sente em casa, não está em casa, mas possui uma importante capacidade de perambular pelas multidões e penetrar nelas, algo que Baudelaire, como poeta em extinção, tentou realizar.

Como um esgrimista, Baudelaire tenta penetrar a multidão e lutar incansavelmente contra os esforços da modernidade. Mesmo possuindo pequenas chances de vencer, ele "assim luta, mesmo sozinho, e apara os próprios golpes" (Benjamin, 1994, p.62) A metáfora aqui explícita, representa de forma clara o trabalho árduo que o poeta em tentativas, frustradas futuramente, de salvar seu lugar nas únicas fagulhas que restavam da poesia lírica. A preocupação intrínseca na reflexão de Baudelaire, seria exatamente o esforço de aliviar a condição humilhante em que o poeta lírico estava sendo condicionado. A força capitalista e, portanto, mercantilista avançava com extrema velocidade e o trabalho lírico seria atingido mais cedo ou mais tarde, forçando assim o poeta lírico a se vender e vender seu produto. A luta incansável que Baudelaire trava se direciona para recuperar o pouco de dignidade que o poeta está perdendo de acordo com os avanços industriais e técnicos. Em suma, explica Benjamin que:

> O Baudelaire – poeta reproduz, nos artifícios de sua prosódia, os golpes com que suas preocupações o importunavam e as centenas de formas com que os aparava. Reconhecer sob a imagem da esgrima o trabalho que Baudelaire dedicava aos seus poemas significa aprender a vê-los como uma série ininterrupta das mais pequenas improvisações (Benjamin, 1994, p. 63).

Em conformidade, Benjamin realça o esforço de Baudelaire em sua defesa da lírica em meio à sociedade moderna de mudanças, onde a verdadeira essência da arte estava se perdendo e muito mais a apreciação, a preocupação e a valorização da poesia, bem como do poeta. Ademais, as inquietações do poeta francês, pelas mínimas que fossem, ficam evidentes, uma vez que é comprovado que seus poemas dizem respeito a representações e alegorias de insatisfações modernas dele.

Para Baudelaire o esforço do poeta para ser inserido na modernidade vai mais além do que só se reinventar e escrever. O poeta necessita penetrar nas multidões, pois Benjamin constata uma crise na receptividade, consequentemente o poeta não obtinha acesso às experiências plenas do leitor. Por certo, embrenhar-se na essência da modernidade constituía

papel fundamental do poeta, para que ele adquirisse a conexão com o outro, com os outros e com a sociedade em geral. O que o poeta francês pedia se restringia a algo incomum entre os artistas, que não queriam deixar seus interiores de seus espaços para se misturar com pessoas comuns. Em conformidade a isso D´Angelo reforça que "para poder gozar do incomparável privilégio de entrar na pessoa de um outro ou para experimentar a misteriosa embriaguez de uma comunhão universal" (D´Angelo, 2006, p. 07), o poeta por si mesmo deve adentrar nas multidões, para que não perca seu valor e dignidade e saiba esquadrinhar o leitor dessas multidões.

Em suma, o poeta não é mais aquele indivíduo que apenas observa e produz sua galeria de poemas, mas é aquele que se esgota. Seu valor enquanto artista se esgota, por isso a necessidade de se dirigir as massas e se misturar. Milhares de pessoas perambulam em busca de um objetivo, porém no caso do poeta a dor é mais profunda e a ferida está aberta. Não se trata apenas de vender sua força de trabalho, também colocar no leilão sua intelectualidade. Portanto, o poeta se constitui num mártir, que perde seu sentido, seu rumo e é forçado a se habituar, como um animal na selva.

Portanto, todos estes aspectos fazem parte da grande estrutura da modernidade, que Baudelaire faz questão de demonstrar em seus poemas, através destas representações. Ademais, fica evidente que o poeta francês não correspondido de tal maneira que almejava, tendo em vista que objetivava ser compreendido, obteve dissabor quanto á recepção de seus poemas, já que a atenção estava completamente voltada para os folhetins (Benjamin, 2015).

No que concerne à modernidade em si para Baudelaire, não atesta apenas um caráter destruidor e dominador, mas também, expressa sua passagem rápida, sua condenação à morte. Por isso, a necessidade suscitada do poeta de enfrentá-la e extrair o eterno do transitório. A modernidade em seus esforços para sugar e alienar as massas em que nela está inserida, tenta de todas as formas expressar um sentimento de progresso tanto político, econômico e social, sentimento esse que não surtiu efeito em Baudelaire, muito menos em Benjamin. As transformações recorrentes, colocavam cada vez mais os opositores, como os boêmios e os poetas, bem como o flâneur, contra a parede, forçando-os de alguma forma sucumbir à mecanização da sociedade modernizada. Portanto, a origem das alegorias baudelerianas e das modernas possui seu fundamento na melancolia e na revolta e principalmente no impacto da imposição e o vazio da luta perseverante. Esse regaste que o poeta francês recorre, ademais, traduz uma historicidade que ele não se permitir deixar esvair-se.

No que concerne as alegorias de seus poemas, em *As flores do mal* (1857) é possível encontrar uma coletânea delas. Baudelaire insiste em fazer um jogo de enigmas para expressar

tudo o que lhe passa aos olhos e a mente, deixando transparecer sua indefinição neste "novo mundo" que se aproxima. Os acontecimentos acelerados o bombardeiam e o confundem, e quando se dá conta, está prestes a ser engolido pela força moderna. Em um de seus poemas do começo do século XIX, intitulado *A uma passante*, Baudelaire descreve um encontro repentino com uma mulher encantadora a qual ele se depara em seu andar pela rua. Assim diz, o poeta francês: "a rua em torno era um frenético alarido / Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa / Uma mulher passou, com sua mão suntuosa / Erguendo e sacudindo a barra do vestido [...]" (Baudelaire, 2019).

Alucinado pela mulher que acabar de cruzar caminho, Baudelaire se atenta primordialmente á algo: a perda do olhar e a passagem do tempo. A perda do olhar ocorre no fuzuê das ruas, das multidões que o próprio poeta testemunha formar-se. O olhar profundo, o momento especial que se escorrega entre os dedos, força Baudelaire a contar com um certo congelamento do tempo, visto que "cujo olhos me fazem nascer outra vez" (Benjamin, 1994, p. 39) traduz essa perda significativa. Seu olhar salta ao vê-la, porém o próprio Baudelaire possui consciência de que aquele momento, talvez, não se repetirá, tendo em vista que as mudanças do cotidiano moderna embriagam o cidadão de uma forma contagiante e logo, o olhar, os encontros, os momentos não são mais prioridades de sentimento. O que vale agora, é a vida frenética, onde uns empurram os outros, se veem, mas não se enxergam, tentando passar pelas multidões, cada um com seus anseios. Nesse sentido, fica evidente que Baudelaire faz um garimpo, tenta isolar o momento mágico em meio à confusão das grandes cidades, e isto fica muito bem expresso neste poema, carregado de desespero, mas de uma fagulha de esperança.

Outro poema que expressa uma alegoria intrigante é *O Cisne*, que em sua escrita, foi destinado à Victor Hugo, escritor romântico que se encontrava exilado na ilha de Guernesey, no Canal da Mancha, no ano de 1852. O poema se refere a questão do exílio, suscitado pelas grandes transformações da Paris urbanizada de Georges-Eugéne Haussmann, o prefeito da cidade por longos anos[5]. A figura do cisne representa o indivíduo exilado, que em meio às mudanças obstinadas da cidade, não se definindo, portanto, sendo esquecido e enxotado do meio do fluxo da multidão. A figura mitológica de Andrômaca é citada como uma das primeiras no poema. Ela era esposa de Heitor, filho primogênito do rei de Tróia e após a morte do mesmo, desaba em luto e melancolia. Adrômaca, na condição de estrangeira se vê sem a possibilidade

[5] "Entre 1848 e 1870, Georges-Eugène Haussmann fora prefeito da cidade de Paris. Em sua gestão, atravessada pelas mais distintas contradições ditatoriais, realizaram-se enormes intervenções arquitetônicas e paisagísticas. Efetivamente, Haussmann levou a cabo uma verdadeira obra de destruição que subverteu, macabramente, o lema bakuninista de que a paixão em destruir é uma paixão criativa" (Oliveira Filho, 2024, p. 72).

de chorar no túmulo de seu marido e é negado a ela sofrer o luto por ele. Portanto, logo após, ela é exilada e escrava de outros, sem lugar definido. Aqui Baudelaire evoca o mito e sua capacidade de estar além da história, apesar de não estar nela, aspectos que eram relembrados na memória e na imaginação dos povos, representava, assim, a história das relações dos movimentos sociais que se criavam, como um mito remoto, similar ao de Andrômaca.

A figura do cisne, como a segunda que se apresenta no poema, transparece a ideia de uma beleza perdida. O cisne ao fugir da gaiola de um espaço remetido a coleção de animais selvagens, veste a figura do exilado e perde seu sentido em meio as ruas sujas e tomadas pelas multidões. Exilado e longe do seu lugar de origem, o lago, o cisne busca pelo sentido de sua existência, que é nadar, em meio às cidades. Isto claramente demonstra a figura do poeta ou flâneur, que se vê perdido no meio do fluxo das mudanças modernas, que engolem o indivíduo e retiram seu sentido que lhe é próprio. Aqui, portanto, o efeito dos fatos é um só: se tornar estrangeiro na própria cidade, em um espaço de amontoados de novas vestes. Assim Baudelaire explicita no poema que "Paris é outra (a forma das cidades muda mais rápido/ bem mais, que um coração mortal)" (Baudelaire, 2019, p. 302). Este trecho realça que Paris se modifica em um instante relâmpago e com ela seus indivíduos também se modificam de uma forma ou de outra, acompanhando seu ritmo, ou se exilando.

No que tange a mais um de seus poemas, *O relógio*, Baudelaire mais uma vez representa algo que observa em primeira mão: o tempo em sua maestria e dominação, e seu ritmo frenético. O referido poema faz jus a passagem de tempo em sua rapidez, tomando sempre a frente, que "ganha sem trapacear, sempre! Não se extravia" (Baudelaire, 2019, p. 283). O tempo é um dos principais senhores, líderes do período moderno, que dominava o corrimento do cotidiano. A intenção objetiva de Baudelaire e sua lamúria está destinada ao congelamento do tempo e da história, o que naquele momento não seria mais possível, a condenação a modernidade estava determinada. O homem, portanto, se torna alguém que perdeu o tempo, deixou escapá-lo a sua atenção e no mesmo instante, segue o caminho que é aberto me meio as multidões. O poeta francês, ademais, no poema ressoa que "Em teu coração pânico, as dores vibrando/ Irão plantar-se, tal num alvo com rigor" (Baudelaire, 2019, p. 282). Em evidência Baudelaire representa os sentimentos que a passagem desenfreada do tempo deixa nos rastros da cidade e da vida cotidiana. Em suma, através da figura do relógio, o poeta francês mostra o caminho que desembocará a vida moderna, em sua vida urbana e mecanizada, que obstrui as vias e apaga a possibilidade de brilho que um dia teve a cidade de Paris.

A reflexão aqui obtida acerca da modernidade, no pensamento baudelairiano, inspira Benjamin e o volta seus olhos para estas transformações, que serão trabalhas na seção

seguinte. Ademais, salienta-se que a crítica do capitalismo de Baudelaire esta imbricada em seus poemas e em suas insatisfações como um todo. As mudanças que a modernidade traz consigo abalam Baudelaire enquanto artista e enquanto cidadão de Paris, a metáfora do esgrimista que mesmo com sua espada fina, e no caso do poeta um pouco sem chances de vencer o monstro da modernidade, tenta cravar seu inimigo pelo coração, proclama o esforço de Baudelaire contra o fenômeno que se aproxima. Baudelaire se vê rodeado do progresso enganoso da eletricidade, das grandes avenidas, na iluminação a gás, das locomoções modernizadas e do surgimento da indústria, que por interesse capitalista surge com a colossal estrutura das passagens, cheias de suas vitrines e grande movimento mercantilista, tal qual viraria a poesia lírica.

2.2 Crise Capitalista e Crise da Arte

Nesta seção a investigação percorrerá primordialmente as reflexões que Walter Benjamin faz na *Exposé* (1935) e no ensaio *O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia* (1929), na tentativa de explicitar a crise capitalista e o início da crise na arte, que possui seu "último" suspiro no movimento surrealista. No projeto das *Passagens de Paris* (*Das Passagen-Werk*) (1927-1940), pode-se dizer que Benjamin, similarmente a Charles Baudelaire, expõe as reformas e mudanças das grandes cidades com a modernização. Com efeito, segundo Jeanne-Marie Gagnebin em sua obra *Walter Benjamin: cacos da história* (1993), "esse estudo histórico-filosófico pretendia esclarecer as condições de produção da arte moderna em oposição ás da arte anterior", e com mais precisão e afinco "explicar uma censura que Benjamin reconhece na poesia baudelairiana" (Gagnebin, 1993, p. 12). Não o faz alegoricamente, mas reúne, sem forma sequencial, os acontecimentos em seus graus de impactos. O primeiro deles, que expressa o mais alto ponto da modernidade, se constitui nas construções das passagens. Por conseguinte, ele faz um desfile por Daguerre e os panoramas, onde observou-se uma mudança drástica na pintura e na representação da realidade. No instante seguinte, Benjamin atribuí às exposições universais como espaço de divagação do que ele chama de fetiche da mercadoria. De fato, a reflexão de Benjamin percorre o universo do *intérieur*, ou seja, do íntimo do homem privado, que por sua vez tenta sustentar sua fuga do mundo externo nas fantasmagorias que seu espaço privado pode-lhe oferecer. Outrossim, Benjamin não deixa de fazer a menção a Baudelaire o as ruas de Paris, abordando-o como principal referência de testemunho destas mudanças. Por fim, o caminho desemboca em Haussman e as barricadas, onde Benjamin extrai

o apogeu das modernizações e nesse meio instante, os esforços das barricadas, contrárias ao que estava ocorrendo.

No texto *Exposé* (1935), Walter Benjamin constrói um panorama geral das transformações que ocorreram na cidade de Paris, que em conjunto com a dominação capitalista, grande responsável por este movimento, reiterando o que Baudelaire em seu momento começou a testemunhar de forma muito clara. Benjamin enfatiza um dos primordiais espaços onde se podia respirar o capitalismo de forma anestesiada: as passagens. Como destaca o professor e crítico literário alemão Willi Bolle em sua obra *Fisiognomia da metrópole moderna* (1994), "na *exposé* de 1935, todas as seis partes que falam da cidade foram apresentadas dentro da mesma visão autorial". Benjamin em sua representação dos aspectos transformados e seus responsáveis, "deixou claro, naquela altura, o 'grande problema em aberto', para ele, era a questão da construção" (Bolle, 2000, p. 60). Nesse sentido, Benjamin evoca todas as mudanças culturais, políticas e econômicas na tentativa de compreender a atmosfera do século XIX e as forças capitalistas, realizando isso através de sua observação pelas construções. As passagens, as exposições universais e as experiências do flâneur, são as representações fiéis das fantasmagorias do mercado, que, em comparação às transformações urbanas que empenhou Haussmann, deram cabo das fantasmagorias da própria civilização parisiense do século XIX. A representação destas imagens, se faz necessária em Benjamin, para o despertar destas imagens imagéticas que alienam e embriagam os indivíduos com a promessa insistente do progresso.

No que diz respeito às passagens, aqui o vislumbre do capitalismo é sentido da mais pura forma. Estas grandes estruturas erguidas com o objetivo do movimento das mercadorias, chama a atenção com suas vitrines e com sua arquitetura incrementada, preparada para receber o grande comércio. As lojas de departamento se tornam a grande euforia da vida moderna, lugar onde o movimento das massas se encontrava. As principais justificações para o surgimento das passagens, se fundamenta primeiramente, segundo Benjamin, nas condições do avanço da indústria têxtil, que provocou o crescimento do comércio de artigos e produtos de luxo, resultando nas grandes galerias e vitrines. O segundo motivo se deve, segundo Benjamin, advento "dos primórdios das construções de ferro" (Benjamin, 2009, p. 40). O elemento artificial desse material deu corpo para as estruturas arquitetônicas, bem como seu uso em larga escala. Portanto, a supremacia da admiração alienada, provocada por estes lugares feitos para a mercadoria e para as multidões, evidencia o efeito ébrio causado na consciência coletiva de um amanhã mais novo que o ontem antigo.

Em conformidade, a efetivação pressuposta se engendra na utopia do filósofo Charles Fourier e seus falanstérios, grandes construções subversivas que refletiram e orientaram o caminho para uma organização harmônica social e descentralizada, onde todos trabalhariam conforme suas paixões e inclinações. Essa representação feita por Benjamin, diz respeito à orientação alienada que era proposta para uma nova condição de vida, substituindo o velho pelo novo, traduzindo-se assim, segundo o filósofo berlinense em uma utopia. O trabalho baseado pelas paixões cria segundo ele, "analogias com a máquina do domínio psicológico". A proposta de uma sociedade harmoniosa configura uma "organização altamente complexa" que se "parece com a maquinaria" (Benjamin, 2009, 41).

No que tange à discussão sobre Daguerre e os panoramas, Benjamin faz o movimento em volta da arte. Assim como houve a urbanização, as construções das passagens e o avanço industrial, a pintura também seguiu seu fluxo de emancipação. A pintura encontra-se no panorama, objetivando a imitação na realidade, natureza e paisagens em seus pequenos detalhes. Todos estes esforços culminaram na origem do cinema mudo e falado, bem como na fotografia. A necessidade da repetição e da imitação da forma mais pura da realidade, levou ao ponto alto da arte, ou pode-se dizer de uma crise da arte: arte e técnica se entrelaçam, a fim de representar a realidade tal como ela é.

Os panoramas, segundo Benjamin expõe, marcam o ponto de partida para uma nova forma de existência, bem como também é significante no que concerne as revoluções artísticas. Como ele mesmo confessa, "o habitante da cidade, cuja superioridade política é superior ao morador do campo se manifesta inúmeras vezes no decorrer do século, tenta inserir o campo na cidade" (Benjamin, 2009, p. 42). Portanto, nos panoramas a visão da cidade se amplia, modificando- a para um caráter de paisagem. A fotografia, como será comprovado na seção primeira do capítulo dois deste trabalho, desintegra grande parte do trabalho dos pintores em miniatura, reiterando a ruína das coisas antigas em detrimento das novas.

Em face disto, como relata Benjamin "a exposição universal de 1855, oferece pela primeira vez uma amostra especial dedicada a fotografia" (Benjamin, 2009, p. 43). Analogamente, no que concerne as exposições universais, é retratado pelo filósofo berlinense a prosperidade da indústria do entretenimento e o papel da moda na estabilização do fetiche da mercadoria. A fantasmagoria aqui embrenhada é a do divertimento, em que o indivíduo se entrega e desfruta de sua própria embriaguez. A distração e a mercadoria se fazem como fundamento das obras Grandville, aspecto central da indústria do entretenimento em serviço da mercadoria. Como expõe Benjamin:

> As exposições universais idealizam o valor de troca das mercadorias. Criam um quadro no qual seu valor de uso passa para segundo plano. Inauguram uma fantasmagoria a qual o homem se entrega para divertir-se. A indústria de entretenimento facilita isso elevando-o ao nível da mercadoria. Ele se abandona às suas manipulações, ao desfrutar da sua própria alienação e a dos outros (Benjamin, 2009, p. 44).

Nesse ensejo, a discussão das exposições, constatam interesse do valor de troca da mercadoria. O indício primordial acaba saindo do oculto. Tudo estava inserido nesse mundo da mercadoria e não menos escapou a arte. A moda, por sua vez, traduz o sentimento de admiração que alcança uma adoração. A mercadoria enfim começou a ser deseja e venerada. O luxo se expõe como o sol no começo da manhã e culmina o ápice da cultura capitalista e do domínio das fantasmagorias.

Nos textos que se seguem Benjamin atrai a atenção para mais um aspecto da modernidade: o *intérieur*[6]. Aqui a face do homem privado é posta em jogo, adentrando sua intimidade dentre suas quatro paredes. O indivíduo constata que seu trabalho, pela primeira vez não se confunde mais com sua vida privada, portanto exige um espaço mais reservado, longe de todo o externo, que guarde e sustente suas ilusões. Ademais, o filósofo berlinense toca na imagem do colecionador. Um movimento orientado pela utilidade, o colecionador busca em suas peças uma aproximação com o passado, com o que congela no tempo e o espaço, seu individualismo no íntimo de seu espaço doméstico, configura como um refúgio. Portanto, como afirma Benjamin "disso originam-se as fantasmagorias do *intérieur.* Este representa para o homem privado o universo. Aí ele reúne o longínquo e o passado. Seu salão é um camarote no teatro do mundo" (Benjamin, 2009, p. 45).

Por conseguinte, os outros dois temas discutidos por Benjamin acerca de Baudelaire as ruas de Paris, bem como Haussmann e as barricadas constituem nas discussões proferidas no poeta francês acerca da modernidade. Pelas ruas de Paris, o filósofo berlinense destaca a figura do flâneur, que como exposto na seção anterior deste capítulo, possui um pé nos dois mundos. O flâneur configura o ponto alto do indivíduo da modernidade, em especial o poeta em sua indeterminação diante do seu espaço perdido. Como atesta Bolle "figura contrária ao espírito de seu tempo, o flâneur se torna, na sociedade burguesa, uma espécie ameaçada de extinção. " (Bolle, 2000, p. 375). Todavia, sua luta em controvérsia a nova conjuntura não se torna fortuita, tendo assim que um momento nem tão distante, se curvar a estrutura capitalista. Assim faz o

[6] "Benjamin assevera que o modo de vida imprimido pela burguesia levou as personagens históricas à confecção de 'casulo[s]', isto é, microssociedades provisórias capazes de produzir um arremedo de 'vida habitual'. Assim, o que se denota deste quadro é uma tentativa de reestabelecimento de uma segurança primordial que, certamente, nos liga direto à ideia de ventre gestacional" (Oliveira Filho, 2024, p. 47).

poeta lírico, que para aproximar-se de seu leitor, agora alienado pela sociedade moderna do progresso e incluído na multidão, precisa embrenhar-se na mesma para que compreenda essa nova existência. Similarmente, Haussmann e as barricadas, transcrevem o período da boemia, caracterizado pelas tavernas com odor de vinho, que serviam de espaço para as conspirações que surgiam em torno das transformações imbricadas na modernidade.

Os esforços realizados por Haussmann nas construções das grandes avenidas, pretendeu evitar uma guerra civil e a consolidação das barricadas. Em contrapartida, as barricadas surgiram demasiadamente, mas com força independente das implicações e configura assim um certo declínio e abalo do processo econômico de modernização.

Em síntese, o que Benjamin propõe com esse panorama geral de suas exposições das estruturas, é exatamente o despertar destas imagens e fantasmagorias derivadas dessas transformações políticas, artísticas, sociais e econômicas. A promessa esculpida de um futuro de progresso é sentida pelo filósofo berlinense quase que de uma forma melancólica quanto Baudelaire. Aqui está negatividade não é exposta em poema lírico, mas sim como uma lupa, que traceja cada ponto, cada detalhe que faz parte da linha de desenvolvimento da modernidade e principalmente a magnitude de seus efeitos na sociedade.

No que tange ao surrealismo, no ensaio intitulado *O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia* (1929), Benjamin destaca o surgimento deste movimento perante alguns artistas como André Breton, Louis Aragon, Philippe Soupault, Robert Desnos e Paul Éluard. Assim como Benjamin, este movimento emprega uma crítica ao instante moderno, propondo um limiar de experiências encantadoras em meio ao cotidiano da modernidade. A fascinação de Benjamin pelo surrealismo ocorre em uma visita dele a Paris e está intrinsicamente ligado à suas inclinações políticas. Como confirma Michel Löwy em seu escrito *A estrela da manhã: surrealismo e marxismo* (2000), “fascinação é o único termo que dá conta da intensidade dos sentimentos de Walter Benjamin quando de sua descoberta do surrealismo em 1926-1927” (Löwy, 2002, p. 39). O surrealismo fez expandir os limites da consciência e da imaginação no interior do cotidiano, estabelecendo um contraste entre essa expansão da lucidez e o mundo burguês utilitário, o que remetem as controvérsias da subjetividade de cada sonho e objetividade imbricada na modernidade.

Assim também, o trabalho crítico realizado por Benjamin neste ensaio, enfoca no distanciamento do objeto, entre o crítico e seu objeto. O que marca mais ainda sua reflexão surrealista, configura na evidência da prática deste movimento incorre em direção à uma politização, seu desenvolvimento passando de caráter artístico para o político revolucionário. O interesse pelo surrealismo não veio pelas obras de arte, mas sim, Benjamin se interessou com

as experiências que seriam possíveis através deste movimento. Conforme ele, através do movimento surrealista, "o domínio da literatura foi aqui explodido a partir de dentro, na medida em que um grupo homogêneo de homens levou a 'vida literária' até os limites extremos do possível" (Benjamin, 2012, p. 22).

O proveito que o filósofo berlinense pretendeu extrair do surrealismo foi seu caráter revolucionário político através da arte, ou seja, um surgimento de uma política poética. Consoante a isso, o autor não implica o surrealismo em seu caráter artísticos, mas sim em seu uso cotidiano nas experiências, suas expressões embrenhadas no cotidiano e na política como forma transformação social. A aproximação entre crítico e objeto também produz uma narrativa pertinente ao conteúdo revolucionário. A ligação do objeto antigo traduz um olhar histórico e fantasioso, pois apesar da proximidade ou não do objeto, há algo de mágico na interpretação ou na utilidade da expressão dele.

Ademais, o efeito mágico e expandido do surrealismo enquanto movimento revolucionário, tinha para Benjamin uma sobriedade diante da embriaguez instalada na sociedade moderna. É vidente salientar o engajamento do filósofo berlinense acerca da outra via de interpretação para o surrealismo. Como o próprio Benjamin atesta que "organizar o pessimismo significa simplesmente extirpar a metáfora moral da esfera política, e descobrir no espaço da ação política o espaço completo da imagem" (Benjamin, 2012, p. 34). Logo, indubitavelmente, a importância da imagem para Benjamin no sentido político não se esgota na contemplação, mas na *práxis* dessas imagens, ou seja, o corpo e as imagens se relacionam, para que assim o efeito revolucionário esteja intrínseco no corpo das massas, estabelecer um contato com essas massas, para que assim a revolução seja de fato sentida e transparecida.

A crise capitalista exposta nesta seção juntamente á crise da arte, estendem o tapete vermelho para as seções seguintes, que compõe a estrutura desenvolvida do trabalho de Benjamin acerca de sua reflexão da modernidade e suas transformações. O filósofo berlinense mesmo estupefato e com uma análise negativa das transformações, considera que o plano a seguir, na estética, pode enfim trazer uma esperança de positividade e aproveitamentos. No campo estético, portanto, o pensamento benjaminiano, além de apenas analisar os processos recorrentes da modernidade, atesta que talvez haja uma possibilidade de revolução também nos aparatos técnicos que estão por se desenvolver.

3 TÉCNICA E POLÍTICA

Neste segundo momento nossa discussão chega ao ápice do pensamento benjaminiano. Através dos prestigiados textos *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1936) – em sua segunda versão – e *A pequena história da fotografia* (1931), Benjamin demonstra, enfim, a magnitude da reprodutibilidade técnica no meio artístico, como resultado de uma modernização acelerada e constante. O surgimento da fotografia é constatado pelo filósofo berlinense como aquilo que acentua o mais moderno do instrumental, na produção fotográfica, pelo congelamento de imagens. Por conseguinte, Benjamin explora o fenômeno do cinema e suas investidas, sendo a tradução plena da reprodutibilidade técnica. Dessa forma, nossa proposta visa investigar efetivamente a crise da arte em seu estágio mais agudo, com a reprodutibilidade e o aprimoramento da técnica, tendo como exemplares mais fiéis, o surgimento da fotografia e do cinema.

No que concerne ao apogeu da fotografia, a investigação é realizada de maneira linear, dos primórdios das primeiras manifestações artísticas, com as pinturas rupestres, até o determinado momento da fotografia. Benjamin destaca que desde os primeiros esforços que se possui conhecimento, o ser humano sempre teve a necessidade incessante de congelar e aproximar momentos, pessoas ou objetos. Esta necessidade deu engrenou a reprodução e o aprimoramento da técnica. Para tanto, o filósofo berlinense enfatiza que as primeiras utilizações da arte sempre tiveram um valor de culto, a serviço da magia ou religiosidade e que com a reprodução, a produção artística passa a ter um valor de exposição. Desse modo, Benjamin traça uma história linear da fotografia, perpassando por nomes importantes da fotografia e que se destacaram com suas técnicas exímias e inovadoras (Benjamin, 2012).

Ademais, ao longo da reflexão é perceptível que o ponto em que o filósofo alemão quer chegar é o da perda da aura. A discussão acerca da aura surge pela primeira vez no já citado ensaio sobre a fotografia. Nele, Benjamin além de analisar o desenvolvimento da fotografia enquanto técnica, observa as consequências advindas deste processo. A perda da aura é inevitável, tendo em vista que com o aprimoramento das técnicas, uma imagem pode ser editada, reproduzida e modificada, perdendo assim a sua autenticidade, seu momento único, seu instante. Outrossim, os retratos são as últimas testemunhas da aura em sua plenitude, visto que o desenvolvimento da fotografia carrega uma reprodução em massa e a diversidade de focos, com as paisagens.

A respeito do cinema, para compreender sua magnitude e sua utilização, se faz necessário a análise dos aspectos da produção cinematográfica. O surgimento do cinema

simboliza o auge da reprodutibilidade e sua utilização para satisfazer movimentos políticos, exprime uma politização da arte. Benjamin acentua o surgimento do cinema e o objetivo de sua produção, que em dado momento, é desvinculada do real sentido democrático e emancipatório da arte. O capital cinematográfico abriu espaço para a politização da arte, onde mobilizações políticas tradicionais, como o fascismo, se aproveitaram da forma mais óbvia possível, propagando seus ideais através da mídia (Benjamin, 2012).

Ademais, o processo que engloba a produção cinematográfica contribui efetivamente para diversas possibilidades de objetivos. A montagem, a edição, a técnica de construção de uma cena, influem para o leque de oportunidades de alcance. Desse modo, em face destas possibilidades, a percepção e interpretação também são transformadas. O inconsciente ótico é o aspecto determinante que constrói a ponte para essas possibilidades. A partir desta oportunidade, o espectador do cinema consegue acessar instancias de sua cognição e alcança uma interpretação efetiva e que transcende o que está sendo apresentado na tela. O que está oculto, portanto, é visto à tona, e é interpretado além de uma simples distração. Outrossim, Benjamin nos demonstra uma balança em que o inconsciente ótico, que lança luz sob o que está oculto da realidade, e a distração que o cinema propõe para as massas de espectadores. Essa luz que recai sobre o que está sendo exposto, se faz imprescindível, ao passo que, através desse inconsciente é possível ter acesso à realidade nítida, da rotina, situações e cenas reais, que com a frenético movimento das multidões da cidade, da vida de trabalho, está encoberto por uma névoa limitada (Benjamin, 2012).

Em conformidade, o cinema é utilizado não só para fins industriais e de entretenimento, mas também politicamente. O fascismo em sua engenhosidade, observa Benjamin, opera uma forte influência sobre a produção cinematográfica. Para o filósofo berlinense, o real objetivo e caráter cinematográfico é desviado por meio da estetização da política. O fascismo, enquanto movimento reacionário vigente, manipula os meios de comunicação e de mídia para reforçar seus ideais e romantizar a guerra e seus aparatos. Os esforços dessa dominação, são ainda mais surpreendentes e ousados, pois, sorrateiramente, as forças reacionárias, independente do controle, dão a sensação de liberdade para as massas. As relações de propriedade não são desmanchadas, mas só quem possui consciência disso é o poder. A lavagem cerebral é feita de maneira discreta, e a “beleza da guerra” é admirada pelas massas, todavia a resposta para esta conturbada situação seriam movimentos de politização da arte, que em sua eficiência traduzem a utilização da arte de forma democrática, revolucionária e como fonte de conhecimento da realidade, e não como veículo da alienação.

3.1 Da Pintura Rupestre à Fotografia

A narrativa que envolve a fotografia sempre se configurou como um dos enfoques do estudo de Walter Benjamin, principalmente no que diz respeito à sua teoria estética. Em sua obra, *A pequena história da fotografia* (1931), Benjamin faz o movimento de investigação voltado para a história da fotografia, entrelaçando suas fases com o surgimento de diversas técnicas, consideradas até então, novidades que contribuíram consideravelmente para o desenvolvimento da ferramenta na modernidade.

Ao longo do percurso, o filósofo berlinense, trabalha com nomes importantes que estruturam cada um de seus argumentos e que, com seus trabalhos, representam ativamente a ascensão, o declínio ou até mesmo a fase de revitalização da história da fotografia, marcando, também, o ponto crucial do surgimento e desaparecimento da aura. Em suma, nomes como Giséle Freund, Siegfried Kracauer, Moholy-Nagy, Octavios -Hill, Daguerre, Atget, Félix Nadar e Niépce, potencializaram o acervo de Benjamin na tarefa de caracterizar as fases e efeitos da fotografia, bem como, suas técnicas modernizadas e intensificadas.

No que tange às primeiras manifestações da fotografia, é inevitável voltar-se para os primórdios da reprodução técnica. No ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1936), Walter Benjamin trabalha com a reprodução técnica acelerada e intensa da obra de arte que ocorre na modernidade. Ao focar na fotografia, o filósofo põe às claras que a reprodução sempre se constituiu em algo recorrente e, com isso, a xilogravura marca a gênese do desenvolvimento técnico desse processo. Após a xilogravura, segundo ele, a litografia ganha espaço e pela sua incumbência, "[...] as artes gráficas puderam ilustrar a vida cotidiana e se situar no mesmo nível da imprensa" (Benjamin, 2012, p. 13), abrindo, assim, caminhos para que a fotografia pudesse se estabelecer pouco tempo depois.

O surgimento da fotografia pontua um grande avanço na modernidade, sobretudo para o instrumental da obra de arte e a captação de imagens. Se a pintura se expressou como referência de arte, a fotografia se estabeleceu sorrateiramente sob este estilo, proporcionando uma efervescência artística ainda não experimentada. Por certo, é inegável o grande estudo acerca das primeiras manifestações da pintura. A pintura rupestre representa o cânone dos primeiros gestos de exteriorização dos primeiros homens e seu estilo de vida. É inevitável passar pela pintura rupestre, sem realizar um movimento de entrelaçamento com a pintura realista até chegar à fotografia, que se qualifica como objeto de estudo deste trabalho. Para tanto, Walter Benjamin, seu ensaio sobre a obra de arte (1936), já citado, menciona que "a produção artística começa por figurações que estão a serviço da magia". Sendo assim, ele

conclui que, por isso, “nessas figurações, o importante é apenas que estejam lá, não que sejam vistas” (Benjamin, 2012, p. 37). Benjamin, chama a atenção para um fato importante em sua fala, onde pode-se destacar a discussão que ele também levanta neste referido ensaio acerca do valor de culto.

Em suma, pode-se concluir que as pinturas rupestres carregavam em si um significado além da exposição, diferentemente da fotografia. O valor de culto é aqui, intrínseco, de forma que o fato de apenas existirem já configura como um motivo de enaltecimento. Determinando isto, Benjamin, novamente afirma que “o alce que o homem paleolítico copia nas paredes de sua caverna é um instrumento de magia”, e além disso de representação de sua cultura e comportamentos, uma vez que esse alce “que somente de modo casual ele apresenta aos outros homens, o mais importante é que os espíritos o vejam” (Benjamin, 2012, p. 37). Portanto, o valor de culto é naturalmente afiliado das pinturas rupestres e, a partir disso, fica claro a presença de algo único, que o próprio Benjamin afirma que este tipo de pintura possui: a aura.

Como define o filósofo berlinense, “inicialmente, é no culto que a obra de arte aparece inserida no complexo da tradição.”, sendo, portanto, instrumento de expressão mítica, uma vez que, “as mais antigas obras surgiram a serviço de um ritual primeiramente mágico, depois religioso” (Benjamin, 2012, p. 17). Inquestionavelmente, ao afirmar a existência de uma aura presente nas pinturas rupestres, Benjamin reitera o valor que essas expressões artísticas, ou melhor, obras de artes possuíam em seu contexto, tendo também grande importância para estudos atuais, uma vez que traduz, em sua essência e autenticidade, as características plenas que esses povos possuíam na sua história e cultura. Logo, segundo Benjamin, “em outras palavras, o *valor único da obra de arte ‘autêntica’ tem seu fundamento no ritual, no qual ela teve o seu valor de uso original e primeiro”* (Benjamin, 2012, p. 17, grifo do autor).

Em conformidade com estes fatos, a pintura realista também surge com um caráter crítico e social, ao passo que seu objetivo primordial seria direcionado à representação da realidade da forma mais nua e crua possível, sem ser imaginada ou inventada, quase que instantânea. Em suas retratações cotidianas e ausentes de qualquer idealização e invenção, a pintura realista, em sua forma geral, possui o mesmo desígnio: o de fixar imagens, ou de congelar momentos. Assim como na pintura rupestre rituais eram fixados nas pinturas das paredes, assim como a pintura realista buscou transparecer o máximo de autenticidade e originalidade possível em seus momentos espontâneos, assim se fez a fotografia nos anos que se seguem.

Nesse bojo, a fotografia em sua magnitude e expansividade, possui uma conexão direta com os primórdios da pintura e da obra de arte, tendo em vista o escopo de “guardar momentos”, uma vez que, segundo Galhardo, “capturar um instante foi durante longo tempo o sonho de grandes figuras da humanidade.”. Em conformidade, o avanço potencial da história da obra de arte segue em marcha para o avanço da fotografia, tendo em vista que no momento decisivo, o anseio se torna possível, onde “as imagens estáticas, proporcionadas pela fotografia, foram motivo de assombro e/ou deleite a pessoas oriundas de diversas partes do planeta.” (Galhardo, 2020, p. 28). Nesse sentido, a excepcional conexão entre a fotografia e os primeiros passos da obra de arte é incontestável, visto que a aura dessas expressões, em cada contexto próprio, simboliza esta ligação, tanto em sua interpretação, como em sua recepção e principalmente em seu valor. Portanto, o apogeu da fotografia sempre esteve à espreita, de forma alarmante ou não.

Ao datar a ascensão da fotografia em seu primeiro “decênio”, Benjamin evidencia que, sua presença foi inegavelmente notada por um certo número de pessoas, onde “quando, depois de cerca de cinco anos de esforços, Niépce e Daguerre lograram simultaneamente em fazê-lo” (Benjamin, 2012, p. 97), mesmo cercados por diversos percalços, a nova ferramenta se torna pública. Em face disto, o filósofo berlinense analisa a história da fotografia de modo que a caracteriza em três decênios, que foram cruciais para o desenvolvimento tecnicista da fotografia e da percepção desta nova ferramenta. É considerável, o contato que Benjamin obteve com trabalhos acerca do conteúdo fotográfico e suas interpretações, de modo que o permitiu lançar olhar sob o caminho que a fotografia percorre, evidenciando seus aspectos ímpares. No que tange a esses trabalhos, destaca-se o da fotógrafa Giséle Freund e do crítico Siegfried Kracauer, que em suas teorias, pensavam a fotografia em relação com a sociedade e a cultura de massas. O filósofo analisa um pensamento de Freund que, traz a compreensão de que o interesse em fazer da fotografia uma arte, desemboca na comercialização da mesma, transformando-a em mercadoria.

A partir desses apontamentos, Walter Benjamin explora cada passo da fotografia, de forma otimista em face da descoberta, assim como Lászlo Moholy-Nagy, que em sua geração foi referência para a crença de novas expectativas de técnicas de imagem e de capacidade documental e reprodutível. Nesse ínterim, a primeira fase que a fotografia experimenta corresponde à uma forma ainda artesanal da técnica. Em seus primeiros passos, as condições de produção eram um tanto embrionárias, que exigiam um esforço do fotógrafo sob as câmeras, aptidões para o tempo de exposição de a fixação da imagem.

Em torno dessa narrativa, Jacques- Mandé Daguerre e Joseph Niépce destacaram-se em seus trabalhos, fomentando a novidade da fotografia e sua prática. Esta referida fase da história da fotografia se caracteriza inicialmente por uma pré- industrialização, mas também marcada por uma "arte de feira", tendo em vista que vendedores ambulantes e impostores se beneficiaram em face de interesses lucrativos. Daguerre se sobressaiu, segundo Benjamin, com sua técnica de "placas de prata iodadas e expostas na *câmera obscura*" (Benjamin, 2012, p. 99) que, além disso, "precisavam ser manipuladas em vários sentidos, até que se pudesse reconhecer, sob uma luz favorável, uma imagem cinza- pálida." Eram peças consideradas raras e ímpares que, ainda segundo o autor, "eram guardadas em estojos, como joias" (Benjamin, 2012, p. 99).

Outrossim, Niépce se une a este contraponto com a pintura, marcando uma técnica capaz de captar os mínimos detalhes da realidade, exprimindo o retrato humano. Esta capacidade, traduz a potencialização do olhar, assim como evidencia Benjamin quando diz que "com a fotografia, pela primeira vez a mão é dispensada das tarefas artísticas essenciais nos processos de reprodução de imagem", constatando, assim, a legitimidade da transformação causada pela invenção, "que agora cabem exclusivamente ao olho que vê por meio da objetiva." Portanto, a reverencia da pintura pela fotografia é axiomático, tendo em vista que, "como o olho capta com mais rapidez do que a mão é capaz de desenhar, acelerou-se extraordinariamente o processo de reprodução imagens, que passou a acompanhar a própria fala" (Benjamin, 2012, p. 13).

Analogamente, o célebre retratista inglês, David Octavius Hill, contribuiu ferreamente para as primeiras fotografias. Como expressa sua autonomia, Hill próprio que tirava suas fotos, o que caracterizou um diferencial em seu trabalho, contribuindo também, para a apartação como pintor. Segundo o autor, a fotografia lançava algo inédito que a pintura não proporcionava, tendo como exemplo a "vendedora de peixes de New Haven", de Hill, é viável observar um certo proclame de aura, uma presença tão misteriosa e descomedida, que se preserva na imagem, captando uma interioridade para além da técnica.

Em suma, Benjamin destaca que "a técnica mais exata pode dar às suas criações um valor mágico que um quadro nunca mais terá para nós" (Benjamin, 2012, p. 100). E, a partir desta fagulha de sensibilidade observada na fotografia, tem-se, pela primeira vez o conceito de aura nas obras fotográficas. Essa ferramenta, ainda que recém-nascida, demonstra poderes jamais experimentados ou sequer imaginados, que vão além de um simples traço ou registro de momento, mas revelam uma magnitude de possibilidades, comprovando que, segundo o autor, só ela "revela esse inconsciente ótico, como a psicanálise revela o inconsciente pulsional."

(Benjamin, 2012, p. 101). O referido debate acerca da aura será discutido e analisado pelo autor em dado momento no clímax na terceira fase da história da fotografia.

Em face disto, a fotografia se demonstrando como técnica e não arte, com validade sob a pintura, tem-se a primeira vítima da fotografia: o retrato em miniatura. Os pintores em miniatura, observa Benjamin, se transformaram rapidamente em fotógrafos profissionais, onde suas habilidades antes aproveitadas nos detalhados traços, foram utilizadas para hábito do retoque, que resultou no declínio do gosto. Foi neste referido período que a os álbuns fotográficos ganharam fama, sendo assim, a fotografia amadora adquire um determinado impulso, onde se tornou constante retratos entre familiares e amigos, a coleção de fotos e os cartões postais. Como o próprio autor declara acerca dos álbuns fotográficos:

> Eles podiam ser encontrados nos lugares mais glaciais da casa, de preferência em *consoles* ou *guéridons*, na sala de visitas: grandes volumes encadernados em couro, com horríveis fechos de metal, e as páginas com margens douradas, com a espessura de um dedo, nas quais apareciam figuras totalmente vestidas ou cobertas de renda [...] (Benjamin, 2012, p. 104).

Certamente, a fase que aqui se investiga, corresponde à segunda fase da história da fotografia, ou seja, a fase de sua decadência. Um período de grandes inovações tecnológicas e o crescimento contínuo da industrialização, demandam um processo mais elaborado e repleto de "retoques", aos quais Benjamin observou em sua interpretação desta fase. A ilusão de uma aura, era criada e forçada a se fixar na imagem como sendo autêntica, porém, a precisão e a austeridade com que era captada essas imagens, constatava-se uma deficiência da aura e uma assídua artificialidade da produção fotográfica. Portanto, como atesta Benjamin:

> Desse modo, entrou na moda um tom crepuscular, interrompido por reflexos artificiais, principalmente na época do *Jugendstil* ; apesar dessa penumbra, distinguia-se com clareza crescente uma pose cuja rigidez traía a impotência daquela geração em face do progresso técnico (Benjamin, 2012, p. 106).

Nesse sentido, o exercício realizado em prol da artificialidade, dos retoques para um resultado de imagem onde a aura escapa, chama a atenção da análise de Benjamin e traz luz ao período de crise da essência "aurática" na história da fotografia. Em face, desta meditação, uma representação clara do uso de alguns artifícios para melhorar (ou não) a experiência fotográfica, dispõe-se do filme ítalo-britânico intitulado "Blow Up: depois daquele beijo" (1966), do cineasta Michelangelo Antonioni. Nele é possível acompanhar a vida de um fotógrafo de moda, que após fotografar despretensiosamente um casal em um parque, acaba percebendo que presenciou e fotografou, não apenas esse casal, mas uma possível cena de

crime. Quando identifica este fato, o fotógrafo Thomas, se utiliza do recurso "*Blow-up*" para realizar ampliações nas fotos e constatar o que realmente ele captou, se realmente era verídico. (Blow-Up, 1966).

Porém, quanto mais Thomas ampliava a foto, mais ela ficava granulada, dificultando assim sua interpretação e compreensão do que realmente ocorreu. Ao final, depois de ter suas fotos roubadas e não possuir mais certeza se de fato, presenciou um crime, Thomas vai de encontro a um vazio e desilusão. Nessa perspectiva, é possível interpretar que, através da utilização de ferramentas de ampliação, o personagem tenta comprovar algo que ele pensa ter visto, porém quanto mais ele chega perto da verdade, mais ele se afasta dela, pois com a granulação que se forma na fotografia fica inacessível e duvidoso de asseverar o que realmente aconteceu. Assim, é a própria realidade que se esboroa diante dos seus olhos.

Segundo Susan Sontag, em sua obra *Sobre fotografia* (2004), "fotos fornecem um testemunho. Algo do que ouvimos falar, mas que duvidamos parece comprovado quando nos mostram uma foto", visto que captam o instante ocorrido, o que o personagem acreditou piamente em suas análises das fotografias. Ainda, Sontag conclui que, "numa das versões de sua utilidade, o registro da câmera incrimina" (Sontag, 2004, p. 09), dando ênfase para a interpretação do fotógrafo Thomas que confiou em seu testemunho no primeiro momento, pois, de certo, ele havia capturado o momento de um crime com sua câmera. Todavia, essa certeza se esvaiu, quando lhe resta apenas a única foto granulada.

Portanto, percebe-se uma perda inevitável da aura nas fotografias, em virtude das ferramentas de aperfeiçoamento, o que afasta a interpretação do real, da autenticidade do momento fotografado. Inegavelmente, estes pontos, trarão a reflexão acerca da reprodutibilidade técnica da obra de arte, ainda pertencente desta linha histórica. A contemplação desta reflexão pode ser possível na terceira fase da história da fotografia, que a saber, é a fase de revitalização.

No que concerne a esta fase, Benjamin observa um resgate de um certo critério de qualidade para as fotografias que, todavia, ameaça a aniquilação da aura, antes ocorrida nos anos anteriores. Eugéne Atget, um ator descontente, foi a persona relevante para que o autor situasse as características mais interessantes de uma fase de práticas fotográficas que se esquecessem de um passado de técnicas tradicionais e restringidas. Eugéne contribuiu de forma tenaz, tendo em vista que Benjamin faz questão de evidenciar que "as fotos parisienses de Atget são de fato precursoras da fotografia surrealista, vanguarda do único destacamento verdadeiramente expressivo que o surrealismo conseguiu pôr em marcha". Desse modo é inegável que "ele foi o primeiro a desinfetar a atmosfera sufocante difundida pela fotografia

convencional, especializada em retratos, da época da decadência.” Consoante a este fato, Atget provoca um desencarceramento do estilo limitado e inautêntico da fase dos retratos e da ilusória construção da aura, destarte, ele “começa a libertar o objeto de sua aura, o mérito mais incontestável da moderna escola fotográfica” (Benjamin, 2012, p. 107). Em contrapartida, caracteriza uma fase uma a aura não se apresenta mais como antes, de forma natural, pois em suas imagens, Atget não se interessa por fisionomias humanas.

As imagens produzidas por Atget, evocam uma unicidade, onde, segundo o filósofo berlinense, ele buscava as coisas perdidas e transviadas (Benjamin, 2012, p. 108) em paisagens e objetos, mas, em contrapartida, uma unicidade contrária ao que Benjamin atesta para a aura natural, das primeiras fotografias. Atget consegue extrair da cidade, os pátios vazios de Paris, prédios abandonados e de cenas distintas de lugares parisienses, uma aura artificial. Essas imagens, segundo o autor, “sugam a aura da realidade como uma bomba suga a água de um navio que afunda.” Desse modo, o conceito de aura ressurge, mas de forma ainda abafada pelas cidades vazias de Atget e saudosa pela aura natural, que para Benjamin se faz como “uma trama singular de espaço e tempo: a aparição única de uma distância por mais próxima que seja” (Benjamin, 2012, p. 108). Nesse sentido, as capturas de Atget exibem assim, como aborda Márcio Seligmann-Silva em seu estudo sobre a fotografia, “o significado de provas, de conjunto de indícios, no processo histórico” (Seligmann-Silva, 2016, p. 50), o que as transforma num produto raro e intrigante para a interpretação do espectador e para o acervo da história.

A partir desse viés, a reflexão da aura que Benjamin apresenta, nos leva à compreensão da necessidade e a paixão que o homem possui de manter “as coisas próximas”, uma vez que o autor aponta uma “miniaturização” das obras, advindas da reprodutibilidade técnica, desse modo “ajudam o homem a assegurar sobre as obras um grau de domínio sem o qual elas não mais poderiam ser utilizadas” (Benjamin, 2012, p. 111). Esta sensação de poder que confere a natureza do homem, como Benjamin expõe, opera fortes influências acerca da recepção da obra de arte e este movimento atrelado ao interesse de sempre congelar os momentos, corrobora ainda mais nesta conclusão. Por isso, Sontag afirma que a fotografia oferece oportunidades e, segundo ela, “o resultado mais extraordinário da atividade fotográfica é nos dar a sensação de que podemos reter o mundo inteiro em nossa cabeça- como uma antologia de imagens”. Desse modo, a fotografia exalta uma capacidade de apreender momentos, lugares, pessoas etc.; validando assim que “fotografar é apropriar-se da coisa fotografada” (Sontag, 2004, p. 08).

Em conformidade a isto, o debate acerca da aura se faz presente em quase todo o estudo estético de Benjamin, visto que, a aura é a autenticidade, a originalidade, o respirar do

momento da obra de arte, e com a tecnização das ferramentas ao longo dos séculos, a aura se desencontra de seu real efeito e essência, causando uma recepção modificada.

No já citado ensaio sobre a obra de arte (1936), o filósofo berlinense aborda a questão de valor de culto e valor de exposição na fotografia. O valor de exposição aqui, possui uma força intensa sob o valor de culto, uma vez que o seu último sinal será no retrato humano. Analogamente, Benjamin confirma que "foi na recordação dos entes amados, ausentes ou falecidos, que o valor de culto da imagem encontrou o último refúgio". Portanto, foi na "expressão fugidia de um rosto humano das primeiras fotografias acenava pela última vez a aura" (Benjamin, 2012, p. 19). O mérito de Atget, está inserido nesta atitude de ruptura entre os retratos de valor de culto, para o valor de exposição com as paisagens.

Neste ínterim, o filme *Abril Despedaçado* (2001), com direção de Walter Salles e protagonizado por Rodrigo Santoro, desfruta de um indício no tocante a importância dos retratos e álbuns de família. Na trama, é possível acompanhar a vida de um jovem entrelaçado na história de sua família e que, já possui o seu objetivo de vida estabelecido. A rixa que envolve sua família contra outra em razão de disputa de terras estabelece um ciclo, onde um filho vinga a morte do outro, marcando assim seu destino. O que chama atenção nesta obra cinematográfica, que enriquece a discussão aqui presente, é a aparição de retratos nas paredes dos entes da família. Estes retratos, representam a última lembrança daqueles que faleceram, suas experiências, sua honra, trazendo consigo, portanto, um último suspiro da aura no sentido benjaminiano **(**Abril, 2001).

Em suma, o longa-metragem fornece uma representação do último suspiro da aura, os retratos nas paredes simbolizam a última faísca que que resiste daquele ser familiar, sua última manifestação de existência, assim como os álbuns, que também carregam o conjunto destes significados. Como considera Sontag ainda, "*Sobre a fotografia",* "um álbum de fotos de família é, em geral, um álbum sobre a família ampliada- e muitas vezes, tudo o que dela resta" (Sontag, 2004, p. 11). Consoante a isto, pode-se concluir que os retratos, assim como apresentados no filme, possuem efeitos significativos para a família em que se encontram, como costumes ou tradições passadas de geração em geração, sua existência única e simbólica, traduzindo, assim, uma aura valiosa.

Similarmente, até o determinado momento da reprodutibilidade, a aura, como foi visto no decorrer de todo este pensamento, perpassa por fases em relação com o período em que os fotógrafos estão inseridos, desenvolvendo seus artifícios em face dos instrumentos em desenvolvimento. Inicialmente tem-se a descoberta da aura, compreendida como uma propriedade estética; seu declínio, caracterizado pela farsa e criação de uma aura; e por fim, a

fase de destruição, onde uma aura artificial, mesmo que desgarrada da essência dos retratos, não condiz mais com sua essência original.

Posteriormente, a perda da aura, dessa aura autêntica, legitima e original, se faz presente na crise da arte moderna, bem como na fotografia. O trabalho que se faz a todo instante de resgate dessa aura, se torna insuficiente, uma vez que, perdida, não se torna mais natural, mas sim forçada e inventada. É importante ressaltar no entorno desta discussão, que o filósofo berlinense não trata do desenvolvimento da fotografia e da reprodutibilidade técnica que se segue, com um olhar de rejeição. A análise que Benjamin produz é nada mais nada menos que uma simples análise, de toda essa evolução técnica, atenuando as possíveis consequências positivas que este processo traz em potencial.

Em face disto, é determinante que Benjamin relaciona essas consequências positivas ao fato da democratização da arte, uma vez que com o desenvolvimento técnico, o alcance ao público aumenta consideravelmente. De certo, é inevitável admitir que a reprodutibilidade técnica trouxe ao público uma recepção mais efetiva e próxima, de modo que, nos períodos que antecedem este fenômeno, a classe proletária, por exemplo, não possuía acesso a galerias de arte. Atualmente, os efeitos deste processo podem ser vistos nos acessos à internet, e principalmente em exposições de arte, de forma diversa e evoluída. Uma amostra disto, é a exposição imersiva que ocorreu na cidade de São Luís, do Maranhão, em um shopping. A exposição "Van Gogh & Impressionistas" contou recentemente não só com exibição das obras do próprio Van Gogh, mas também de artistas como Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir, Paul Gauguin e Paul Cézanne.

A exposição foi bastante visitada, e muitas pessoas puderam ter acesso e conhecer as obras destes artistas de maneira bem peculiar e envolvente. A atração proporcionou ao público apreciar as obras por meio de um grande ateliê imersivo, com projeções de significativa qualidade, em 360º, espelhados em paredões, pisos, cubos e cilindros, contando ainda, com locais instagramáveis, o que gerou uma grande apreensão de fotografias para as redes sociais, o que atualmente, chama a atenção do público. Portanto, esse potencial democrático que a tecnização da obra de arte proporcionou e que Benjamin sinalizou a anos atrás, foi se desenvolvendo ao longo do tempo, visto que em sua época, a centelha deste processo já se manifestara. Evidentemente, não há em situações como esse nenhum vestígio de politização da arte.

Em suma, o diagnóstico do filósofo berlinense acerca da fotografia e seu desenvolvimento, juntamente com a reprodutibilidade técnica da obra de arte, proporciona, assim, uma interpretação favorável à essa democratização ao acesso ao mundo artístico, visto

que, não apenas se consome quadros bonitos, mas sim um conhecimento acerca do artista que o pintou, seu contexto, suas motivações para a produção do quadro e afins. O que se consome é conhecimento além da apreciação, portanto isto caracteriza um caráter otimista discreto, em que Benjamin, mesmo produzindo uma análise descompromissada, do desenvolvimento da técnica na obra de arte, ele sinaliza uma interpretação acerca dessa transfiguração da recepção das obras, da sua posse e principalmente da sua interpretação.

E essa democratização ocorre, excepcionalmente, agora referindo-se a esta discussão e questão, na fotografia, uma vez que, um retrato pode estar pendurado em qualquer parede, de qualquer família, em qualquer local. Ou um registro de uma viagem ou um momento entre amigos, pode ser congelado e guardado a qualquer instante. Não obstante, como afirma Sontag, "a subsequente industrialização da câmera apenas cumpriu uma promessa inerente a fotografia, desde seu início: democratizar todas as experiências ao traduzi-las em imagens" (Sontag, 2004, p. 10). Portanto, a fotografia permite um acesso imponente e inevitável, além do poder de posse e de conservação de cada foto, cada momento.

Outro fotógrafo que Benjamin destaca nesta terceira fase é August Sander, que realiza um trabalho que, nas palavras do autor "é mais que um livro de imagens, é um atlas, no qual podemos nos exercitar" (Benjamin, 2012, p. 110). Sander brincava com a capacidade de montagem das fotografias, uma vez que é comparado à cineastas russos famosos por suas habilidades de montagens no cinema. Benjamin faz esta articulação com o método fotográfico de Sander, que resgata a tradição do retrato, mas de forma autêntica, análoga com o cinema, tendo em vista que a montagem caracteriza uma capacidade que estabelece a arte moderna, que muito interessa o autor.

Essa tarefa de montagem praticada na fotografia por Sander e que se assemelha ao cinema, traz a ideia de uma tarefa rústica, com as próprias mãos, por isso atesta um caráter de autenticidade, mesmo que ainda forjada. Em última instancia, o percurso histórico que Benjamin percorre até o destaque de Sander, demonstra uma montanha russa de artifícios e técnicas, mas apesar disso, é perceptível um desenvolvimento da técnica fotográfica em proporção com a perca da aura, consequentemente modificando a recepção das obras de arte.

As análises que giram em torno da história da fotografia, seguem um fio de descobertas, em que Benjamin vai minuciosamente retirando as máscaras que nunca foram retiradas acerca do surgimento desta ferramenta tão utilizada. Ainda assim, a perca da aura também visa ao aparecimento às claras, tendo em vista que, neste pensamento que Benjamin trabalha de forma primária, o conceito de aura e seu declínio. A reflexão imanente que assola a reflexão da história da fotografia, também conversa com a "fotografia como arte" ou "arte como

fotografia", ou como Benjamin analisa que "se alguma coisa caracteriza a relação atual entre a arte e a fotografia, é a tensão ainda não resolvida que surgiu entre ambas quando as obras de arte começaram a ser fotografadas" (Benjamin, 2012, p. 111). O que muito se ignora, é o fato de que o filósofo berlinense nos fornece uma chave para a interpretação, que a partir do momento em que a fotografia surgiu, a forma de se "fazer" arte se transformou, e deu espaço para as novas técnicas e ferramentas, como Benjamin destaca que "sua descoberta poderia vir a modificar a própria natureza da arte" (Benjamin, 1936, p. 20). Inegavelmente, o poder desta análise de Benjamin, abre caminhos para que o público perceba o potencial em que estes processos podem superar em expectativas. O filósofo berlinense, clarifica aspectos desse processo de tecnização da obra de arte e suas ferramentas, enaltecendo sua potencialidade tanto positivas quanto negativas, como é visto em sua obra, já citada, ensaio sobra a obra de arte (1936).

Outrossim, o que viria refletir as transformações desse processo de reprodutibilidade, mais ainda que a própria fotografia. O fenômeno cinematográfico estabeleceu um novo olhar progressivo e inaugurou novas relações entre a arte e o público, juntamente com a política. Por certo, em ratificação a isso, Benjamin afirma-nos então sua tese de que "as dificuldades que a fotografia trouxe para a estética tradicional são brincadeira de criança diante daquelas que o cinema lhes reserva (Benjamin, 2012, p. 20). Nesse sentido, o filósofo alemão, prepara a saída da fase fotográfica, para a avalanche da fase cinematográfica, destacando seus enigmas a serem decifrados e questionados.

3.2 Cinema e Politização da Arte

Assim como na fotografia, foi visto no cinema um potencial de evolução técnico jamais experimentado antes na era moderna. A revolução que a arte cinematográfica causou necessitava de holofotes, visto que seus inúmeros efeitos, estes inevitáveis, mudariam por completo a forma de recepção e interpretação do mundo e da sociedade. Walter Benjamin em *A obra de arte* (1936), realiza uma análise da ascensão do cinema e de seus artifícios, tendo em vista sua apreciação pela experiência cinematográfica russa, onde enxergou um potencial democrático ainda mais valoroso da obra de arte.

Todavia, esse potencial positivo, segundo a análise benjaminiana, foi de certa forma suprimido pelas ambições de forças opressoras, com fins incontestavelmente destrutivos para as massas. É concebível que o cinema alvoreceu uma nova relação entre a técnica e as multidões, levando em consideração, pois, os aspectos de produção da montagem e a forma de

receptividade, uma vez que o uma nova região da consciência é suscitada. Além disso, o valor de culto, substitui-se pelo valor de exposição, onde libera-se espaço, também, para o culto ao estrelato e culto ao líder, visto que o caráter mágico estabelecido pelo cinema e sua usurpação pelas práticas fascistas confirmam essa nova forma de ritual a arte, mas dessa vez, por meio do cume da reprodutibilidade.

Benjamin afere ao cinema uma responsabilidade progressista e emancipadora, além de democrática. Com seu contato com o campo cinematográfico russo, o filósofo berlinense acreditava que transformação de olhar e percepção, assim como também o acesso ao conhecimento e aos possíveis potenciais da reprodutibilidade técnicas eram extremamente possíveis. Todavia, o que ocorreu, encaminhou o caráter da produção cinematográfica para a satisfação de interesses de movimentos tradicionalistas e, enfim, instaurou uma característica de cunho político. O fascismo em sua popularidade, operou através do cinema, um trabalho que Benjamin designa como "estetização da política". A máquina, as produções e tudo que dá vida a esse processo salienta o culto ao líder e as guerras são vistas de forma bela. Em contrapartida, o comunismo replica com a "politização da arte", a fim de romper com o ciclo de autoalienação provocado nas massas, originado pelas artimanhas do fascismo, que segundo Benjamin, "busca organizar as massas proletárias recém-surgidas, sem, no entanto, tocar no regime de propriedade que essas massas desejariam abolir" (Benjamin, 2012, p. 34). Diante dos fatos, Benjamin analisa os aspectos cinematográfico originados diante da reprodutibilidade técnica até seu advento nas discussões políticas.

O cinema em sua magnitude, surge no determinado momento em que a reprodutibilidade técnica se torna indivisível do seu procedimento de produção das obras artísticas. Por conseguinte, inevitavelmente, tem-se a máquina em seu ápice de atuação, uma vez que, não só se observa um salto da técnica, mas também dos métodos utilizados para a realização e alcance desta técnica. O que Benjamin analisa também, além destes métodos e aspectos da produção cinematográfica, seria a forma de recepção dos espectadores, tendo em vista que as novas formas de cotidiano da modernidade modificaram, em significativas proporções, a sensibilidade de percepção do homem moderno.

O primeiro aspecto relevante que Benjamin toma de investigação são as etapas de produção do filme por meio da montagem. Como o próprio filósofo declara, "sob a orientação do câmera, a máquina faz diferentes tomadas", que em face disto, "a montagem definitiva do filme resultará da sequência de tomadas organizadas", pois esta montagem será o resultado de todo o material produzido e acumulado durante os momentos de tomadas (Benjamin, 2012, p. 22).

Em seu ensaio aqui trabalhado, o filósofo berlinense confere ao cinema uma característica de perfeição e "essa perfectibilidade tem a ver com sua radical renuncia ao valor de eternidade" (Benjamin, 2012, p. 51), e isso se relaciona sutilmente com a montagem. Por certo, Benjamin declara a importância da montagem para a produção de um filme, pois também é válido responsabilizar este processo pelas inúmeras possibilidades que o meio cinematográfico oferece para a interpretação do homem. Este método, é validado tendo em vista o resultado que é obtido.

Benjamin, influenciado pela produção cinematográfica soviética, relaciona o a obra de arte com a montagem, legitimando este processo, "no qual cada componente individual" costurado e organizado, "é a reprodução de um acontecimento, que não é em si mesmo uma obra de arte" (Benjamin, 2012, p. 59), mas sim pelo processo que a lapida, como um diamante. Em face disto, a montagem dá vida a produção cinematográfica, que em sua responsabilidade, ordena fragmentos soltos e emaranhados, resultados do momento de filmagem e encenações, construindo um fio conceitual e coerente para o filme, com a capacidade de clarificar os caminhos da compreensão do espectador.

Em suma, a montagem representa um tipo de caleidoscópio que, por meio da união de diversos elementos, consegue efetivamente, expressar algo de ilusão óptica e interpretações variadas. Portanto, é evidente o valor que Benjamin atribui ao processo de montagem, oferecendo incontáveis oportunidades para a construção de um filme, onde é possível, segundo ele "um salto por uma janela pode ser filmado no estúdio na forma de pulo de andaime, mas a fuga subsequente pode ser rodada, eventualmente semanas depois, em uma tomada externa". (Benjamin, 2012, p. 73).

No que diz respeito a recepção coletiva do cinema, Benjamin investiga como o avanço da reprodutibilidade altera a sensibilidade de percepção e interpretação do homem moderno acerca do que está sendo apresentado diante dele, em forma de "arte". Mais especificamente no campo cinematográfico, o filósofo berlinense, percebe alguns pontos determinantes na construção da percepção humana. Tendo em vista que a capacidade humana imaginativa de percepção possui uma forte relação com um lado tátil da assimilação. O lado tátil por sua vez, que depende de um esforço mais significativo do corpo, possui na percepção artística forte influência, viso que tudo o que é percebido e tem um caráter sensível atinge o ser humano.

Por conseguinte, essa percepção tátil causa um efeito de distração, principalmente no espectador do cinema. A distração, por sua vez, possui um papel fundamental para a percepção do espectador, tendo em vista que é capaz de evitar um acontecimento traumático na

cognição do mesmo. O aspecto da distração marca, então, um ponto motor para a compreensão das transformações que acometeram a percepção humana, que bem como explicita Benjamin, “a recepção pela distração, cada vez mais notável em todas as áreas artísticas e que constitui um sintoma de profundas mudanças na percepção, tem no cinema o seu melhor campo experimental (Benjamin, 2012, p. 34).

Em suma, fica evidente a magnitude com que este aspecto da percepção influencia os efeitos do cinema no espectador, oferecendo uma nova sensibilidade de oportunidades de visão de mundo. O choque ocorre mediante o bombardeio de cenas, através da montagem que um filme apresenta. A mudança frenética das imagens, interrompe a assimilação de ideias do espectador e libera uma quantidade incontável de fragmentos de narrativas, uma vez que o filme é resultado da conjuntura destes fragmentos. Logo, mal era analisada e interpretada uma cena e rapidamente outra se colocava adiante. Com efeito, obtinha-se uma sequência de choques, que por sua vez, são amortecidos pela distração.

Benjamin, influenciado pela crítica do poeta Charles Baudelaire, que suscita a discussão acerca dos choques na vida moderna, produz uma narrativa em comparação com teorias freudianas. Toda essa teoria é vista a partir dos choques existentes na vida moderna, do homem moderno, em seu cotidiano. O homem, cada vez mais inserido nos avanços de sua sociedade, está sujeito a choques em sua rotina, seja no meio das multidões com cautela para se locomover, seja nas fábricas no manuseio das máquinas e isso se tornou um estilo de sobrevivência. Freud em seus estudos, segundo afirma Susan Buck-Morss, “estava interessado nas neuroses de guerra, no trauma dos ‘choques nervosos’ e dos acidentes catastróficos que atormentaram os soldados na Primeira Guerra Mundial” (Buck-Morss, 2012, p. 186). Ademais, Susan completa, asseverando que Benjamin conclui que estes choques causados nas guerras e os efeitos adquiridos tornaram-se regras da vida moderna. Portanto, o homem moderno assimilou o efeito do choque e, por meio da distração conseguiu entorpecer este efeito no meio cinematográfico, no momento de sua percepção.

Vale ressaltar, ainda mais que apesar do efeito de distração que o cinema causa, inevitavelmente, para Benjamin, o público cinematográfico é capaz de se distrair sem deixar de analisar o que está sendo apresentado na tela. Por isso, o filósofo berlinense fala de um hábito do choque, a partir de uma vivência constante deste efeito. Isso remete a discussão do parágrafo anterior, onde o homem moderno está a todo tempo vivenciando experiências de choque. Experiências essas que o deixam em estado de alerta involuntária, quase que natural de si. Portanto, este comportamento também é aplicado na percepção do cinema, uma vez que bombardeado pelas sequencias de cenas e de narrativas, o homem por meio de sua distração,

que não deixa de ser crítica, amortece os efeitos de choque e surpresas durante a interpretação dos fragmentos do filme.

O ponto alto do pensamento benjaminiano aqui, é justamente propor que com o costume de experiências de choques no cotidiano, o homem moderno consiga, de forma natural e automática, consiga nem sentir mais a magnitude que estes efeitos causam em sua percepção. Em suma, o entendimento da experiência na vida moderna, para Benjamin, não só evidencia as transformações da técnica, mas também demonstra uma interpretação neurológica, enfatizando as mudanças que a percepção humana sofreu diante desses processos.

A partir da discussão obtida, é possível compreender que Benjamin analisa também, além das transformações da percepção, as possibilidades que o cinema trouxe para o homem moderno e para a sociedade. O cinema como já visto, altera toda a estrutura da arte e da técnica no período moderno, pois afeta o público de maneira diferente, de forma mais sensível, sensibilidade essa perdida em meio ao cotidiano conturbado da vida moderna. As possibilidades jamais antes experimentadas são possíveis graças ao que Benjamin chama de inconsciente ótico. Segundo ele, "torna-se evidente ser uma a natureza que fala a câmera e outra a que fala aos olhos." Devido a este motivo, as duas fontes de interpretação demonstram ser antagônicas, visto que "sobretudo, no sentido de que no lugar de um espaço entretecido com uma consciência pelo homem, se coloca um espaço onde o homem entretece inconscientemente", alterando assim os movimentos de consciência de percepção de uma obra cinematográfica (Benjamin, 2012, p. 99).

A câmera, segundo Benjamin, abre o insciente ótico, colocando luz sob aquilo que estava oculto. Este aspecto transforma a visão de mundo do espectador e o transporta para um acesso de uma nova região da consciência, onde o ser humano possui a capacidade absorver o que está representando na tela de modo mais sensível e desmanchando uma penumbra que pairava sob seus olhos. O filósofo berlinense atesta que este inconsciente, ademais, advém da intervenção constante da câmera e suas ferramentas, que servem de metodologia para clarificar a produção. As filmagens, os cortes de cena e closes, as sequencias, ampliações e reduções, promovem ao inconsciente ótico sua atuação (Benjamin, 2012).

Com todo esse aparato, a possibilidade de ter acesso a vistas inéditas da vida cotidiana, o que está ali diante do cidadão moderno, mas ao mesmo tempo encoberto pela agitação da rotina, amplia a investigação que o público nunca fez. A representação do mundo através da máquina também se insere nas possibilidades que o a técnica cinematográfica de o inconsciente ótico propõe. Todas essas possibilidades representam um embarque significativo em empreitadas pela imaginação em meio ao alvoroço da vida moderna. Por certo, o homem

moderno é tirado de seu invólucro das fábricas, das multidões, dos movimentos que transcorrem em meio as discussões na sociedade moderna e exibe um caminho para além da interpretação e do ápice da percepção humana. Certamente, como enfatiza Gonzaga (2022), "a visão humana enquanto mediada pela câmera, permite que o homem devaneie por mundos de imagem, antes encobertos ao olho humano". Desse modo, o inconsciente ótico, na concepção benjaminiana, abre os olhares do público para o antes nunca visto ou analisado, de forma a revelar rupturas de uma realidade esquecida pelo assíduo movimento da vida cotidiana moderna.

Ademais, é plausível julgar o inconsciente ótico não somente para revelar uma realidade oculta e permitir ao espectador uma interpretação sensível, mas também evidenciar que há uma possibilidade de quebra de uma alienação provocada, ainda em sequência, pelo fascismo e demais movimentos reacionários. Consoante a esta investigação, o filósofo berlinense crítica aquilo que ele chama de *estetização da política*. E a resposta cabível para este fenômeno seria a *politização da arte*, nos moldes do programa comunista (Benjamin, 2012). Benjamin investiga por meio dos processos novos que surgem com a modernidade, o crescimento proletário e a origem das massas, o movimento de alienação discreta que o fascismo tenta em fazer. Este movimento que o fascismo realiza, segundo o filósofo berlinense, tenta em todo os seus esforços ordenar as massas proletárias, sem que as relações de domínio sejam abaladas. Em outras palavras, o fascismo empenhou-se em dominar as massas, sem que isso fosse percebido por elas, permitindo, ainda, que elas se manifestassem para que esse efeito de independência ilusória fosse de fato sentido.

Portanto, em razão disto, Benjamin enfatiza que "o fascismo desemboca, portanto, em uma estetização da política", resultando, ainda, na imposição do culto ao líder, em que, não obstante, "corresponde a violação da máquina, que ele coloca a serviço desse culto" (Benjamin, 2012, p. 34) O cinema, a serviço da propaganda fascista, corrobora para uma alienação assintomática da modernidade, que cada vez mais ganhou força. A obra de arte produzida com fins conservadores e reacionários, e ainda mais políticos, resultam em uma só questão: a estética da guerra. Criticando as posições do escritor e poeta italiano Filippo Marinetti, o filósofo berlinense destaca que:

> Por isso dizemos: a guerra é bela, pois, graças às máscaras de gás, aos megafones assustadores, aos lança-chamas e aos tanques, ela afirma a supremacia do homem sobre a máquina. A guerra é bela porque inaugura a sonhada metalização do corpo humano. A guerra é bela porque adorna os prados com as orquídeas flamejantes das metralhadoras. A guerra é bela, porque reúne uma sinfonia a fuzilaria, os canhonaços, os cessar-fogo, os perfumes e os odores da decomposição." (Benjamin, 2012, p. 34 e 35)

Desse modo, Benjamin, através da interpretação de Marinetti, mostra que é possível observar a clareza da estetização da guerra que ocorre por meio da arte e principalmente pelo meio cinematográfico. Além do fascismo italiano, este mecanismo de alienação fica evidente no fascismo alemão, onde Adolf Hitler se utilizava das propagandas e do acesso a filmes e a indústria artística para propagar o ódio pelos judeus, um dos princípios de sua doutrina insidiosa. Os caminhos do regresso ficam indubitáveis para se seguir, o estilo para convencer as massas de que a guerra é o melhor caminho, expressando ainda mais o orgulho pelo arsenal preparado para enfrentar o inimigo. Tudo isso, representava, para Benjamin, a apatia para com a verdadeira realidade das guerras e suas consequências, bem como a alienação escancarada e o anseio de controle vindo dos líderes.

Por isso mesmo, insistimos: estetização da política recebeu como resposta a politização da arte. Benjamin em seu olhar amplo e otimista, apesar de considerar a dominação do fascismo pela indústria cinematográfica, enfatiza que existem os dois lados da moeda. A mesma câmera de que da vida a uma produção voltada para a idealização do fascismo, pode ser de grande valia para fins críticos, engajados e principalmente, revolucionários. Como Buck-Morss traduz:

> Benjamin deve querer dizer mais do que meramente fazer da cultura um veículo de propaganda comunista. Ele exige da arte uma tarefa muito mais difícil: *desfazer* a alienação do sensório corporal, *restaurar a força instintiva dos sentidos corporais humanos em prol da autopreservação da humanidade,* e fazê-lo não evitando as novas tecnologias, mas *perpassando-as* (Buck-Morss, 2012, p. 174).

Em conformidade, Buck-Morss expressa de forma clara e objetiva a interpretação benjaminiana do cinema em resposta a estética fascista. Benjamin defende, não só a libertação da alienação provocada pela estetização da política, mas também um meio para mudanças e revoluções em questões sociais. Essa visão, representa a visão otimista de Benjamin em relação ao cinema e a reprodutibilidade técnica avassaladora que ele carrega. Afinal, o filósofo berlinense, apesar dos percalços que tomam o rumo da reprodutibilidade do cinema, enxerga uma luz no fim do túnel, que carrega uma esperança que até então seria remota e extremamente complicada. Contudo, Walter Benjamin carrega consigo este espírito de luta e esperança, para que em algum momento, a reprodutibilidade técnica seja voltada para os fins satisfatórios e progressistas da sociedade moderna.

4 CONSIDERAÇÕES

Nestas notas finais cumpre destacar que o objetivo central desta pesquisa sobre a crise e a crítica da arte moderna sob o olhar benjaminiano está relacionado à reflexão necessária sobre os processos modernos que, de diferentes formas, influenciaram a arte e seu desenvolvimento. Destarte, o exercício proposto revelou-se como um fio condutor que nos direciona ao pensamento estético e crítico presente nos estudos de Benjamin e em suas experiências, as quais, indubitavelmente, fundamentaram suas reflexões. Outrossim, o horizonte traçado buscou proporcionar uma compreensão mais assertiva dos estudos benjaminianos sobre a arte, sobretudo de maneira aprofundada e reflexiva, delimitando sua crítica em torno dos processos que impulsionaram a sociedade europeia rumo a uma modernidade acelerada. Dessa forma, evidenciamos a inter-relação entre a arte e as transformações socioculturais, permitindo uma reflexão mais expansiva sobre os impactos desses fenômenos.

Nesse sentido, esta pesquisa buscou apresentar uma análise crítica e reflexiva sobre o pensamento do filósofo alemão em relação aos efeitos da modernidade, especialmente no que tange à arte e seus processos. Como observado, a vida europeia do século XIX passou por grandes transformações, impactando tanto o cotidiano quanto a forma como os indivíduos percebiam o mundo ao seu redor. Essas mudanças, impulsionadas pelo avanço do capitalismo e pelo desenvolvimento industrial, alteraram significativamente as formas de pensamento e percepção, culminando, em última instância, na alienação e na desvalorização da sensibilidade estética. De modo semelhante, o crescimento do capitalismo e da industrialização exigiram do campo artístico uma adaptação a esse novo cenário. A pintura, por exemplo, perdeu parte de seu valor diante da fotografia, capaz de capturar um instante de forma imediata. Esse fenômeno, inevitavelmente, ressoa na contemporaneidade: nossa sociedade, que ultrapassou os limites da modernidade, já não exalta a beleza da pintura como outrora, mas sim a estetização promovida pelas novas mídias. A legitimidade do pensamento benjaminiano se mostra, assim, extremamente pertinente para refletir sobre as relações humanas no século XXI, sua conexão com a tecnologia e seus impactos na arte – ou no que sobrou desta.

Verificamos, também, a genialidade com que Benjamin aborda a questão da reprodutibilidade técnica, um aspecto que ele antecipou como central para os séculos posteriores. O cinema e a fotografia, como exemplares primordiais desse processo, reafirmam a coerência de sua crítica. Os impactos da reprodução em massa são evidentes na sociedade contemporânea, refletindo diretamente as constatações do filósofo berlinense. As grandes

produções cinematográficas, fortemente vinculadas ao capitalismo, voltadas para as massas e repletas de estratégias publicitárias, correspondem exatamente às dinâmicas que Benjamin analisou. Por um lado, há a perda da aura da obra de arte nessas produções, seja no cinema ou na fotografia; por outro, há a democratização da arte, um dos aspectos que Benjamin defendia como um dos principais objetivos da reprodutibilidade técnica.

Ademais, esta pesquisa justificou-se pela necessidade de refletir sobre a legitimidade dos estudos estéticos e críticos de Benjamin. Além disso, buscamos compreender a relevância de seu pensamento para o século XXI e sua aplicabilidade nos processos sociais e culturais contemporâneos. A discussão proposta pelo filósofo berlinense em sua estética crítica revelou dimensões que muitas vezes não são exploradas em profundidade. Nesse sentido, as massas, muitas vezes alienadas ainda[7], carecem dos estímulos necessários para aprofundar essa compreensão, o que reforça a importância de revisitar o pensamento benjaminiano e suas contribuições para a análise da arte e da modernidade.

Diante disso, o percurso traçado por este trabalho não apenas conduz às reflexões aqui apresentadas, mas também abre caminho para outras investigações futuras nos estudos benjaminianos, que se relacionarão diretamente com os aspectos abordados. A (re)discussão sobre a *Erfahrung* (experiência) em Benjamin pode ser fundamental para compreender as transformações vivenciadas nos momentos contemporâneos. Teriam as relações de experiência sido drasticamente alteradas? Quais fatores foram determinantes para essa mudança na concepção de *Erfahrung*? Essas e outras questões se mostram pertinentes e em sintonia com possíveis pesquisas futuras, ampliando o debate sobre os impactos da modernidade e da reprodutibilidade técnica na percepção humana, ainda no momento contemporâneo. Afinal, mudar o mundo ou pelo menos adiar o seu fim[8] parece-nos urgente.

[7] ŽIŽEK, Slavoj. **Lacrimae rerum**: ensaios sobre cinema moderno. Tradução Luís Leitão. Ricardo Gozzi. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2018.
[8] KRENAK, Aílton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das letras, 2020.

REFERÊNCIAS

ABRIL despedaçado. Direção: Walter Salles. Produção: Arthur Cohn. Elenco: Rodrigo Santoro, José Dumont, Flávia Marco Antônio e Ravi Ramos Lacerda. Brasil, França, Suiça: Videofilmes, 2001. Versão digital: 105 min, Vídeo, Cor.

BARRENTO, João. Comentário. In: BENJAMIN, Walter. **Baudelaire e a modernidade**. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 211-347.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Tradução Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Penguin Classics ; Companhia das Letras, 2019.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire**: um lírico no age do capitalismo. Tradução José Martins Barbosa. Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Tradução Irene Aron. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG/ São Paulo: Imprensa Oficial do estado de São Paulo, 2009.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Tradução Francisco de Ambrosis Pinheiro Machado (segunda versão). Porto Alegre, RS: Zouk, 2012.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I**: magia e técnica, arte e política. ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BENJAMIN, Walter. **Baudelaire e a modernidade**. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

BENJAMIN, Walter et al. **Benjamin e a obra de arte**: técnica, imagem, percepção. Tradução Marijane Lisboa. Vera Ribeiro - Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

BLOW-UP - depois daquele beijo. Direção: Michelangelo Antonioni. Produção: Carlo Ponti. Elenco: David Hemmings, Vanessa Redgrave, Sarah Miles, Jane Birkin. Reino Unido, Itália: Metro-Goldwyn-Mayer, 1966. Versão digital: 111 min, Vídeo, Cor. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=WWGxsWuyrNM. Acesso em: 01 jan. 2025.

BOLLE, Willi. **Fisiognomia da metrópole moderna**: Representação da história em Walter Benjamin. São Paulo: EDUSP, 2000.

D´ANGELO, Martha. A modernidade pelo olhar de Walter Benjamin. **Estudos Avançados**, v. 20, n. 56, 2006. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/10132. Acesso em: 30 dez. 2024.

GAGNEBIN, Jeanne- Marie. **Walter Benjamin**: os cacos da história. Tradução Sônia Salzstein. São Paulo: Brasiliense, 1993.

GALHARDO, Davi. **O (contra) cinema de Guy Debord**: espetáculo, desvio e comunicação. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2020.

GONZAGA, Guilherme Balduino. Walter Benjamin e o cinema: os desafios de uma arte revolucionária na época de sua reprodutibilidade técnica. **Pólemos**, v. 10, n. 20, 2021. Disponível em: https://doi.org/10.26512/pl.v10i20.38748. Acesso em: 11 jan. 2025.

KRENAK, Aílton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das letras, 2020.

LÖWY, Michael. **A estrela do amanhã**: surrealismo e marxismo. Tradução Eliana Aguiar. Rio Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

MORSS, Susan Buck. **Estética e anestética**: uma consideração de *A obra de arte* de Walter Benjamin. Tradução Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

OLIVEIRA FILHO, Davi Galhardo. **Crítica social e herança cultural em Walter Benjamin e Guy Debord**. 225 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. 225 f. Rio de Janeiro, 2024.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A fotografia na obra de Walter Benjamin: "Dialéctica Congelada" e a "Segunda técnica". **Ensaio - História Revista**, Goiânia, 2016.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**: ensaios. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ŽIŽEK, Slavoj. **Lacrimae rerum**: ensaios sobre cinema moderno. Tradução Luís Leitão. Ricardo Gozzi. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2018.