

Corpo, educação, experiência: modernidade e técnica em Walter Benjamin*

Body, education, experience: modernity and technique by Walter Benjamin

JAISON JOSÉ BASSANI**
ANA CRISTINA RICHTER***
ALEXANDRE FERNANDEZ VAZ****



RESUMO – No presente trabalho analisamos um conjunto de textos de Walter Benjamin, escritos, em sua maioria, em meados dos anos de 1930, buscando mostrar como o tema da técnica, em sua relação como o do corpo e com a educação dos sentidos, constitui chave de leitura importante para a compreensão da análise que o filósofo berlinense empreende da modernidade. Nesses textos transparecem as tentativas de entender as ambíguas transformações que preparam a alvorada do século XX, tendo como palco privilegiado as grandes metrópoles, com seus desafios e ritmos cada vez mais acelerados. A análise que Benjamin empreende dos processos de tecnificação dos gestos e dos sentidos, produzidos pelo ritmo da produção industrial, pelo avanço da tecnologia e pela complexificação urbana das grandes cidades, está diretamente relacionada com o impacto que tais processos têm sobre a estruturação de uma nova forma social de percepção e sensibilidade, vale dizer, sobre a produção de uma subjetividade.

Palavras-chave – Walter Benjamin; técnica; corpo; subjetividade; experiência

ABSTRACT – In this paper we analyze essays of Walter Benjamin, most written in the middle of the decade of 1930. It shows technique in its link with body and education of sense as a main axis, according to Benjamin, for understanding modernity. The ambiguities of the changes in the beginning of XX Century are expressed in the essays about the modern metropolis with their own challenges and accelerated rhythmus. Technic gestures and senses produced by the industrial production are analyzed by Benjamin. They have their roots also in the advancing of technology and in the improvement of the cities. This process impacts hardly the new forms of perception and sensibility, creating a new subjectivity.

Keywords – Walter Benjamin; technique; body; subjectivity; experience

INTRODUÇÃO

A relação entre corpo e técnica é uma chave de leitura importante da análise de Walter Benjamin sobre a modernidade, sobre a produção de uma nova sensibilidade que tem como palco as grandes metrópoles do século XIX, seus desafios e ritmos acelerados. A cidade exige a apreensão de uma nova temporalidade, de inéditas formas de velocidade. Benjamin encontra nessa experiência

marcas que vão da construção dos espaços que absorvem novas formas de trabalho e de deslocamento das multidões até a prática lúdica de um parque de diversões com sua montanha-russa, nos cartazes desbotados pelas tempestades ou cobertos por outras imagens, antes mesmo que tenham secado (BENJAMIN, 2006, p. 104). É na cidade que os sentidos são educados, que corpo, mimese e técnica se compatibilizam para que se constitua uma memória que possa tentar sobreviver aos choques da vida moderna.

* O trabalho apresenta resultados parciais do projeto *Teoria Crítica, Racionalidades e Educação III*, financiado pelo CNPq, e contou também para sua realização com apoio da CAPES, sob a forma de bolsa de doutorado.

** Doutor em Educação pela Universidade Federal de Santa Catarina (Florianópolis, SC, Brasil) e Professor dos Programas de Pós-Graduação em Educação e Educação Física da Universidade Federal de Santa Catarina (Florianópolis, SC, Brasil). *E-mail*: <jaisonbassani@uol.com.br>.

*** Doutoranda em Educação pela Universidade Federal do Paraná (Curitiba, PR, Brasil). *E-mail*: <ana_tinaa@uol.com.br>.

**** Doutor em Ciências Humanas e Sociais (Dr. Phil.) pela Leibniz Universität Hannover – Alemanha (Hannover, Low Saxon, Alemanha) e Professor de Pós-Graduação da Universidade Federal de Santa Catarina (Florianópolis, SC, Brasil). *E-mail*: <alexfvaz@uol.com.br>.

Artigo recebido em julho de 2012 e aprovado em novembro de 2012.

Para investigar alguns dos meandros da relação entre corpo e técnica na constituição da experiência moderna, segundo Benjamin, selecionamos os ensaios *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov* (BENJAMIN, 1985b); *Paris, capital do século XIX* (BENJAMIN, 1985a); *Paris do segundo império em Baudelaire* (BENJAMIN, 1991), *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (BENJAMIN, 1985b) e *Sobre alguns temas em Baudelaire* (BENJAMIN, 1991), todos publicados nos anos de 1930, década em que se consolida o que pôde ser reunido no *Passagen-Werk* (BENJAMIN, 1982). Neles vemos transparecer as tentativas de entender as ambíguas transformações que preparam a alvorada do século XX, vinculadas, sobretudo, à configuração de uma forma de sensibilidade, de interioridade, vale dizer, à produção de uma subjetividade. Esse conjunto de textos encontra guarida em uma *arqueologia da modernidade*, um lugar-tempo de educação dos sentidos no qual o entrelaçamento dos temas do corpo e do progresso técnico ganha proeminência.

Na tentativa de captar a *pré-história do século XIX* “a partir de pequenos sintomas superficiais”, como se refere Horkheimer numa carta de setembro de 1935 (WIGGERSHAUS, 2002, p. 223), Benjamin dispôs de uma infinidade de temas e imagens: de arquitetura e engenharia, de pintura e fotografia, de literatura e jornalismo, de fragmentos de dados históricos de fontes do século XIX e XX, que ele encontrou não apenas em suas pesquisas na *Staatsbibliothek de Berlin* e na *Bibliothèque Nationale de Paris* (BUCK-MORSS, 2002), mas também nas ruas, nos parques, nas lojas e, sobretudo, nas *galerias* – com suas figuras características como o *flâneur*, a prostituta, o jogador, o colecionador – da cidade de Paris, “capital do século XIX” (BENJAMIN, 1985a; 1977).

Como veremos na primeira parte do artigo, Benjamin capta esse conjunto de transformações em obras de importantes literatos do século XIX, com destaque especial para Nikolai Leskov, Charles Baudelaire e Edgar Allan Poe, cujas obras expressam sentimentos, desejos, encantos, impossibilidades e preocupações de uma época que produziu profundas mudanças políticas, culturais, econômicas, na esfera da vida privada, várias delas impulsionadas pelo desenvolvimento tecnológico. Na sequência, retomamos a relação entre corpo, técnica e experiência, enfocando, por um lado, o declínio da arte tradicional no contexto do desenvolvimento dos meios de reprodução técnica da arte, cujo exemplo mais eloquente é o cinema, e, por outro, a ambígua relação com a cidade e a multidão franqueada pelo desenvolvimento técnico das galerias parisienses: a *flânerie*. Por fim, sintetizamos os principais argumentos expostos ao logo do texto, destacando a relação que se estabelece entre os conceitos

de *corpo, modernidade, educação, experiência e técnica* na conformação de uma nova forma de subjetividade.

EDUCAÇÃO DOS SENTIDOS NAS METRÓPOLES DO FINAL DO SÉCULO XIX: ENTRE A EXPERIÊNCIA E A VIVÊNCIA

A vida nas grandes cidades do final do século XIX, tais como Londres, Berlim e, sobretudo, Paris, com seus ritmos, desafios, antagonismos, infortúnios e, especialmente, com sua personagem principal, a *multidão*, ganha expressão nos movimentos artísticos da época. É justamente ao campo artístico, em especial o literário, que Benjamin recorre para buscar entender as ambiguidades daqueles processos de transformação que se tornavam, a cada dia, mais intensos. Numa série de artigos escritos na segunda metade dos anos de 1930, na sua grande maioria publicados na *Revista do Instituto de Pesquisa Social (Zeitschrift für Sozialforschung)*, nos quais toma como fontes principais a obra de importantes literatos, com destaque especial para Baudelaire – representante exemplar da modernidade estética cuja obra torna a cidade de Paris tema e estrutura intrínseca da sua lírica –, Benjamin procura captar as inquietações da vida contemporânea da época nas grandes metrópoles. Não é, portanto, por meio de uma análise de outros materiais empíricos implicados no processo de modernização e urbanização, mas sim da representação literária desses fenômenos, que Benjamin captará as transformações ocorridas na estrutura de nossas formas de percepção.

Nas páginas iniciais do ensaio *Sobre alguns motivos em Baudelaire*, Benjamin (1991; 1977) estabelece um debate com autores como Simmel, Bergson, Proust e Freud, buscando determinar os motivos pelos quais as condições de receptividade da poesia lírica, mesmo no período correspondente ao sucesso de *As flores do mal*, de Baudelaire (1985) – último grande livro do gênero, segundo Benjamin –, haviam se tornado menos favoráveis. Benjamin supõe que se a poesia lírica, salvo raras exceções, não mantém contato com a experiência dos leitores, a causa deveria ser atribuída, então, à mudança na estrutura dessa experiência.

O conceito de *experiência (Erfahrung)*, assim como sua forma de comunicação *par excellence*, a narrativa, são os principais temas do famoso texto dedicado à obra do escritor russo Nikolai Leskov (1831-1895): *O narrador* (BENJAMIN, 1985b, p. 197-221; 1977, p. 385-410), escrito em 1936. Nele Benjamin irá diagnosticar o declínio da arte de narrar, especialmente na sua forma oral, considerada por ele a “faculdade de intercambiar experiências”, cuja razão relaciona-se, por um lado, ao fato de as pessoas já não viverem mais experiências, e portanto não poderem mais narrá-las,¹ ao mesmo tempo

em que, por outro, a própria narrativa em si, como parte de uma tradição coletiva em extinção, constitui-se ela própria numa experiência em declínio.

Além do surgimento do romance² no início do período moderno e do jornal – que traz notícias de lugares distantes, como outrora o viajante, mas com maior rapidez e regularidade, que agora se vê “dispensado” –, Benjamin apontará também a evolução das forças produtivas com o desenvolvimento da técnica como causas objetivas do encolhimento da experiência e da narrativa. Nas suas palavras:

A arte de narrar está definindo porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção. Porém esse processo vem de longe. Nada seria mais tolo que ver nele um “sintoma de decadência” ou uma característica “moderna”. Na realidade, esse processo, que expulsa gradualmente a narrativa da esfera do discurso vivo e ao mesmo tempo dá uma nova beleza ao que está desaparecendo, tem se desenvolvido concomitantemente com toda uma evolução secular das forças produtivas (BENJAMIN, 1985b, p. 201; 1977, p. 388).

Para Benjamin, a *experiência* exige um tempo de reflexão que seria incompatível, tanto quantitativa quanto qualitativamente, como aquele da esteira de produção, na qual o trabalho é realizado *contra o tempo*, ou daquele das grandes metrópoles. O ritmo da experiência e da narrativa é aquele do trabalho manual – típico, portanto, dos modos pré-capitalistas de produção –, que dispõe do tempo com intensidade: “a narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesanato – no campo, no mar e na cidade –, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação” (BENJAMIN, 1985b, p. 205; 1977, p. 393).

As transformações vividas na modernidade, muitas delas relacionadas ao desenvolvimento da tecnologia, resultariam, segundo Benjamin, na intensificação do *fator de choque* (*Chockmoment*) em praticamente todas as esferas da vida, acarretando a estruturação de uma nova forma de percepção que se refere a uma das mais importantes transformações subjetivas captadas por ele em relação ao crescente processo de desenvolvimento tecnológico da época. Trata-se do conceito de *vivência de choque* – *Chokerlebnis*.

Como consequência da contínua mobilização contra a profusão de choques aos quais o indivíduo está submetido diariamente nas grandes cidades, tem-se, de acordo com a interpretação benjaminiana de uma intuição de Freud,³ um empobrecimento da memória, que passaria a armazenar cada vez menos traços mnemônicos. Nesse sentido, ao tipo de sensibilidade gestada no cotidiano cada vez mais complexo das metrópoles da época, com seus desafios

e ritmos mais acelerados, não corresponderia mais o conceito de *experiência* (*Erfahrung*), mas o de *vivência* (*Erlebnis*):

Quanto maior é a participação do fator do choque em cada uma das impressões, tanto mais constante deve ser a presença do consciente no interesse em proteger contra os estímulos; quanto maior for o êxito com que ele operar, tanto menos essas impressões serão incorporadas à experiência [*Erfahrung*], e tanto mais corresponderão ao conceito de vivência [*Erlebnis*] (BENJAMIN, 1991, p. 111; 1977, p. 193).

É nesse contexto que se inscreveria a obra do poeta francês Charles Baudelaire, que toma a multidão e a cidade como tema de sua lírica, inserindo a experiência do choque [*Chockerfahrung*] no cerne da sua poesia alegórica. Sua importância para Benjamin advém do fato de ele ter reagido, com seu trabalho artístico, ao declínio da experiência por meio da categoria de *spleen*, que a reconhece como já não mais possível de ser recuperada e que, ao invés de buscar recriá-la, transforma essa perda, esse sentimento melancólico, na própria matéria de sua poesia (BENJAMIN, 1991, 1977; ROUANET, 1990).

Baudelaire não apenas “inseriu a experiência do choque [*Chockerfahrung*] no âmago de seu trabalho artístico” (BENJAMIN, 1991, p. 111; 1977, p. 194), como também o fez com seu ser espiritual e corporal. Benjamin falará, nesse sentido, da experiência de choque traduzida no próprio corpo de Baudelaire, registrada e descrita por seus contemporâneos: gestos excêntricos, fisionomia confiscada, tom de voz cortante, cesuras ao declamar, andar abrupto. A imagem alegórica em Baudelaire que corresponderia à resistência ao choque seria a da *esgrima*,⁴ que só pode ser decifrada, segundo Benjamin, tomando em conta a íntima relação entre a imagem do choque e o contato com as massas urbanas: os golpes que o esgrimista desfere com sua espada destinam-se a abrir-lhe o caminho através da multidão.

O tema da multidão não foi exclusivo de Baudelaire: Victor Hugo, Edgar Allan Poe, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, mas também Friedrich Engels e Karl Marx, entre tantos outros, também a tomaram como objeto de suas obras. A multidão, comenta Benjamin, se impôs como o tema de maior autoridade, como nenhum outro o fizera, aos literatos e pensadores do século XIX.

No texto *Paris do segundo império* (BENJAMIN, 1991, p. 9-101; 1980, p. 509-604), o autor discorre, por exemplo, sobre uma nova modalidade de literatura característica do surgimento das metrópoles e, sobretudo, das multidões: a “literatura panorâmica” (*panoramatische Literatur*) ou “fisiologia” (*Physiologie*), cujo momento áureo foi no início dos anos de 1840 (BENJAMIN, 1991, p. 34; 1980, p. 537). Os tipos humanos – e, num segundo

momento, a cidade – foram os primeiros e preferidos “alvos” das “fisiologias” (*Physiologies*), gênero no qual ganhavam destaque fascículos de aparência insignificante e em formato de bolso, e que se esforçavam, como destaca Benjamin, para dar aos personagens uma imagem amistosa, contrastando, de maneira geral, com a forma como as pessoas percebiam e *viam* as relações no espaço urbano. Isso porque, como destaca Benjamin, citando Simmel, a preponderância da atividade visual, do *olhar*, em relação aos demais sentidos, é notória, e cuja causa principal deve-se ao desenvolvimento e ao uso dos meios de transporte públicos, situação nova e bastante estranha naquele momento histórico: “Antes do desenvolvimento dos ônibus, dos trens, dos bondes no século XIX, as pessoas não conheciam a situação de ter de se olhar reciprocamente por minutos, ou mesmo por horas a fio, sem dirigir a palavra umas às outras” (SIMMEL, 1912 apud BENJAMIN, 1991, p. 36; BENJAMIM, 1980, p. 541).

Por outro lado, é um determinado gênero literário que se gestava na transição do século XVIII para o XIX – o romance policial –, e que, ao contrário dos fisiologistas que descreviam as pessoas com traços amistosos, se atinha aos aspectos inquietantes e ameaçadores da vida urbana, que considerava, como diz Benjamin (1991, p. 36; 1980, p. 540), “[...] que todo o ser humano, tanto o mais elevado quanto o mais inferior, leva consigo um segredo que se conhecido o tornaria odioso a todos os outros”, e que acabaria tendo, a partir daquele momento, um futuro mais promissor.

Se a massa em Baudelaire aparece tão profundamente entranhada na estrutura de sua lírica, a ponto de ser inútil buscar-lhe uma descrição, ganha contornos e traços nítidos em outros literatos, geralmente associada ao medo, à repugnância e ao horror daqueles que a contemplavam pela primeira vez. Em Poe, talvez o exemplo mais eloquente, ela aparece como selvagem, bárbara, sombria e confusa, movendo-se sob a luz incipiente dos lampiões a gás pelas ruas de Londres. Benjamin faz referência, evidentemente, ao clássico do autor, *O homem da multidão* (POE, 1993), espécie de radiografia do romance policial (BENJAMIN, 1991, p. 45; 1980, p. 550) – que foi, é importante mencionar, traduzido para o francês pelo próprio Baudelaire –, no qual a multidão é descrita destacando-lhe os traços comuns, as semelhanças dos transeuntes, a uniformidade dos gestos e expressões, daqueles que se diluem, incluindo o burguês, no seu cortejo. Embora seja possível distinguir determinados “tipos”, predomina na narrativa de Poe, como dito, uma homogeneização deliberada da massa – por meio do vestuário e, sobretudo, do modo uniforme de andar, como que se reagissem a choques⁵ a cada colisão com os demais transeuntes –, como se todos agissem de forma automatizada em meio à multidão: “o texto de Poe

torna inteligível a verdadeira relação entre selvageria e disciplina. Seus transeuntes se comportam como se, adaptados à automatização, só conseguissem se expressar de forma automática. Seu comportamento é uma reação a choques” (BENJAMIN, 1991, p. 126; 1977, p. 209).

É nesse contexto que Benjamin afirmará que se vislumbra, a partir da representação que a massa adquire enquanto fenômeno entre os literatos, *algo diverso de uma psicologia de classes*. Tais massas humanas não possuem uma identidade ou adquirem a forma de um coletivo estruturado: são apenas pessoas isoladas, passantes, dispersos numa massa amorfa, sem identidade coletiva – mas também, como se verá mais adiante, igualmente sem traços individualizantes. Nesse sentido, diz Buck-Morss (1981, p. 319), a existência urbana *conspira* contra a consciência de classe.

O texto de Poe guardaria ainda outro elemento importante, pois nele a multidão é caracterizada com a mesma uniformidade dos movimentos automatizados do trabalho na esteira de produção: “à vivência do choque [*Chokerlebnis*] sentida pelo transeunte na multidão, corresponde a ‘vivência’ [*Erlebnis*] do operário com a máquina” (BENJAMIN, 1991, p. 126; 1977, p. 209). Tanto no texto *Paris do segundo império* como, sobretudo, em *Sobre alguns temas em Baudelaire*, Benjamin compara a uniformidade dos gestos dos passantes na multidão descritos por Poe com os movimentos corporais dos palhaços e dos comediantes, assim como com o desenvolvimento dos parques de diversões, aproximando esses elementos de diversos apontamentos feitos por Marx (1985, p. 7-102) sobre o desenvolvimento da maquinaria na sociedade capitalista: a forma diferente de conexão entre as diversas etapas de trabalho no sistema artesanal e na indústria; o adestramento dos operários como forma de aprenderem a coordenar seus movimentos no processo de trabalho com o ritmo automatizado, uniforme, da esteira de produção e das máquinas, convertendo esses próprios movimentos numa espécie de automatismo (MARX, 1985, p. 42-43); a supressão por parte do capital do conhecimento do trabalhador, do seu *saber-fazer*, vale dizer, da sua *prática* (MARX, 1985, p. 88-89); a divisão fomentada pelo desenvolvimento da maquinaria entre operários especializados e não especializados.

O adestramento do operário industrial, especialmente na figura do trabalhador não especializado,⁶ o automatismo e os gestos abruptos dos passantes na multidão – expressões, portanto, da vida ordinária nas grandes cidades –, guardam ainda, segundo Benjamin, um elemento em comum e que se radica no contexto de uma situação limítrofe: a guerra, especialmente aquelas entre máquinas – elas, também, expressões do desenvolvimento técnico na alvorada do século XX. Esse elemento comum não é outro senão a experiência (*Erfahrung*),

cuja impossibilidade – que outrora estava vinculada, especialmente, a eventos que rompiam com a normalidade e o ritmo da vida cotidiana, como o caso de uma guerra, depois narrada epicamente –, na modernidade, e graças ao enorme desenvolvimento da técnica, não constitui mais uma exceção ou um caso excepcional, mas uma constante. A partir do final da Primeira Guerra Mundial, escreve Benjamin no ensaio sobre *O narrador*, as transformações vividas no continente europeu deixaram mais “pobres de experiência” não apenas os soldados que regressavam dos campos de batalhas, mas também toda uma geração que passara a viver sob o ritmo da tecnologia:

Com a [primeira] guerra mundial tornou-se manifesto um processo que continua até hoje. No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos dos campos de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável. E o que se difundiu dez anos depois, na enxurrada de livros sobre a guerra, nada tinha em comum com uma experiência transmitida de boca em boca. Não havia nada de anormal nisso. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela guerra material [*Materialschlacht*] e a experiência ética pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos se encontrou ao ar livre numa paisagem em que nada permanecera inalterado, exceto as nuvens, e debaixo delas, num campo de forças de torrentes e explosões, o frágil e minúsculo corpo humano (BENJAMIN, 1985b, p. 198; 1977, p. 386).

A semelhança aparece mais fortemente ainda, acrescenta Benjamin, ao se considerar, para além dos elementos técnicos, as similaridades sob o ponto de vista psicológico. O jogador – nem seria preciso mencionar o caso do trabalhador assalariado – age motivado pelo interesse do ganho, mas seu empenho em embolsar mais dinheiro não pode ser considerado, diz Benjamin, como um *desejo*, no sentido exato do termo. Este pertence à esfera da experiência, da qual o jogador está apartado em função da sua relação com o tempo na mesa de jogo – assim como a do trabalhador na fábrica –, no qual a ideia reguladora é a de recomeçar sempre, ditada pelo ponteiro dos segundos do relógio. Desse *tempo infernal*⁷ – “em que transcorre a existência daqueles a quem nunca é permitido concluir o que foi começado” (BENJAMIN, 1991, p. 129; 1977, p. 212) – se distancia o *desejo* formulado na juventude, portanto, cedo na vida, a fim de esperar alcançar a sua realização posteriormente: “o que nos leva longe no tempo é a experiência que o preenche e o estrutura. Por isso o desejo realizado é o coroamento da experiência” (BENJAMIN, 1991, p. 129; 1977, p. 212). É nesse contexto que Benjamin dirá que a antítese da estrela

cadente que, precipitando-se na infinita distância do espaço, se transformou no símbolo do desejo realizado, é a bolinha de marfim dos jogos de roleta ou a *próxima* carta que paira sobre as demais no jogo de baralho.

Ao comentar uma litografia de Johann Alois Senefelder (1771-1834), Benjamin irá se referir uma vez mais sobre essa semelhança psicológica entre o jogador e o operário na esteira de produção na relação com o tempo. Apesar de a litografia representar uma casa de jogo em que os jogadores acompanham cada rodada de maneira peculiar e particular, o filósofo berlinense perceberá um traço comum a todos eles: suas atuações automáticas, suas existências de autômatos, destituídos que qualquer memória, que Benjamin não deixará de relacionar com os passantes de *O homem da multidão* de Poe (1993):

há algo de comum nos vários comportamentos: as figuras em questão demonstram como o mecanismo, a que se entregam os jogadores dos jogos de azar, se apossa deles, corpo e alma, de tal forma que, mesmo em sua esfera pessoal, não importando quão apaixonados eles possam ser, não podem atuar senão automaticamente. Eles se comportam como os passantes no texto de Poe. Vivem sua existência de autômatos e se assemelham às personagens fictícias de Bergson, que liquidaram completamente a própria memória (BENJAMIN, 1991, p. 128; 1980, p. 634).

A perda da memória e, mais especificamente, a supressão dos traços de individualidade na multidão, mas também na fábrica, aos quais nos referimos alguns parágrafos acima, reaparecem como temas centrais quando Benjamin registra o empenho da burguesia, desde Luís Filipe – *quando o homem privado pisa o palco da história* (BENJAMIN, 1985a, p. 37; 1977, p. 177) –, em compensar o desaparecimento dos vestígios da vida privada na cidade grande – que é, paradoxalmente, o *locus* do indivíduo burguês. E ela o faz entre quatro paredes, ao organizar-se no interior da residência, universo que reúne o longínquo e o pretérito (BENJAMIN, 1985a, p. 38; 1977, p. 178), e no apego, como que uma última tentativa para não deixar se perder o rastro de seus dias sob a face da Terra, aos seus artigos de consumo e acessórios:

Sem descanso, tira molde de uma multidão de objetos; procura capas e estojos para chinelos e relógios de bolso, para termômetros e porta-ovos, para talheres e guardachuvas. Dá preferência a coberturas de veludo e de pelúcia, que guardam a impressão de todo o contato. Para o estilo Makart do final do Segundo Império, a moradia se torna uma espécie de cápsula. Concebe-a como um estojo do ser humano e nela o acomoda com todos os seus pertences, preservando, assim, os seus vestígios, como a natureza preserva no granito uma fauna extinta (BENJAMIN, 1991, p. 43-44; 1980, p. 548-549).

Habitar, diz Benjamin seguindo Brecht, é deixar rastros. O interior das casas e sua decoração, com materiais como veludo e pelúcia, se contrapõe à rua e ao local de trabalho, espaços despersonalizados e despersonalizantes, em que impera o emprego do aço e do vidro, materiais que, ao contrário dos primeiros, não registram os rastros e nem deixam marcas daqueles que por ali transitam. “Evita-se”, diz Benjamin (1985a, p. 32; 1977, p. 171), “o ferro nas moradias, mas ele é empregado nas galerias, salas de exposições e estações de trem – construções que serviam para fins de trânsito”.

Nesse quadro de isolamento da individualidade, Benjamin inscreve também a mecanização dos gestos ao qual estão submetidos os beneficiários do conforto – *que também isola*. Uma série de invenções, desenvolvidas a partir dos anos de 1850, como o fósforo, o telefone, o gramofone, a máquina fotográfica, guardam entre si um elemento comum: a redução de uma série de processos complexos a um simples gesto – “entre os inúmeros gestos de comutar, inserir, acionar etc., especialmente o ‘click’ do fotógrafo trouxe consigo muitas consequências. Uma pressão do dedo bastava para fixar um acontecimento por tempo ilimitado” (BENJAMIN, 1991, p. 124; 1980, p. 630). A essa série de enquadramentos ópticos correspondem outros, táteis, como o provocado pelas folhas de anúncios dos jornais – que se tornavam cada vez mais populares devido à redução do preço da assinatura, à crescente importância do romance-folhetim e ao incremento dos anúncios de propaganda (BENJAMIN, 1991, p. 23-25; 1980, p. 528-531) –, ou o simples fato de mover-se pelas ruas da cidade através do tráfego: “Se, em Poe, os passantes lançam olhares ainda aparentemente despropositados em todas as direções, os pedestres modernos são obrigados a fazê-lo para se orientar pelos sinais de trânsito. A técnica submeteu, assim, o sistema sensorial a um treinamento de natureza complexa” (BENJAMIN, 1991, p. 125; 1977, p. 630). Nas ruas das grandes cidades, onde o ritmo em meio à multidão é acelerado e o choque com os transeuntes é quase inevitável, os sentidos, sobretudo o olhar – “é evidente que o olho do habitante das metrópoles está sobrecarregado com funções de segurança” (BENJAMIN, 1991, p. 142; 1977, p. 649) –, já não mais *reconhecem*, mas *respondem*, da mesma forma que os movimentos do corpo devem, antes de tudo, *defender-se* da sucessão interminável de choques (VAZ, 2001).

CORPO, TÉCNICA E EXPERIÊNCIA: A AMBIGUIDADE DO CINEMA E DA FLÂNEURIE

A expressão artística que corresponde a essa nova sensibilidade gestada pelos avanços da técnica, que submete os sentidos e os movimentos do corpo a um treinamento rigoroso, é o cinema, diz Benjamin. Nele,

o espectador encontrará uma forma de arte cuja essência é a sucessão rápida e brusca de imagens montadas deliberadamente, correspondendo ao *efeito de choque* (*Chockerwirkung*) ao qual ele está exposto constantemente no cotidiano: “no filme, a percepção sob a forma de choque se impõe como princípio formal. Aquilo que determina o ritmo da produção na esteira rolante está subjacente ao ritmo da receptividade, no cinema” (BENJAMIN, 1991, p. 125; 1980, p. 630).

O cinema aparece como tema importante no ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (BENJAMIN, 1985c, p. 165-196; 1980, p. 431-470). Neste texto, Benjamin trata do declínio de uma determinada forma histórica de arte, *aurática*,⁸ provocado pelo desenvolvimento dos meios de reprodução técnica,⁹ materializados na fotografia e no cinema,¹⁰ novas formas artísticas – pós-auráticas. Sem podermos aqui aprofundar o debate em torno da distinção entre essas duas formas de arte, bem como de suas consequências não só para o campo artístico, senão também para o enfrentamento político,¹¹ que são amplamente destacadas por Benjamin no ensaio, gostaríamos de abordar um aspecto que lhe é central, ligando-o àqueles sobre a poesia lírica de Baudelaire, tratados anteriormente. Há em todos esses textos uma preocupação em comum, embora suas conclusões possam, eventualmente, ser diferentes: a tentativa de compreender a emergência de uma nova forma de subjetividade que se origina a partir das transformações vinculadas aos processos de massificação característicos de um contexto social marcado pela hegemonia da massa, da multidão, ocorridas na estrutura de nossas formas de percepção. É nesse sentido que Benjamin dirá que o *conteúdo de verdade* das formas artísticas pode ser apreendido da sua adequação ao estágio de desenvolvimento da técnica no campo artístico que, embora não esteja diretamente subordinado, tem íntima relação com o desenvolvimento das forças produtivas. Esse seria o caso da arte pós-aurática, que, além da fotografia e do cinema, encontra-se também na arquitetura moderna (o edifício é, simultaneamente, objeto de uso e de percepção), que corresponde ao crescente papel ocupado pelas massas: o declínio da aura da obra de arte clássica não é arbitrário, mas é condicionado socialmente em virtude da importância, enquanto fenômeno social, que a massa adquire na sociedade hodierna. Por outro, é a arte pós-aurática que, ao refletir a estrutura de choque da realidade, como dito antes, responde às exigências da nova sensibilidade, baseada não mais na *experiência* (*Erfahrung*), vinculada, no âmbito da arte tradicional, à contemplação, mas na *vivência* (*Erlebnis*):

Nisso se baseia o efeito de choque [*Chockerwirkung*] provocado pelo cinema, que, como qualquer outro

choque, precisa ser interceptado por uma atenção aguda. *O cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo.* Ele corresponde a metamorfoses profundas do aparelho perceptivo, como as que experimenta o passante, numa escala individual, quando enfrenta o tráfego, e como as experimenta, numa escala histórica, todo aquele que combate a ordem social vigente (BENJAMIN, 1985b, p. 192; 1980, p. 464; grifos do autor).

Ainda sobre a relação entre arte e técnica, Benjamin afirma que na sociedade moderna, como em nenhum outro momento histórico, a técnica desenvolvida e aperfeiçoada pela humanidade para o domínio e subjugo da natureza, tornou-se a tal ponto emancipada que ela se confronta, como uma espécie de *segunda natureza* (*zweite Natur*), contra o homem. “Diante dessa segunda natureza que o homem inventou mas há muito não controla, somos obrigados a aprender como outrora diante da primeira” (BENJAMIN, 1985b, p. 174; 1980, p. 444). Uma das tarefas da arte é auxiliar o homem nesse aprendizado,¹² cujo papel principal nesse momento histórico marcado pelas formas de reprodução técnica da arte cabe ao cinema:

o filme serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana. Fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das inervações humanas – é essa a tarefa histórica cuja realização dá ao cinema o seu verdadeiro sentido (BENJAMIN, 1985b, p. 174; 1980, p. 444-445).

Por um lado, a relação com a máquina na fábrica destitui o operário – inclusive mulheres e crianças, incorporadas à maquinaria pelo capital – de sua humanidade, ao torná-lo um apêndice vivo de um sistema morto, radicando nesse os movimentos mecânicos sempre iguais, que não guardam vínculo com os momentos antecedentes ou sucessores, e o ritmo uniforme daquela. Por outro, a relação que se estabelecerá entre o ator e a câmera no cinema – portanto, entre humano e máquina – terá outro caráter.

A importância da forma *sui generis* de interpretação do ator de cinema frente a outras formas de arte dramática, está na sua *dimensão de teste*. Diferentemente do que ocorre no teatro, por exemplo, em que o ator representa seu papel para um público, no cinema, ele o faz diante de um grêmio de especialistas técnicos, como o produtor, o diretor, o operador, o engenheiro de som ou de iluminação etc. Tal caráter de teste da interpretação no cinema é semelhante àquele de uma prova esportiva,¹³ mas com uma diferença fundamental: na primeira, o caráter de execução da performance do ator diante da

câmera consiste em ultrapassar certos limites, típicos dos testes mecanizados, que estaria ausente no caso das provas esportivas, nas quais, geralmente, o atleta executa tarefas que não são colocadas por um aparelho. Mas o teste do ator de cinema também se diferencia das provas mecânicas implícitas¹⁴ que o trabalhador executa diante da esteira de produção, uma vez que seu caráter de teste também não ultrapassa o limite destacado por Benjamin. Esse limite consiste no fato de que as diversas provas que o operário realiza diante da máquina e nos institutos de orientação profissional, diferentemente do que acontece nos testes esportivos e cinematográficos, “não podem ser mostradas, como seria desejável [...]”. É esta a especificidade do cinema: *ele torna mostrável a execução do teste, na medida em que transforma num teste essa ‘mostrabilidade’*” (BENJAMIN, 1985b, p. 179; 1980, p. 450; grifos do autor). Representar diante da câmera, sob a luz dos refletores, atendendo às exigências do microfone, no caso do cinema sonoro, é uma prova extremamente rigorosa. Nesse sentido, segundo a interpretação benjaminiana, o ator, ao lograr êxito na interpretação diante desses aparelhos, vinga-se da alienação imposta à maioria das pessoas que, ao contrário dele, não conseguem conservar sua dignidade diante da máquina (BENJAMIN, 1985b, p. 179; 1980, p. 450).

O cinema não apenas realiza a tarefa de criar um equilíbrio entre homem e o aparelho pelo modo como aquele se representa diante deste,¹⁵ mas também pela forma com que o homem representa o mundo, graças às objetivas da câmera filmadora. Por meio desse instrumento, as coisas se revelam de maneira diferente do que pelo olhar: o espaço se amplia com o grande plano; o movimento torna-se mais vagaroso com a câmera lenta; um detalhe, um gesto que, em princípio, não seria perceptível, é acentuado, ressaltado pelos mecanismos de ampliação da imagem. Enfim, um universo diferente e desconhecido do olhar é revelado pelas lentes (BENJAMIN, 1991, p. 189). “A diferença está principalmente”, diz Benjamin (1985b, p. 189; 1980, p. 461), “no fato de que o espaço em que o homem age conscientemente é substituído por outro em que sua ação é inconsciente”. A câmera permite, de forma ainda mais decisiva do que já fizera a máquina fotográfica,¹⁶ a experiência do *inconsciente ótico*, de modo semelhante, segundo o autor, ao que ocorre com a psicanálise, que abre a experiência do inconsciente pulsional. “A natureza que fala à câmera”, resalta Benjamin em *Pequena história da fotografia*, “não é a mesma que fala ao olhar [...]” (BENJAMIN, 1985b, p. 94).

Se a relação com a câmera no cinema guarda a possibilidade de fornecer a imagem especular do humano e, assim, preservar uma determinada subjetividade naquele que se representa diante do aparelho – ainda que sob a forma de estranhamento, enquanto autorrepresentação

de si mediada por um instrumento –, o processo de *desaparecimento* do ser humano nas ruas das grandes cidades, mencionado anteriormente, encontra sua *contraface* no desenvolvimento dos meios de transporte, de comunicação e o correlato progresso de normatização das formas de controle da época, vinculado, por exemplo, à numeração dos imóveis¹⁷ e ao registro das carruagens que chegavam e partiam das praças públicas de Paris. Nesse contexto, uma medida técnica é sobremaneira importante no processo administrativo de controle: a descoberta da fotografia, cuja importância para a criminalística, nos processos de identificação dos suspeitos e criminosos, é comparada por Benjamin ao papel que a imprensa representou para o desenvolvimento da literatura, pois, como assevera, “pela primeira vez, a fotografia permite registrar vestígios duradouros e inequívocos de um ser humano. O romance policial se forma no momento em que estava garantida essa conquista – a mais decisiva sobre o incógnito do ser humano” (BENJAMIN, 1991, p. 45; 1980, p. 550). Como destaca Rouanet (1990, p. 67),

as impressões, que se apagam quando o indivíduo penetra na massa, são refeitas pela polícia, sob a forma de impressões digitais. O indivíduo, que se extingue na multidão, é reindividualizado pela antropometria, e com isso se perde, pela segunda vez, a identidade, transformando-se numa ficha, e não pode sequer, refugiar-se no anonimato.

Os perigos de andar pelas ruas compartilhando o espaço com outras pessoas e os veículos que abundam, o espaço devidamente *numerado* e *classificado*, assim como os indivíduos, a descoberta da fotografia e sua utilização no processo administrativo de controle, constituíam verdadeiros obstáculos, mas não impedimentos, para uma outra relação com a cidade e a multidão: a *flânerie*.

Se na Londres descrita por Poe a massa de passantes sombria e bárbara – *oceano de cabeças, encapelado* – movimenta-se de forma febril, acotovelando-se uns aos outros, na Paris de Baudelaire, como comenta Benjamin, ainda havia espaços para o *flâneur*, figura ambígua da modernidade benjaminiana.

O *flâneur*, diferentemente do passante comum, que se enfia na massa, não quer se diluir; ele conserva ainda sua individualidade colocando-se na margem, na *periferia* da massa, como diz Rouanet (1990); precisa de espaço para vagar calma e despreocupadamente, sem receber encontrões de outros pedestres ou precisar se esquivar dos veículos. Ele se mantém distante dos demais que, desindividualizados, seguem o cortejo da multidão. O *flâneur* despreza a massa, mas, ao mesmo tempo, é seu cúmplice. Sua existência depende da multidão, pois é por meio dela, como um *vêu agitado*, que vê a cidade: “o *flâneur* [...] busca o seu asilo na multidão. [...] A multidão

é o véu através do qual a cidade costumeiramente acena ao *flâneur* enquanto fantasmagoria. Na multidão, a cidade é ora paisagem, ora ninho acolhedor” (BENJAMIN, 1985a, p. 39; 1977, p. 179). É isso que podemos ler, por exemplo, como indica Benjamin (1991, p. 42; 1980, p. 547), no soneto *A uma passante*, de *As flores do mal* (BAUDELAIRE, 1985). Nele, a multidão representa o refúgio, não do *suspeito* – não necessariamente um criminoso, mas alguém que não se sente seguro em sua própria sociedade –, mas do amor que foge ao poeta:

pode-se dizer que não se trata da função da massa na existência do burguês, mas na do ser erótico. À primeira vista, pode parecer negativa, mas não o é. A aparição que fascina o poeta, longe de lhe ser subtraído pela multidão, só através desta lhe será entregue (BENJAMIN, 1991, p. 42; 1980, p. 547).

Entretanto, como os próprios versos de Baudelaire não deixam de indicar (BUCK-MORSS, 1981, p. 317), o fenômeno da multidão também modifica a experiência da sexualidade na cidade, uma vez que, como diz Benjamin (1991, p. 118; 1977, p. 200),

o encanto desse habitante da metrópole é um amor não tanto à primeira quanto à última vista. É uma despedida para sempre, que coincide, no poema, com o momento do fascínio. Assim, o soneto apresenta a imagem de um choque, quase mesmo a de uma catástrofe. [...] Aquilo que contrai o corpo em um espasmo – qual bizarro basbaque [*crispé comme un extravagant*] – não é a beatitude daquele que é invadido por Eros, em todos os recônditos do seu ser; é, antes, a perplexidade sexual que pode acometer um solitário. [...] Afinal, eles [os versos do soneto] revelam os estigmas infligidos ao amor pela vida numa cidade grande.

Paradoxalmente, Benjamin atribui as condições de possibilidade da *flânerie*, em parte, a uma medida técnica. Para ele, a *flânerie* provavelmente não se teria desenvolvido de tal forma em Paris não fossem as galerias, as *passagens*. Elas eram centros comerciais de mercadorias de luxo – “um mundo em miniatura” – cujas condições de florescimento se devem, do ponto de vista econômico, à alta do comércio têxtil em Paris a partir dos anos de 1840, e, do ponto de vista *técnico*, à utilização, pouco frequente na época, de novos elementos da construção: o vidro e o ferro, assim como da iluminação a gás. Elas são, aliás, os cenários iniciais em que surgem, para além dos interiores das residências, as primeiras lâmpadas a gás. Essa inovação técnica,¹⁸ que logo ganhou as ruas de Paris e elevou o grau de segurança da cidade, fazendo a multidão sentir-se, em plena rua, mesmo à noite, como em sua própria residência, corresponde, diz Benjamin, ao fenômeno da transformação da rua em *interior*. As

galerias, meio-termo entre a rua e o interior da casa, são o mundo do *flâneur*, no qual ele se sente em casa:

A rua se torna moradia para o *flâneur* que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes. Para ele, os letreiros esmaltados e brilhantes das firmas são um adorno de parede tão bom ou melhor que a pintura a óleo no salão do burguês; muros são a escrivania onde apoia o bloco de apontamentos; bancas de jornais são suas bibliotecas, e os terraços dos cafés, as sacadas de onde, após o trabalho, observa o ambiente (BENJAMIN, 1991, p. 35; 1980, p. 359).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme buscamos destacar, as relações entre os temas da técnica e do corpo e da educação dos sentidos emergem em articulação com categorias próprias do universo benjaminiano, como as de *experiência*, *vivência* e *narração*, compondo um *mosaico* por meio do qual o filósofo berlinense descreve e desvela a modernidade.

A despeito das diferentes conclusões que Benjamin aponta nos textos sobre a poesia lírica de Baudelaire, o tema da multidão em Poe e o declínio da narrativa, de um lado, e sobre o da reprodutibilidade técnica da obra de arte, de outro, um fio condutor que transpassa a todos parece residir na análise que empreende dos processos de tecnificação dos gestos e dos sentidos produzidos pelo ritmo da produção industrial, pelo avanço da tecnologia e pela complexificação urbana das grandes metrópoles. Essa análise que Benjamin explora está diretamente relacionada com o impacto que tais processos – que não são isentos de ambiguidades e que possuem várias faces contraditórias, as quais o autor tenta captar em seus escritos – têm sobre a estruturação de uma nova forma social de percepção e sensibilidade.

É, pois, nos interiores da cidade, com seus estilos de moradia, com suas passagens e passantes, suas imagens e letreiros, vitrinas e exposições, na rapidez do trânsito e na velocidade da transmissão de notícias, ou no interior mesmo desta temporalidade em que o progresso retilíneo se torna assinatura do curso da história, que Benjamin encontra pontos de referência para apreender os ritmos da experiência moderna, da nova sensibilidade que penetra na existência cotidiana. Trata-se de “uma possibilidade metodológica para a dialética da história cultural” (BENJAMIN, 2006, p. 501), ou, noutros termos, de *flanar* pelas imagens transitórias, em meio aos ruídos da paisagem, pelos artefatos da própria história, mas também pela história da sua recepção.

No contexto da contemporaneidade, permeado por *imagens em movimento*, dadas por equipamentos sempre mais sofisticados, velozes e simplificados que circulam

como *extensão* das mãos, como *meio* de olhar dos passantes, e *meio* de conversação e propagação de informações, a educação dos sentidos parece se estabelecer não mais apenas na relação entre corpo e técnica, como Benjamin captara no início do século passado, mas por sua inscrição *no e sobre* o corpo. Trata-se de uma forma de aproximação que prende corpo e técnica de forma imediata, em que não há lugar para o encontro com uma justa distância, ou de diversas aproximações e distanciamentos, exceto pelo zoom fabricado pela maquinaria. Noutros termos, temos uma nova fusão das fronteiras entre público e privado, natureza e cultura marcada pela substituição do *instinto tátil* – presente nos fisionomistas do mundo, ou, de outro modo, nas figuras do *coleccionador*, do *flâneur*, da *criança* e do *narrador* – pelo acionar de teclas e interruptores de virtualização do eu e do mundo comum. Seguindo as trilhas desses personagens, talvez possamos pensar na urgência de uma *educação estética* como reflexão sobre as novas formas de recepção e percepção do real que monopolizam o mundo contemporâneo, os corpos, os sentidos.

REFERÊNCIAS

- BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BENJAMIN, Walter. **Illuminationen**: Ausgewählte Schriften I. Frankfurt: Suhrkamp, 1977.
- _____. **Gesammelte Schriften**. Band I-2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980.
- _____. **Das Passagen-Werk**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982.
- _____. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. Paris, capital do século XIX. In: KOTHE, F. (Org.). **Coleção grande cientistas sociais – Benjamin**. São Paulo: Ática, 1985a. p. 30-43.
- _____. **Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política**. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985b.
- _____. **Obras escolhidas III: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- _____. **Obras escolhidas II: rua de mão única**. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- _____. **Passagens**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- BOLLE, Willi. **Fisiognomia da metrópole moderna**. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2000.
- BUCK-MORSS, Susan. **Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das passagens**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG; Chapecó: Argos, 2002.
- _____. **Origem de la dialéctica negativa**: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt. Cerro del Agua: Siglo XXI, 1981.

FREUD, Sigmund. **Além do princípio do prazer**. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

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

MARX, Karl. **O capital: o processo de produção do capital**. 2. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1985. v. 1, t. 2.

POE, Edgar Allan. **O homem da multidão**. Porto Alegre: Paraula, 1993.

ROUANET, Sérgio Paulo. **Édipo e o anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin**. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

VAZ, Alexandre Fernandez. **Esporte e modernidade: notas sobre crítica e escritura histórica em Walter Benjamin**. **Lecturas Educación Física y Deportes**, Buenos Aires, año 5, n. 26, oct. 2000. Disponível em: <<http://www.efdeportes.com/efd26a/benjam.htm>>. Acesso em: 17 jul. 2012.

_____. Memória e progresso: sobre a presença do corpo na arqueologia da modernidade em Walter Benjamin. In: SOARES, Carmen L. (Org.). **Corpo e história**. Campinas: Autores Associados, 2001. p. 43-60.

WIGGERSHAUS, Rolf. **A Escola de Frankfurt: história, desenvolvimento teórico e significação política**. São Paulo: Difel, 2002.

NOTAS

- ¹ Para Benjamin (1985b, p. 198-199; 1977, p. 386), a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores. Por isso, o autor afirmará que só aquele que viaja, seja no tempo ou no espaço, tem experiências para serem narradas. Como destaca Gagnebin (2004, p. 58), no idioma alemão, *fahren* – viajar, percorrer –, assim como *gefährlich* – perigoso –, possuem o mesmo radical da palavra *Erfahrung* – experiência – e *erfahren* – experimentar. Nesse sentido, haveria para Benjamin dois grupos de narradores, que se interpenetram de várias formas e que poderiam ser concretizados por meio de seus dois representantes mais arcaicos: o camponês sedentário (que viveu muitos anos) e o marinheiro comerciante (que viajou por muitos lugares). “No sistema corporativo – diz Benjamin – associava-se o saber das terras distantes, trazido para casa pelos migrantes, com o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário.” (BENJAMIN, 1985b, p. 199; 1977, p. 387).
- ² “O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa – contos de fada, lendas e mesmo novelas – é que ele não procede da tradição oral em que se alimenta. Ele se distingue, especialmente, da narrativa. O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relata pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-as. A origem do romance é o indivíduo isolado [...]” (BENJAMIN, 1985b, p. 201; 1977, p. 389).
- ³ Conforme escreve Benjamin a partir da interpretação de uma hipótese presente no ensaio de Freud (1998), *Além do princípio de prazer*, existiria uma dicotomia que opõe a consciência à memória. Como explica Rouanet (1990, p. 44), a função do sistema percepção-consciência seria a de receber os estímulos externos e, sem guardar traços dessas energias, “filtrá-las e transmiti-las aos demais sistemas psíquicos, capazes de armazenar os traços mnêmicos correspondentes às percepções vindas do mundo exterior”. Uma vez que memória e consciência pertencem a sistemas psíquicos incompatíveis, não seria possível que uma excitação se tornasse consciente e, ao mesmo tempo, deixasse traços mnêmicos, “o que significa que quando uma excitação externa é captada, de forma consciente, pelo sistema percepção-consciência, ela por assim dizer se evapora no ato mesmo da tomada de consciência, sem ser incorporada à memória” (ROUANET, 1990, p. 44).

⁴ Conferir, por exemplo, o poema *Sol dos quadros parisienses* (BAUDELAIRE, 1985).

⁵ “O mover-se através do tráfego implicava uma série de choques e colisões para cada indivíduo. Nos cruzamentos perigosos, inervações fazem-no estremecer em rápidas seqüências, como descargas de uma bateria. Baudelaire fala do homem que mergulha na multidão como em um tanque de energia elétrica. E, logo depois, descrevendo a experiência do choque, ele chama esse homem de ‘um caleidoscópio dotado de consciência.’” (BENJAMIN, 1991, p. 124-125; 1980, p. 630).

⁶ “O operário não especializado é o mais profundamente degradado pelo condicionamento imposto pela máquina. Seu trabalho se torna alheio a qualquer experiência” (BENJAMIN, 1991, p. 126; 1980, p. 632).

⁷ Sobre esse tema conferir também Benjamin (2006, p. 146; 1983, p. 162).

⁸ A obra de arte clássica ou tradicional é marcada por duas características fundamentais, que compõem o que Benjamin chama de aura: ela é única, singular, autêntica – a dimensão temporal da aura, sua *unicidade*; e a dimensão espacial, seu distanciamento. Nas palavras de Benjamin: a aura “é uma figura singular, composta por elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho” (BENJAMIN, 1985b, p. 170; 1980, p. 440).

⁹ A arte sempre foi reproduzível, mas desde o surgimento da fotografia, diz Benjamin, um elemento ganha destaque: a possibilidade de reprodutibilidade técnica que, de acordo com o autor, mantém intacto o conteúdo, a autenticidade – que é dada, como dito, pela sua existência única, singular, no lugar em que ela se encontra, ou seja: seu aqui e agora –, da obra reproduzida, embora desvalorize sua relação com a tradição na qual ela estava enraizada. Antes da reprodução técnica, todas as reproduções manuais, de um quadro, por exemplo, eram geralmente uma falsificação. Há dois elementos que devem ser destacados na reprodução técnica da arte: 1º) na reprodução técnica, como na fotografia, é possível acentuar aspectos do original que não são acessíveis a olho nu, mas o são à objetiva; 2º) ela pode aproximar o indivíduo da obra reproduzida, seja sob a forma de foto ou, no caso da música, do disco. Ou seja: com os meios de reprodução técnica a estrutura espaço-temporal da obra de arte, que, como dito na nota anterior, compõe a sua aura, se modifica, uma vez que, ao ser reproduzida indefinidamente, ela deixa de ser única e pode, também, ser tocada ou possuída pelo observador, deixado, assim, de ser distante.

¹⁰ Com o cinema, a reprodutibilidade técnica da obra de arte também se altera, uma vez que ela deixa de ser externa à obra, como na fotografia, e passa a determiná-la em sua estrutura interna, na medida em que é produzida em virtude de sua reprodução.

¹¹ O tema da *politização da arte*, como estratégia de resistência e enfrentamento ao fascismo que, segundo Benjamin, estetiza a política, é sem dúvida um tema central no texto em questão. Sobre essa problemática, remetemos os leitores para o trabalho de Bolle (2000, p. 209 e segs.).

¹² Benjamin já havia enfatizado no aforismo *A caminho do planetário de Rua de mão única*, escrito em 1928, a ideia de *domínio sobre o domínio técnico da natureza*, tarefa que ele atribui, em parte, à arte (BENJAMIN, 1995, p. 68-69). Nele também destaca que o possível potencial emancipador da técnica, cujo desenvolvimento é potencializado pelo capitalismo, foi traído pelos objetivos de lucratividade das classes dominantes, algo que aparecerá novamente na tese XI de *Sobre o conceito de história* (BENJAMIN, 1985b, p. 227-228; 1977, p. 256-257).

¹³ Sobre a vinculação entre esporte, cinema e modernidade na obra de Benjamin, conferir Vaz (2000).

¹⁴ Implícitas porque “quem não as passa com êxito, é excluído do processo de produção” (BENJAMIN, 1985b, p. 178; 1980, p. 450). Mas essas provas também podem ser explícitas, destaca Benjamin, como aquelas que acontecem no ensino profissionalizante, nas quais os aprendizes precisam executar testes específicos e são avaliados em função do cumprimento ou não da tarefa de acordo com o tempo determinado para tal.

¹⁵ Para Benjamin, é menos importante que um ator de cinema represente seu personagem para um público, do que representar-se a si mesmo diante do aparelho. Mas a representação do humano pelo aparelho não deixa de ser, como destaca o autor, um *estranhamento* (*Befremden*), da mesma espécie que o estranhamento do homem, no período romântico, diante da sua imagem refletida no espelho. Para Benjamin, essa imagem especular do humano, criada pela autorrepresentação de si mesmo pelo ator, enquanto representante da humanidade, encontrou no contemporâneo uma função criadora, na medida em que pode ser transportada para um lugar em que

ela possa ser vista pela massa. É para ela, em última instância, que o ator representa. Sua presença é secreta, mas não deixa de ser consciente para o intérprete: “é ela [a massa] que vai controlá-lo. E ela, precisamente, não está visível, não existe ainda, enquanto o ator executa a atividade que será por ela controlada. Mas a autoridade desse controle é reforçada por tal invisibilidade” (BENJAMIN, 1985b, p. 180; 1980, p. 451). Mas Benjamin irá advertir que essa utilização política precisará esperar até que o cinema não esteja sob a égide da exploração capitalista (BENJAMIN, 1985b, p. 180; 1980, p. 451-452).

¹⁶ Cf. Benjamin (1985b, p. 91-107).

¹⁷ Referindo-se às resistências, por volta de 1864, a essa medida policial em bairros proletários de Paris, Benjamin (1991, p. 44; 1980, p. 549-550) acrescenta: “Naturalmente, tais resistências nada puderam, por muito tempo, contra o empenho de compensar, através de uma múltipla estrutura

de registros, a perda de vestígios que acompanha o desaparecimento do ser humano nas massas das cidades grandes.”

¹⁸ Se, num primeiro momento, a utilização da luz a gás nos espaços públicos tem forte impacto sobre a vida dos habitantes da cidade, a substituição desta pela luz elétrica também trará consigo, num momento posterior, importantes alterações sobre a sensibilidade e a percepção das pessoas no espaço urbano. Benjamin destaca, nesse contexto, o desaparecimento dos lampiões a gás e, mais especificamente, dos seus acendedores – indivíduos que tinham a tarefa diária de acender os lampiões nas ruas das cidades – que, ao se deslocarem pelas ruas, de um lampião a outro, *emprestavam seu ritmo ao anoitecer*. “No princípio”, diz Benjamin (1991, p. 47-8; 1980, p. 553), “esse ritmo se distingue da uniformidade do anoitecer, mas agora contrasta com o choque brutal que fez cidades inteiras se acharem de repente sob o brilho da luz elétrica”.