

## A crítica da cultura de Walter Benjamin

JAEHO KANG

TRADUÇÃO DE JOAQUIM TOLEDO JÚNIOR

### RESUMO

Este ensaio se ocupa principalmente do exame dos aspectos metodológicos da concepção de historiografia materialista de Benjamin, a que eu chamo de crítica da cultura (*Kulturkritik*). Com a noção de *Kulturkritik*, quero distinguir a análise de Benjamin de “teorias” da cultura e ressaltar sua preocupação crítica com o conceito de “cultura”. Ao fazê-lo, quero explicitar os imperativos metodológicos do exame da modernidade como espetáculo. Ainda, também procuro mostrar que a crítica da cultura de Benjamin é significativamente diferente da *Ideologiekritik* desenvolvida pelos integrantes originais do *Institut für Sozialforschung* [Instituto de Pesquisa Social].

**PALAVRAS-CHAVE:** *Walter Benjamin; crítica cultural; fantasmagoria; fetichismo*

### ABSTRACT

The essay is primarily concerned with examining the methodological aspects of Benjamin's distinct idea of materialist historiography, which I would call a critique of culture (*Kulturkritik*). By means of the notion of *Kulturkritik*, I want to differentiate Benjamin's account from a 'theory' of culture and to underline Benjamin's critical concern with the concept of 'culture'. In doing so, I aim to draw out its methodological imperatives for examining modernity as the spectacle. Furthermore, I also argue that Benjamin's critique of culture differs in significant ways from the *Ideologiekritik* developed by the early members of the *Institut für Sozialforschung*.

**KEYWORDS:** *Walter Benjamin; culture criticism; phantasmagoria; commodity fetishism.*

Desde sua publicação em 1982, as *Passagens* — sua obra-prima inacabada — tornaram-se o principal ponto de referência das discussões a respeito das análises da modernidade de Walter Benjamin. Elas têm sido o solo fértil no qual os comentadores de Benjamin procuraram explorar suas idéias sobre o espaço metropolitano, a tecnologia, a arquitetura, o modernismo literário e a cultura visual. Porém, os imperativos epistemológicos e metodológicos da análise de Benjamin da cultura moderna que dão sustentação a esses estudos ainda não foram devidamente considerados. Referências à “imagem dialética”, um dos conceitos seminais de Benjamin, aparecem freqüentemente em discussões a respeito de sua filosofia do conhecimento, mas pou-

cos autores chegaram a reconhecer de forma adequada sua relação metodológica com a noção de fantasmagoria, que Benjamin passou a utilizar explicitamente após completar o trabalho de 1935. Desde sua tese de doutorado, “O conceito de arte do romantismo alemão”, a principal preocupação de Benjamin passou a ser esclarecer sua própria teoria da crítica de arte (*Kunstkritik*), enfatizando a alta literatura do romantismo alemão ao surrealismo, passando pelo modernismo francês. Em suas investigações a respeito do surgimento da indústria do entretenimento (as galerias, as exposições mundiais, os panoramas, o cinema), do desenvolvimento dos meios de comunicação (impressos e eletrônicos) e de seu impacto sobre a arte, Benjamin passou a associar suas análises do declínio da arte burguesa e da experiência estética com uma investigação mais ampla das transformações da experiência moderna e da cultura capitalista, a que chama de “civilização tecnológica”. Ao fazê-lo, ele desfez a separação entre crítica de arte e cultura<sup>1</sup>. Benjamin dedicou atenção especial ao fato de que tanto a arte como a cultura teriam perdido suas posições autônomas, relativamente separadas das relações sociais sob o regime capitalista. Para o autor, a análise de uma determinada forma de arte ou cultura é inseparável de uma concepção da história e da sociedade. Com esse espírito, ele colocou em questão duas doutrinas dominantes no campo do estudo da cultura: a teoria da história cultural (*Kulturgeschichte*) e a teoria marxista da cultura. De um lado, propôs o conceito de imagem dialética ao lidar com a teoria da história cultural; de outro, expôs e utilizou a noção de fantasmagoria em exames críticos das análises da cultura capitalista oferecidas pelos teóricos pós-lukacsianos, baseadas nas noções de ideologia e fetichismo da mercadoria. Chama a atenção o fato de que o uso da noção de fantasmagoria nas *Passagens* não havia ainda sido distinguido da teoria do fetichismo da mercadoria. Por exemplo, Rolf Tiedemann afirma que “o conceito de fantasmagoria que Benjamin emprega repetidas vezes parece ser apenas outra palavra para aquilo que Marx chamou de fetichismo da mercadoria”<sup>2</sup>. Creio, no entanto, que o uso que Benjamin faz da noção implica mais do que diferenças meramente retóricas. É importante enfatizar que interpretações como a de Tiedemann são, no melhor dos casos, frágeis e pouco fundamentadas. Benjamin reconhecia as implicações críticas dos conceitos de fetichismo da mercadoria e reificação, expostos não apenas n’*O capital* de Marx, como também em *História e consciência de classe*<sup>3</sup> de Lukács, mas ele também tinha consciência, ao mesmo tempo, das deficiências de suas análises sobre a relação entre o sistema capitalista e os fenômenos culturais. Benjamin explicitou sua intenção de explorar com maior profundidade o conceito de fantasmagoria em uma carta a Gretel Adorno de março de 1939: “Tenho me ocupado, da melhor forma possível dado o tempo limitado, com um dos conceitos básicos

[1] Ver Caygill, Howard. “Walter Benjamin’s concept of cultural history”. In: Ferris, David S. (ed.). *The Cambridge companion to Walter Benjamin*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

[2] Tiedemann, Rolf. “Dialectics at a standstill”. In: Smith, Gary (ed.). *On Walter Benjamin*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1988, p. 277.

[3] Ver Benjamin, Walter. “Carta a Gerschom Scholem, 16 set. 1924”. In: Adorno, T. W. e Scholem, G. (eds.). *Briefe 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1966, p. 355.

[4] Benjamin. *Gesammelte Schriften* [ed. Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser]. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1991, vol. 5, p. 1172, grifo nosso.

das *Passagens*, colocando em seu centro a *cultura da sociedade produtora de mercadoria enquanto fantasmagoria*<sup>4</sup>. A idéia de Benjamin de fantasmagoria está intimamente ligada à sua abordagem crítica dos pontos cegos da análise marxista da cultura.

A partir desse pano de fundo, este ensaio ocupa-se principalmente do exame dos aspectos metodológicos da concepção de historiografia materialista de Benjamin, a que eu chamo de crítica da cultura (*Kulturkritik*). Com a noção de *Kulturkritik*, quero distinguir a análise de Benjamin de “teorias” da cultura e ressaltar sua preocupação crítica com o conceito de “cultura”. Ao fazê-lo, desejo explicitar os imperativos metodológicos do exame da modernidade como espetáculo. Além disso, também procuro mostrar que a crítica da cultura de Benjamin é significativamente diferente da *Ideologiekritik* desenvolvida pelos integrantes originais do Institut für Sozialforschung [Instituto de Pesquisa Social]. Benjamin nunca foi convidado a integrar o Instituto, mas sua relação complexa com seus membros e a influência ambígua de suas doutrinas teóricas têm dado margem a equívocos de interpretação do seu pensamento. Vale notar que a crítica da cultura de Benjamin tem pouco a ver com as principais linhas teóricas do Instituto, que são baseadas na doutrina da crítica da ideologia.

Jürgen Habermas, ao dirigir sua atenção aos aspectos epistemológicos da imagem dialética, levanta uma questão fundamental a respeito da natureza da crítica de Benjamin. Sua análise, apesar de suas limitações, fornece um ponto de partida útil para a caracterização da crítica de Benjamin. Em seu ensaio “Walter Benjamin: despertar da consciência ou crítica redentora”<sup>5</sup>, Habermas caracteriza o tipo de crítica que Benjamin chama *redentora* (*die rettende Kritik*), que tende a decifrar a história da cultura com o fim de resgatá-la da revolta. Habermas ressalta a tradição teológica que fundamenta a crítica de Benjamin, isto é, uma concepção antievolucionista e messiânica da história, e a inclinação mítica de sua teoria mimética da linguagem. Para ele, que desenvolve uma análise da sociedade em termos de sua racionalização evolutiva, a crítica de Benjamin representa nada mais do que uma “hermenêutica conservadora-revolucionária”, voltada a fazer justiça às “imagens da fantasia coletivas depositadas nas qualidades expressivas da vida cotidiana, assim como na literatura e na arte”<sup>6</sup>. Segundo Habermas,

*Benjamin não precisa assumir esse pressuposto da crítica da ideologia; ele não quer alcançar, por detrás das formações da consciência, a objetividade de um processo de valorização por meio do qual a mercadoria como fetiche assume um poder sobre a consciência dos indivíduos. Benjamin quer e precisa investigar apenas “os modos de apreensão do fetiche na consciência coletiva”, porque as imagens dialéticas são fenômenos de consciência e não (como pensava Adorno) transpostos para o interior da consciência*<sup>7</sup>.

[5] Habermas, Jürgen. “Walter Benjamin: consciousness-raising or rescuing critique”. In: Smith (ed.), op. cit., p. 118.

[6] *Ibidem*, p. 117.

[7] *Ibidem*, p. 116.

Parece evidente que sob muitos aspectos os traços essenciais da crítica de Benjamin são diametralmente opostos àqueles da *Ideologiekritik*. Na minha opinião, é muito difícil, ou quase impossível, caracterizar seu pensamento a partir de um único tema coerente, como faz Habermas. Tem sido amplamente reconhecido o fato de que o pensamento de Benjamin é profundamente influenciado por diversas tradições filosóficas e teóricas pouco compatíveis umas com as outras, tais como o misticismo judaico, o romantismo alemão, o modernismo francês e o marxismo. Aqui, Habermas aborda um aspecto relevante, mas ainda assim parcial, de seu pensamento, ligado à metafísica e à teologia. Na verdade, as características centrais que diferenciam a crítica de Benjamin da *Ideologiekritik* repousam não na sua metafísica, mas nos aspectos materialistas de sua historiografia própria. Habermas dá pouca atenção aos aspectos materiais da imagem dialética. Por se valer da interpretação unilateral de Tiedmann, ele deixa de reconhecer seus vínculos com a noção de fantasmagoria. Creio que a *Kulturkritik* guarda elementos de crítica da ideologia, mas de forma razoavelmente distinta daquela própria da *Ideologiekritik*. Levando em consideração a relação complexa entre os fundamentos filosóficos do pensamento de Benjamin, quero esclarecer a relação teórica entre a imagem dialética e a fantasmagoria como categorias centrais de sua crítica da cultura.

### IMAGEM DIALÉTICA

Em sua discussão a respeito de história cultural, Benjamin apresenta o conceito sociológico de cultura conforme formulado por Alfred Weber na segunda convenção alemã de sociologia em 1912, citando seu discurso de boas vindas detalhadamente: “a cultura passa a existir apenas [...] quando a vida se eleva além do nível da utilidade e da necessidade crua para formar uma estrutura”<sup>8</sup>. A idéia “sociológica” de cultura parece a Benjamin representar a perspectiva positivista da história e conter nada menos do que as “sementes da barbárie”<sup>9</sup>. Benjamin condensa as características destrutivas incorporadas no conceito de cultura na famosa doutrina na sétima tese de seus últimos fragmentos, “Sobre o conceito de história”: “Não há nenhum documento da cultura que não seja ao mesmo tempo um documento da barbárie. E assim como tal documento nunca está livre da barbárie, então a barbárie marca a forma pela qual ela foi transmitida de uma mão à outra”<sup>10</sup>. A barbárie aparentemente designa o resultado catastrófico da história mundial durante a primeira metade do século XX, marcando o predomínio do totalitarismo e as duas guerras mundiais que resultaram na total destruição da civilização. Na visão de Benjamin, sob a rubrica da cultura a concepção positivista da história desempenha um papel crucial para o surgimento da barbárie. Ele atribui a visão posi-

[8] Weber, Alfred. “Der soziologische Kulturbegriff”. In: *Verhandlungen des Zweiten Deutschen Soziologentages. Schriften der Deutschen Gesellschaft für Soziologie*. Tübingen, 1913, série 1, vol. 2, pp. 11-12, apud Benjamin. *Selected Writings* [ed. Marcus Bullock, Michael Jennings e outros]. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1996-2004, vols. I-IV, p. 291. Doravante SW.

[9] SW, vol. III, p. 291.

[10] *Ibidem*, vol. IV, p. 392.

tivista da história à perspectiva instrumentalista da tecnologia que vê, no desenvolvimento da tecnologia, apenas progresso científico, e não a regressão da sociedade. Em outras palavras, ela conduz a uma “recepção equivocada da tecnologia”, destituída de qualquer reconhecimento de suas “energias destrutivas”. É profundamente otimista e, ao mesmo tempo, revela uma “visão romântica da tecnologia”. Esta é apenas entendida como um meio neutro. Benjamin sabe que a visão instrumental da tecnologia e a concepção positivista da história é também compartilhada pelos teóricos marxistas da Segunda Internacional, assim como pelos próprios Marx e Engels. Referindo-se às análises do sociólogo alemão Ernst Bernheim, Benjamin sugere que a história cultural desenvolveu-se especialmente “a partir do positivismo de Comte”<sup>11</sup>. Na sua essência, a história cultural é uma certa forma de “historiografia pragmática” que tende apenas a representar o progresso da história, desprovida do “elemento destrutivo que confere autenticidade tanto ao pensamento dialético como à experiência do pensador dialético”<sup>12</sup>.

Contra a concepção positivista da cultura sob a rubrica da “sociologia”, Benjamin considera Simmel um dos fundadores da *Kulturkritik* [crítica da cultura], por causa de sua preocupação crítica quanto à relação da cultura com outras esferas sociais, elaborada principalmente em sua *Filosofia do dinheiro*. Em “Sobre a teoria do conhecimento, teoria do progresso”, no qual discute em profundidade a doutrina epistemológica, Benjamin ressalta que Simmel apontou corretamente a relevância teórica da distinção entre as esferas de autonomia no idealismo clássico e o “conceito de cultura que tanto tem favorecido a causa da barbárie”<sup>13</sup>. Na visão de Simmel, a separação de três domínios autônomos (estético, científico e ético), um em relação aos outros, distingue o idealismo clássico do emprego ambíguo da noção de cultura na história cultural.

Como se sabe, Benjamin é marcadamente influenciado pelas investigações de Simmel a respeito da cultura das metrópoles, cujo atributo central é a “experiência do choque”. Tendo sido inspirado pela obra de Simmel, a concepção de Benjamin de experiência é composta pela crítica a duas tradições filosóficas — a versão excessivamente racional de *Erfahrung* (experiência sensorial externa) e a suposta imediatez e falta de sentido da *Erlebnis* (experiência interna vivida) — e é distinta, portanto, da concepção de predecessores tais como Kant e Dilthey. Em sua exploração da transformação da experiência, Benjamin dedica atenção especial aos fundamentos históricos e antropológicos ligados ao desenvolvimento da tecnologia. O tratamento de Benjamin da experiência como algo historicamente específico e condicionado pela tecnologia o permite evitar as limitações inerentes à dicotomia entre *Erfahrung* e *Erlebnis*. Da sociologia urbana de Simmel,

[11] Ao mesmo tempo em que considera a *História da Grécia* de Beloch um exemplo acabado de influência cometeana, Benjamin também avalia que a análise de Bernheim da historiografia positivista “não leva em conta [...] o Estado e os processos políticos, e vê no desenvolvimento intelectual coletivo da sociedade o único conteúdo da história [...]. A elevação da história cultural a um único assunto merecedor de pesquisa histórica!” (Benjamin. *The arcades project* [trans. Howard Eiland e Kevin McLaughlin]. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press, 1999, pp. 479-480. Doravante AP. Ver Bernheim, Ernst. *Mittelalterliche Zeitalterschauungen in ihrem Einfluss auf Politik und Geschichtsschreibung*. Tübingen, 1918, p. 8).

[12] *SW*, vol. III, p. 268.

[13] AP [N 14, 3], p. 480.

Benjamin retira a natureza da experiência moderna: a do habitante das grandes cidades e sua insegurança característica, decorrência de um superestímulo visual. À luz da análise da cultura visual da metrópole de Simmel, Benjamin avalia o impacto enorme da urbanização sobre a experiência visual da vida cotidiana. A congruência entre o predomínio da experiência visual e a maneira impressionista de ver é concebida no olhar do *flâneur*, exemplificada pelas obras de Charles Baudelaire, Constantin Guys, Honoré Daumier e alguns dos surrealistas como Andre Breton e Louis Aragon. Essa experiência reflete componentes fotográficos semelhantes àqueles que Simmel descreve recorrentemente, os “*instantâneos sub specie aeternitatis*”<sup>14</sup>. Essa percepção visual coincide com o traço essencial da imagem dialética, que aparece como “a cesura no movimento do pensamento”, alcançando “um impasse em uma constelação saturada de tensões”<sup>15</sup>.

É preciso ressaltar que a compreensão de Benjamin da experiência moderna levanta um problema metodológico crucial, que diz respeito ao objeto dos estudos sociais. Refletindo a natureza efêmera da experiência moderna, Benjamin distingue os fundamentos epistemológicos da historiografia materialista do historicismo convencional. Como reparou David Frisby, ao se dissociar da dialética hegeliana, mas seguindo a noção de modernidade de Baudelaire, isto é, “o transitório, o fugaz e o contingente”<sup>16</sup>, Benjamin, como Simmel, enfrenta o problema metodológico de que o próprio objeto de estudo desaparece, e as relações sociais só podem ser capturadas na forma de “um fluxo”, “em movimento, em um movimento incessante”<sup>17</sup>. Por meio da noção de imagem dialética, Benjamin lida com esse problema metodológico imposto pela própria experiência da modernidade. Ele esboçou da seguinte maneira os atributos centrais da historiografia materialista em *Passagens*:

1. Um objeto da história é aquilo por meio do qual o conhecimento é constituído como o resgate do objeto.
2. A história degrada-se em imagens, não em histórias.
3. Onde quer que se realize um processo dialético, estamos lidando com uma mônada.
4. A apresentação materialista da história carrega consigo uma crítica imanente do conceito de progresso.
5. O materialismo histórico baseia os seus procedimentos na experiência de longa duração, no senso comum, na presença de espírito e na dialética<sup>18</sup>.

Esses princípios iluminam o ponto até o momento em que a crítica da cultura de Benjamin se distingue da teoria da cultura. Procurarei desenvolver esse tópico por meio da análise desses atributos, conforme elaborados por Benjamin.

[14] Frisby, David. “The *flâneur* and social theory”. In: Tester, Keith (ed.). *The flâneur*. Londres: Routledge, 1994, p. 103.

[15] AP [N10a, 3], p. 475.

[16] Baudelaire, Charles. *The painter of modern life*. Londres: Phaidon, 1995, p. 12.

[17] Frisby. *Fragments of modernity: theories of modernity in the work of Simmel, Kracauer and Benjamin*. Cambridge: Polity, 1985, pp. 6-13.

[18] AP [N11, 4], p. 476, grifos nossos.

*A imagem como objeto histórico*

Benjamin levanta a questão do conhecimento ao chamar a atenção para o considerável crescimento deste e seu impacto fundamental sobre os processos cognitivos. Hegel certa vez comentou que “a leitura do jornal matinal é uma espécie de oração matinal realista”<sup>19</sup>. O que Hegel aponta aqui é que a experiência com os meios de comunicação à época em que escrevia estava fundamentada sobre uma contemplação reverencial muito semelhante à religiosa. Na sociedade contemporânea, no entanto, a experiência com os meios de comunicação é associada a formas de experiência que se parecem muito pouco com a oração religiosa. Um dos aspectos distintivos da crítica da cultura de Benjamin deriva do fato de ser uma crítica que corresponde às transformações das condições de percepção acarretadas pelo desenvolvimento dos meios de comunicação. Diferente de Hegel, Benjamin argumenta: “A dificuldade particular de realizar pesquisa histórica no período que se segue ao fim do século XVIII será exibida. *Com o surgimento dos meios de comunicação de massa impressos, as fontes passam a ser inúmeras*”<sup>20</sup>. É notável que sua crítica tenha sido elaborada numa época em que a crise da crítica literária foi amplamente discutida. Benjamin considera que a crise da crítica não aponta para uma crise da própria crítica em geral, mas de uma forma particular de crítica estabelecida em relação a formas anteriores de comunicação tal como a forma literária burguesa.

Ele localiza a questão da imagem (*das Bild*) no centro da problemática moderna ao refletir sobre a crise da “comunicabilidade da experiência” (*die Mitteilbarkeit der Erfahrung*). O conceito de “comunicabilidade” é central para a análise de Kant do juízo estético do gosto, elaborado na sua terceira crítica, a *Crítica do juízo* (1790). Ao contrário de Kant, Benjamin está mais interessado pela forma como o desenvolvimento da tecnologia de comunicação influenciou a habilidade de as pessoas comunicarem suas experiências. Enfatiza também os traços sociais da emergência da comunicação mediada. Em “O narrador” (1936), escrito na forma de um apêndice à “Obra de arte”<sup>21</sup>, Benjamin explora a passagem da narrativa ao romance, refletindo, em particular, a respeito do movimento desde a comunicação aurática, baseada na relação face a face entre os participantes, até a comunicação mediada do escritor solitário e o leitor isolado. Essa transformação está ligada à desintegração da comunidade, e marca a transição de uma comunidade coletiva para relações sociais individualistas, da *Gemeinschaft* à *Gesellschaft*, na terminologia de Ferdinand Tönnies. Concomitante à transição social na qual a informação se tornou o modo dominante de comunicação, o indivíduo perdeu os fundamentos de sua pretensão de autenticidade. Em uma sociedade moderna, o indivíduo é padronizado e representado em termos de uma entidade funcional que é constantemente reprodutível.

[19] Hegel, G. W. F. *Aphorismen aus der Jenenser Zeit*, nº 31. In: Hoffmeister, J. (ed.), *Dokumente zu Hegels Entwicklung*. Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann, 1974, p. 360, apud Donald, J. e Donald, S. H. “The publicness of cinema”. In: Gledhill, C. e Williams, L. (eds.), *Reinventing film studies*. Londres: Arnold, 2000, p. 117.

[20] AP [N4a, 6], p. 466, grifo nosso.

[21] Ver carta de Benjamin a Scholem, 3 maio, 1936. In: Benjamin. *The correspondence of Walter Benjamin* [ed. e comentado por Gershom Scholem e Theodor Adorno, trad. Manfred Jacobson e Evelyn Jacobson]. Chicago/Londres: University of Chicago Press, 1994, p. 528.

A consciência que Benjamin tem do impacto da mídia sobre a cognição humana é a base para a construção de seu argumento crucial de que um objeto da história em geral (ou pelo menos, particularmente, na era da comunicação de “massa” que se segue ao avanço da tecnologia moderna de impressão) se transforma em imagem, e não mais em histórias. Refletindo sobre o desenvolvimento da indústria da mídia, em particular sobre o desenvolvimento da indústria de informação desde meados do século XIX, e seus impactos sobre a estrutura da percepção, Benjamin passa a reconstruir a questão da imagem como a doutrina elementar da historiografia materialista que se opõe ao historicismo.

*O tempo do agora*

Por meio do conceito de “imagem dialética”, Benjamin deseja estabelecer um quadro teórico para sua análise do tempo histórico ao distinguir seu pensamento da “dialética” histórica de Hegel. Em contraste ao conceito evolucionista de tempo de Hegel, Benjamin refere-se à dialética como o “Tempo do agora” (*die Jetztzeit*), isto é, a relação sincrônica entre o Então (*das Gewesen*) e o Agora (*die Jetztzeit*), entre o contínuo e o momentâneo. Em outras palavras, o presente histórico é o “Agora do reconhecível” (*Jetzt der Erkennbarkeit*)<sup>22</sup>. Para ele, a história cultural está profundamente enraizada no conceito hegeliano de *Zeitgeist*. A historiografia materialista deveria evitar esse conceito objetivo de tempo, que tende a reconstruir a história como um objeto do passado. Benjamin afirma:

*O materialista histórico deve abandonar o elemento épico da história. Para ele, a história torna-se o objeto de uma construção cujo locus é não o tempo vazio mas a época específica, a vida específica, a obra específica. O materialista histórico faz irromper a época de dentro de sua “continuidade histórica” reificada, e da mesma maneira faz irromper de dentro da época a vida, e a obra da obra de vida [lifework]. Mas essa construção resulta na preservação simultânea e na superação (Aufhebung) da obra de vida na obra, da época na obra de vida e do curso da história na época*<sup>23</sup>.

A concepção de tempo de Benjamin corresponde explicitamente à caracterização da modernidade de Baudelaire, em especial no que diz respeito à efemeridade descontínua. Por meio da combinação temporal e figurativa, as qualidades essenciais da imagem dialética são caracterizadas como “lampejo repentino” e “iluminação momentânea”. O objeto da experiência, isto é, a história, jamais é revisto, a menos que seja capturado na forma de uma imagem<sup>24</sup>. A experiência instantânea não permanece no passado; ela é recuperada na forma de uma imagem do “agora”. Como ressaltou habilmente Howard Caygill, “o histori-

[22] *AP* [N3,1], p. 463.

[23] *SW*, vol. III, p. 262.

[24] *Ibidem*, vol. IV, p. 390.



cismo tem uma experiência *do* passado, olhando para ele como um objeto eternamente presente, ao passo que o materialismo histórico tem uma experiência *com* o passado que é uma constelação única e transitória”<sup>25</sup>. Como ilustra Benjamin, sua percepção impressionista, os atributos principais da imagem dialética congelada são a “ambigüidade” e a “aparência figurativa”<sup>26</sup>. Assim, a historiografia materialista de Benjamin tem como objetivo “apresentar” a história como “imagística” (*bildhaft*) ao construir o objeto histórico como fragmento figurativo<sup>27</sup>. Para ele, recuperar o passado assume a importância de uma “operação de resgate” da história.

[25] Caygill, op. cit., p. 90.

[26] AP, p. 10. Para Scott Lash a dimensão benjaminiana da “reflexividade figurativa” contrasta com a “dimensão discursiva”. Ver Lash. “Discourse or figure? Postmodernism as a ‘regime of signification’”. In: *Sociology of Postmodernism*. Londres: Routledge, 1990, pp. 172-98.

[27] AP [N3,3], p. 463.

#### *Crítica imanente*

Benjamin era atraído pelo conceito de crítica elaborado pelo romantismo alemão, uma vez que se tratava de uma abordagem da obra de arte substancialmente oposta à noção kantiana de crítica, formulada como um método epistemológico e um ponto de vista filosófico. Na visão do autor, a crítica, em sua intenção central “não é juízo, mas, de um lado, o arremate, a consumação e sistematização da obra e, de outro, sua resolução no absoluto”<sup>28</sup>. Benjamin chama esse tipo de avaliação de “crítica imanente”, que não julga a obra de arte como boa ou ruim, nem tenta especificar os padrões do julgamento. Em vez disso, essa crítica enfoca a “reflexão” da obra, “que pode apenas, como é auto-evidente, desdobrar o germe da reflexão imanente à obra”<sup>29</sup>. Além disso, opondo-se ao julgamento subjetivo, a crítica imanente compreende a tarefa da crítica como a elevação do “conhecimento no meio da reflexão que é arte”, tendo como objetivo desdobrar e preencher o sentido incompleto da obra de arte<sup>30</sup>.

[28] SW, vol. I, p. 159.

[29] Ibidem.

[30] Ibidem, p. 151.

#### *Crítica monadológica*

A crítica imanente coincide com a compreensão particular de Benjamin da história como imagem fragmentada. Ela ilumina as bases teóricas da individualidade fragmentária, existindo na forma de uma obra de arte livre de todo o sistema de juízo. Em sua visão, uma obra de arte é uma mônada, indicando não apenas um objeto estético, mas também “a história em miniatura”. Partindo do conceito de mônada de Leibniz, Benjamin desenvolve sua oposição à visão holística da história, que tende a conceber a natureza da sociedade como uma totalidade. Ao caracterizar o objeto histórico como “fragmento monadológico”, Benjamin traz à tona a importância de objetos inconspícuos, instantâneos e efêmeros, desprezados pela filosofia da arte idealista. Ele é fascinado pela minúcia da vida cotidiana mundana, por meio da qual, somente, o mundo é representado. Com grande precisão, Kra-cauer ressalta o caráter subversivo da historiografia monadológica, contra o historicismo universal:

O próprio Benjamin chama de “monadológico” o seu procedimento. É a antítese do sistema filosófico, que deseja compreender o mundo por meio de conceitos universais, e a antítese da generalização abstrata como um todo. Assim como a abstração conecta fenômenos a fim de arranjá-los em um contexto mais ou menos sistemático de conceitos formais, Benjamin se vale da escolástica e da doutrina platônica das idéias para reafirmar a multiplicidade descontínua não tanto dos fenômenos, mas principalmente das idéias<sup>31</sup>.

Como sugere Kracauer, a maneira de pensar de Benjamin diverge das abordagens abstratas tradicionais que drenam dos objetos sua plenitude concreta. Isso porque a crítica monadológica não aceita generalidades, mas procura desdobrar a dialética das essências<sup>32</sup>. Um minuto aparentemente fragmentário, isolado, é um minuto à espera de constituir uma constelação. Um historiador materialista apresenta o objeto fragmentário em uma constelação figurativa e imagética, pela qual os objetos separados no passado se tornam uma verdade histórica autêntica.

#### Montagem

A famosa doutrina de Benjamin, “Eu não preciso dizer nada. Apenas mostrar (*zeigen*)”, ilustra habilmente sua intenção de evitar quaisquer generalizações e abstrações típicas do historicismo<sup>33</sup>. O autor vê na montagem a prática específica da historiografia materialista. Sua preocupação com a imagem está relacionada com mais do que apenas a interpretação de figuras visuais. A imagem tende a ligar o presente ao passado e, assim, a “resgatar” o objeto histórico. A montagem é uma práxis que intervém ativamente na percepção da imagem. A citação é a técnica literária correspondente à concepção de Benjamin de montagem. A função da citação também se reflete em sua idéia sobre a comunicabilidade da experiência passada, sendo considerada uma nova forma de lidar com o passado. Para Benjamin, o ato de citar um texto tem a função específica de “interromper o seu contexto”<sup>34</sup>. Como o “gesto” oportuno no teatro épico, observa Wolin, uma citação bem colocada serve para “interromper o fluxo de um texto e, no momento apropriado, concentrar a atenção do leitor em um ponto crucial”<sup>35</sup>. As obras de Karl Kraus, dos surrealistas e de Bertold Brecht são consideradas precedentes da teoria da citação de Benjamin. Em suas obras, ele encontra afinidades com aqueles aspectos da crítica imanente que fazem emergir e liberam um objeto da continuidade histórica<sup>36</sup>. Ao mesmo tempo, ao analisar o impacto da imagem sobre a experiência humana, Benjamin também dirige sua atenção para o papel de tais imagens na reconfiguração do sujeito. O sujeito que ele tem em mente é menos afeito ao racional do que ao corpóreo, ao individual do que ao co-

[31] Kracauer, Siegfried. “On the writings of Walter Benjamin”. In: *The mass ornament*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995, p. 259. [N. T.: edição bras. Kracauer. *Ornamento da Massa*. Trad. de Carlos Eduardo J. Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009.]

[32] *Ibidem*, pp. 260-61.

[33] *AP* [N1a, 8], p. 460.

[34] Benjamin. *Understanding Brecht*. Londres: Verso, 1983, p. 19.

[35] Wolin, Richard. *Walter Benjamin: An aesthetics of redemption*. Berkeley, CA: University of California Press, 1984, p. 151.

[36] *SW*, vol. II, p. 455.

[37] *Ibidem*, vol. I, p. 466.

letivo. Argumenta: “apenas imagens na mente dão vida à vontade. A simples palavra, por contraste, no máximo a inflama, e a deixa ao fim maculada, destruída. Não há nenhuma vontade intacta sem imaginação pictórica exata”<sup>37</sup>. A “vitalização da vontade” pela imagem é a tentativa de despertar e desfazer por completo a alienação das faculdades sensoriais humanas.

Considerando esses princípios da imagem dialética, creio que a análise da cultura de Benjamin é mais uma “crítica” do que uma “teoria”. Desejo enfatizar que o autor não tinha a intenção de formular uma teoria compreensiva, sistemática e abstrata da cultura moderna. Antes, sua própria obra, como imagem fragmentada, é caracterizada por uma série de *insights* que surgem em momentos diversos e em diferentes textos e contextos. Sua oposição ao historicismo, por exemplo, indica as razões pelas quais considero que a análise da cultura de Benjamin é menos uma teoria do que uma crítica, isto é, uma *constelação crítica de imagens*. Neste ponto, parece óbvio que, sob muitos aspectos, as características essenciais da crítica da cultura de Benjamin são diametralmente opostas àquelas da *Ideologiekritik* [crítica da ideologia]. Em primeiro lugar, em sua abordagem do objeto em questão, a *Ideologiekritik* considera o objeto cultural desde a perspectiva da totalidade, e a *Kulturkritik* o concebe como fragmento monadológico. Em segundo lugar, na *Ideologiekritik*, a análise da consciência, no sentido de uma visão de mundo (*Weltanschauung*), é central, tendo como objetivo ajudar um sujeito a retificar a sua falsa consciência com o auxílio do juízo auto-reflexivo. Como ressalta Axel Honneth, a *Ideologiekritik* permanece presa à “tradição conceitual da filosofia da consciência, que concebe a racionalidade humana segundo o modelo da relação cognitiva de um sujeito com um objeto”<sup>38</sup>. Em contraste, a *Kulturkritik* está mais preocupada com a análise da experiência perceptiva do sujeito, vendo na imagem um aspecto da imagem do mundo (*Weltbild*). Em terceiro lugar, a *Ideologiekritik* está fundada em uma crítica que julga normativamente a sociedade a partir de noções como justiça, individualidade autêntica e felicidade. Dessa maneira, a *Ideologiekritik* é uma metanarrativa universal que julga um sistema particular de crenças por meio dessas normas. A *Kulturkritik*, ao contrário, concebe a crítica como a manifestação do objeto histórico, e não se vale de um sistema universal de valores para elaborar juízos. Vista de uma perspectiva histórica, alguns dos elementos-chave da *Ideologiekritik* parecem ser pouco sustentáveis no contexto de sociedades modernas complexas. Esse tipo de crítica da consciência é derivada da idéia central de que a razão crítica é capaz de refletir a respeito, de corrigir crenças falsas. O exercício da razão crítica exige um determinado processo cognitivo, isto é, contemplação atenta. A *Ideologiekritik* dedicou pouca

[38] Honneth, Axel. “Critical theory”. In: Giddens, Anthony e Turner, Jonathan H. (eds.), *Social theory today*. Cambridge: Polity, 1987, p. 357. [N. T.: edição bras. — Giddens e Turner. *Teoria social hoje*. Trad. de Gilson César Cardoso de Sousa. São Paulo: Editora da Unesp, 1999.]

atenção às transformações profundas das condições do próprio processo cognitivo. Em sociedades cativas da cultura do espetáculo, a configuração temporal e espacial são rapidamente conformadas por novos modos de comunicação e, com frequência, a fronteira entre o sujeito cognitivo e seu objeto torna-se constantemente permeável, conduzindo a um colapso da distância suficiente entre o sujeito cognitivo e o objeto. A *Kulturkritik* tem origem na e corresponde à crise da experiência, cujas raízes estão na percepção atenta. Quando os aspectos epistemológicos da imagem dialética e a noção de fantasmagoria são vistos em conjunto, torna-se mais evidente que a *Kulturkritik* é uma forma específica de crítica da ideologia.

### FANTASMAGORIA

Sabe-se que Adorno era um crítico severo da noção de imagem dialética de Benjamin, pois acreditava que as imagens dialéticas estavam associadas de modo excessivamente estreito às “teorias reacionárias” da psicologia de Carl Jung e da antropologia social de Ludwig Klage. Na sua visão, “a imagem dialética, assim, não deve ser transferida para a consciência como um sonho; o sonho deve ser externalizado por meio da interpretação dialética e a imanência da própria consciência [deve ser] entendida como uma constelação da realidade”<sup>39</sup>. Profundamente receoso do subjetivismo psicologista e do romantismo a-histórico, Adorno reclamava que Benjamin tornava subjetiva a imagem onírica ao convertê-la de experiência coletiva em consciência mítica<sup>40</sup>. À época, o próprio Adorno estava buscando uma formulação da teoria da reificação na forma de uma categoria social objetiva por meio da qual traços culturais pudessem ser compreendidos no quadro da totalidade do processo social. Do ponto de vista metodológico, a principal crítica de Adorno se dirigia à profunda falta de mediação de Benjamin. Na visão deste, se a história cultural desenraiza o objeto de investigação das relações sociais, a crítica marxista da cultura reduz a arte à superestrutura ideológica. Benjamin caracteriza fenômenos culturais como expressões ambíguas da experiência coletiva condicionada pelo desenvolvimento tecnológico. Ao distanciar-se da subjetivação da cultura exemplificada pela história cultural e pelo reducionismo marxista, ele se afasta radicalmente dessas duas teorias, mas não perdeu de vista o caráter de mercadoria da obra de arte. Desde meados de 1930, ele passou a dar mais atenção à teoria marxista da cultura da mercadoria baseada no conceito de fetichismo. No item X das *Passagens*, ele associa a noção de imagem com a noção de fantasmagoria com a intenção de examinar a relevância de um quadro categorial marxista para a análise da dinâmica cultural em termos da noção de fantasmagoria<sup>41</sup>.

[39] Adorno, “Carta a Benjamin, 2-4 ago. 1935”. In: *Theodor W. Adorno-Walter Benjamin: the complete correspondence 1928-1940* [ed. Henri Lonitz, trad. Nicholas Walker]. Cambridge: Polity, 1999, p. 106.

[40] Adorno. “Carta a Benjamin, 2-4 de agosto, 1935”, op. cit., p. 106.

[41] Taylor, Roland (ed.). *Aesthetics and politics: debates between Bloch, Lukács, Brecht, Benjamin, Adorno*. London: Verso, 1980, pp. 102-3.

*A qualidade pertencente à mercadoria como seu caráter de fetiche prende-se igualmente à sociedade produtora de mercadorias — não como é nela mesma, sem dúvida, mas como quando se representa a si mesma e julga entender a si mesma sempre que se abstrai do fato de que produz, precisamente, mercadorias. A imagem que ela produz de si mesma dessa maneira, e que ela habitualmente rotula de sua cultura, corresponde ao conceito de fantasmagoria*<sup>42</sup>.

[42] AP [X,13a], p. 669.

[43] Benjamin, *The correspondence of Walter Benjamin*, op. cit., p. 322.

[44] Cohen, Margaret. “Benjamin’s phantasmagoria: the Arcades project”. In: Ferris (ed.), op. cit., p. 203.

[45] Adorno expressou sua objeção à perspectiva metodológica centrada na noção de fantasmagoria na carta de 10 de novembro de 1938 (“Carta a Benjamin, 10 nov. 1938”. In: *The complete correspondence*, op. cit., pp. 281-82).

[46] Benjamin. “Paris, capital do século XIX” [1939]. In: *AP*, p. 14.

[47] *Ibidem*, p. 26.

[48] Os debates em torno da objetivação, reificação e fetichismo da mercadoria são, sem dúvida, questões centrais do marxismo ocidental. No entanto, eles acabaram por marginalizar o uso que Marx faz da noção de fantasmagoria, que descreve a relação reificada, mediada por mercadorias, entre pessoas. N’O *capital*, Marx escreveu: “Esse caráter de fetiche do mundo da mercadoria tem origem no caráter social peculiar do trabalho produtor de mercadorias [...]. É a relação social particular entre pessoas que aqui assume, aos olhos dessas pessoas, a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas” (Marx, Karl. *Capital*. Nova York: International Publishers, 1967, vol 1, pp. 76-7, grifo nosso). A palavra alemã *phantasmagorische* foi traduzida nas versões inglesas por “fantástico”. Benjamin dá atenção especial a essa passagem, citando-a em *AP*, [G5, 1], p. 182, apud Rühle, Otto. *Karl Marx*. Hellaer, 1928.

É digno de nota que Benjamin pretendia, originalmente, dar às suas *Passagens* o título “Galerias parisienses: uma *Féerie* dialética”<sup>43</sup>. Enquanto o termo “dialético” aparentemente indica sua idéia central da história como a relação entre o Então e o Agora, o termo *Féerie* designa os aspectos espetaculares da cultura moderna. De acordo com Cohen, “*Féerie* foi forjado na Paris de 1823 para descrever a forma do espetáculo teatral”<sup>44</sup>. Após o ciclo do *Trauerspiel*, como o próprio Benjamin o chama, sua preocupação principal era passar da análise da obra de arte literária por meio de seu conceito de crítica de arte para a exploração do espetáculo da cultura da mercadoria. Deve-se chamar a atenção para o fato, igualmente, de que nas *Passagens* Benjamin emprega o termo fantasmagoria como uma categoria central com recurso à qual examinar o espetáculo da modernidade<sup>45</sup>. Apesar de ele ter acolhido alguns conselhos de Adorno a respeito da estrutura de seu ensaio de 1935, defendeu com firmeza o seu próprio uso de fantasmagoria. No ensaio revisado de 1939 podemos observar um uso ainda mais expandido do conceito. Ele está agora localizado no centro de sua abordagem da modernidade. Benjamin esboça os objetivos teóricos gerais na introdução:

*Nossa investigação propõe mostrar como, enquanto consequência dessa representação reificadora da civilização, as novas formas de comportamento e as novas criações econômicas e tecnológicas que devemos ao século XIX entram no universo de uma fantasmagoria. Essas criações sofrem essa “iluminação” não apenas de maneira teórica, por transposição ideológica, mas também na imediatividade de sua presença perceptível. Elas se manifestam como fantasmagorias*<sup>46</sup>.

Em sua conclusão, Benjamin caracteriza a modernidade como “o mundo dominado por suas fantasmagorias”<sup>47</sup>. No entanto, ofuscada pelo conceito de fetichismo da mercadoria, essa noção nas *Passagens* recebeu menos atenção crítica<sup>48</sup>. O termo fantasmagoria (*fantasmagorie* em francês) foi originalmente criado por Etienne-Gaspard Robertson — um físico belga estudioso de fenômenos óticos — e dava nome ao espetáculo de fantasmas que ele apresentou pela primeira vez em Paris em 1797. Esses espetáculos eram exibições de ilusionismo, um tipo de entretenimento público no qual fantasmas eram criados com o uso de lanternas mágicas. O *Dicionário Oxford* oferece a seguin-

te definição para a palavra “fantasmagoria” no fim do século XVIII e início do século XIX: “uma série alternada ou sucessiva de fantasmas ou figuras imaginárias, como visto em delírios febris, como evocadas pela imaginação ou como criadas por descrição literária”<sup>49</sup>. Terry Castle notou que o termo “fantasmagoria” foi muito utilizado por escritores românticos tardios e simbolistas, como Edgard Allan Poe, Arthur Rimbaud e Charles Baudelaire<sup>50</sup>. Em contos envolvendo eventos sobrenaturais, por exemplo, Poe empregou a figura fantasmagórica “como forma de desestabilizar as fronteiras ordinárias entre o interior e o exterior, entre mente e mundo, ilusão e realidade”<sup>51</sup>. De acordo com Castle, a fantasmagoria era uma das metáforas favoritas para a “sensibilidade aguçada e consciência muitas vezes atormentada do visionário romântico: delírio, perda de controle, a aterrorizante, mas também sublime, superação da experiência ordinária”<sup>52</sup>. Para Benjamin, o termo parece indicar os traços principais do espetáculo, isto é, um declínio na comunicabilidade da experiência: a transformação da comunicação envolvendo co-presença em comunicação com um outro ausente. Nessa linha, a noção de fantasmagoria também indica uma transição de formas de comunicação, por exemplo o abandono da comunicação narrativa na forma de contar histórias na predominância crescente da indústria da informação. Aqui, a fantasmagoria ilumina certas formas de experiência que levantam dúvidas a respeito da suposta estrutura racional do sujeito humano. Na experiência da fantasmagoria, a separação cartesiana entre sujeito e mundo objetivo torna-se questionável. Benjamin chega à conclusão de que a experiência da fantasmagoria coincide com um atributo muito central da experiência moderna, que retrata especificamente o choque que penetra na vida cotidiana e o colapso conseqüente da comunicação. A fantasmagoria não indica um modo nem parcial nem transitório, mas geral, de experiência, decorrente da expansão da transformação de todas as relações sociais segundo a lógica da mercadoria. Ao colocar a noção de fantasmagoria no centro de sua análise da modernidade, Benjamin estabelece uma nova base teórica a partir da qual desenvolve uma análise mais sistemática da cultura pós-aurática, isto é, a cultura do espetáculo.

Por meio da noção de fantasmagoria, o autor procura evitar a limitação crucial incorporada em dois conceitos convencionais: ideologia e fetichismo da mercadoria. Para ele, a limitação fundamental das teorias marxistas da arte e da cultura está enraizada na idéia de superestrutura ideológica. Benjamin tenta manter-se distante da análise marxista ao afirmar que tais abordagens são “estética dedutiva”<sup>53</sup>. Na sua opinião, se a teorização da arte seguisse a lógica de relação de causalidade entre superestrutura e base, ela inevitavelmente afundaria na redução vulgar da arte em mera mercadoria. Esses aspectos dedutivos são derivados do fracasso fundamental de Marx em reconhecer

[49] *The Oxford english dictionary*, vol. XI. Oxford: Oxford University Press, 1998, p. 658.

[50] Castle, Terry. “Phantasmagoria: spectral technology and the metaphors of modern reverie”. *Critical Inquiry*, n° 45, 1988, p. 48.

[51] *Ibidem*, p. 50.

[52] *Ibidem*, p. 48.

[53] Benjamin. “False criticism”. In: *SW*, vol. II, p. 408.

[54] Karl, Marx e Engels, Friedrich. *The german ideology* [ed. R. Pascal]. Nova York: International Publishers, 1947, p. 14. Para uma análise detalhada da relação entre o conceito marxiano de ideologia e a câmara obscura, ver Mitchel, W. J. T. *Iconology: image, text, ideology*. Chicago: University of Chicago Press, 1987.

a relação entre a aparência (*der Schein*) e o caráter mecânico da representação visual. A concepção de Marx da ideologia como um tipo de “inversão ótica como em uma câmara escura”<sup>54</sup> mostra que ele pressupunha o reflexo estável e honesto dos objetos. Ele acreditava que a ideologia apresenta o mundo de ponta-cabeça, conduzindo ao não reconhecimento. A esse respeito, a base epistemológica de Marx difere pouco da teoria do conhecimento subjacente ao Iluminismo. Para Benjamin, no entanto, a analogia ótica da ideologia como *câmara obscura* deu origem a um problema fundamental e, ainda, colocou em questão a noção marxiana de atividade crítica. A fórmula de Marx não explicava como um mundo verdadeiro ou objetivo podia ser representado ou reconhecido. Benjamin desafiou as compreensões que sustentavam que o mundo exterior é refletido na consciência subjetiva da mesma maneira em que uma imagem é refletida em uma câmara escura. Para ele, que conhecia a tecnologia ilusionista (por exemplo, o diorama, o panorama e o cinema), a função de espelhamento da superestrutura parecia bastante questionável. Assim, a questão inicial era não “o que” mas “como” um objeto deveria ser representado e percebido.

Benjamin também estava ciente do fato de que a noção de fetiche aparece na análise de Marx como uma forma de ilustrar problemas de representação e consciência contra o cenário (*backdrop*) do desenvolvimento do sistema capitalista. O que Benjamin aprendeu da ênfase de Marx no fetichismo é que a experiência da cultura da mercadoria é menos semelhante à reflexão “mecânica” do que a atributos “ambíguos”. Benjamin enfatizou bastante o tema da ambigüidade incorporada no significado do fetiche, que se opõe ao conceito de ideologia. Mas ainda mais importante é o fato de que a apropriação de Benjamin da introdução de Marx do conceito de fetichismo o levou a revelar sua concepção específica da estrutura social. Opondo-se ao conceito marxista de superestrutura como o reflexo da base, Benjamin oferece sua formulação própria, enfatizando o papel expressivo da superestrutura:

*Sobre a doutrina da superestrutura ideológica. Parece, à primeira vista, que Max queria estabelecer aqui apenas uma relação causal entre superestrutura e infra-estrutura. Mas já a observação de que ideologias da superestrutura refletem falsa e insidiosamente condições reais vai para além disso. A questão, na verdade, é a seguinte: se a infra-estrutura de certa maneira (nos materiais de pensamento e experiência) determina a superestrutura, mas se tal determinação não é redutível à simples reflexão, então como — totalmente à parte de qualquer questão a respeito da causa originária — deve ser caracterizada? Como sua expressão. A superestrutura é a expressão da infra-estrutura. As condições econômicas sob as quais a sociedade existe são expressas na superestrutura — precisamente como,*

no caso do adormecido, um estômago cheio demais encontra não o seu reflexo mas a sua expressão no conteúdo dos sonhos, os quais, de um ponto de vista causal, podemos dizer que “condiciona”. A coletividade, desde logo, expressa as condições de sua vida. Essas encontram sua expressão no sonho e sua interpretação no despertar<sup>55</sup>.

[55] AP [K2, 5], p. 392, grifos nossos.

Nessa formulação, “expressão” parece indicar o caráter autônomo da superestrutura em oposição à sua inversão ou reflexão mecânicas. Neste ponto, a utilização da noção de fantasmagoria por Benjamin parece irreconciliável com a formulação original de Marx do fetichismo<sup>56</sup>. Benjamin compreendeu que o papel da base era “condicionar” a expressão — não por meio do poder mecânico de produção, mas pela “reproduzibilidade técnica”, que reproduz as massas mediante uma transformação da experiência coletiva. A fantasmagoria na obra de Benjamin ilumina aqueles aspectos ambíguos da experiência coletiva, expressos como fenômeno cultural e condicionados por uma forma particular de avanço tecnológico. A exploração de Benjamin do espetáculo associado a várias formas da indústria do entretenimento nas *Passagens* (lojas de departamento, feiras industriais, panoramas, entre outras) demonstra seu esforço em examinar diversas dimensões da experiência como que ligadas a várias formas de avanço tecnológico.

[56] Como notou Gyorgy Markus, “o conteúdo de tais representações era bastante restringido pelas exigências de sua eficácia prática e funcionalidade econômica” (Markus. “Walter Benjamin or the Commodity as Phantasmagoria”. *New German Critique*, nº 83, 2001, p. 25.

## COLECIONADOR

Para Benjamin, a obra de Eduard Fuchs é um bom exemplo de historiografia materialista. Benjamin reconhece que Fuchs se distancia completamente da idéia clássica de arte, de maneira que as categorias estéticas burguesas convencionais — tais como “aparência do belo [*derschöne Schein*], harmonia e a unidade do múltiplo” — não desempenham papel algum em sua obra<sup>57</sup>. Ele explicita três categorias principais para a análise do espetáculo da exploração de Fuchs das imagens da história: a análise de “técnica de reprodução”, “arte de massa” e “interpretação iconográfica”. Essas categorias levam-no a explorar o espetáculo da modernidade de maneira sistemática. Em seu ensaio de 1935, Benjamin delineou a estrutura do projeto de acordo com seis temas: I. Fourier, ou as Galerias; II. Daguerre, ou os Panoramas; III. Grandville, ou as Exibições Mundiais; IV. Louis Phillipe, ou o Interior; V. Baudelaire, ou as ruas de Paris; e VI. Hausmann, ou as barricadas. A noção de fantasmagoria é empregada particularmente para circunscrever as características distintivas do espetáculo que corresponde àqueles seis objetos históricos: “a fantasmagoria da cultura capitalista”, “a fantasmagoria do interior”, “a fantasmagoria da história cultural”, “a fantasmagoria do espaço” e “a Comuna põe um fim à fantasmagoria que paira sobre os primeiros

[57] SW, vol. III, p. 268.



[58] Benjamin, "Paris, capital do século XIX", op. cit., pp. 8-12. À luz da crítica de Adorno do texto de 1935, Benjamin omitiu a segunda parte da primeira versão do Il. Daguerre, ou o Panorama. Ver Benjamin, "Carta a Adorno, 9 dez. 1938". In: *The complete correspondence*, op. cit., p. 290.

anos do proletariado"<sup>58</sup>. As *Passagens* são uma constelação de objetos históricos que ilustram a fantasmagoria da modernidade. Aqueles seis objetos principais estão dispersos como uma mônada de A a Z através dos arquivos de *convolutes*. Esses objetos históricos são reconfigurados por um colecionador, e dele recebem nova forma.

A característica principal de Fuchs é a do historiador como colecionador. As diferenças decisivas entre o olhar do *flâneur* e o caráter tátil do colecionador são evidentes na obra de Fuchs. Enquanto o primeiro é concebido como um atributo central feito sob medida para os surrealistas, o outro é observado em Fuchs. A tentativa de identificar a preocupação de Benjamin com a iluminação profana pela fantasmagoria com a experiência surrealista do desencantamento deriva da má compreensão de diferenças substanciais entre a percepção ótica e a percepção tátil. Apesar de algumas afinidades importantes, Benjamin rejeita parte da prática estética surrealista, ao ver nelas ecos da compreensão romântica da experiência. Ele reconhece que o uso que os surrealistas fazem da montagem está mais preocupado com a maneira pela qual ela oferece uma experiência não-familiar de objetos familiares do que com a maneira pela qual ela comunica a própria experiência. Para Benjamin, uma limitação adicional da estética surrealista repousa na sua incapacidade de criar uma forma de experiência comunicável; a experiência de sua obra de arte é primariamente aquela do indivíduo isolado e fragmentário, e não aquela do grupo coletivo. Ao chamar os surrealistas de "a última *intelligentsia* européia", ele deseja enfatizar que as suas práticas ainda estão enraizadas no humanismo individualista europeu, que não consegue reconhecer os novos princípios da cultura da distração. A experiência surrealista da vida cotidiana coincide com o olhar do *flâneur*, cuja percepção é puramente visual. A alegria do *flâneur* em assistir, que costumava se fundamentar na observação contemplativa, é agora facilmente decepcionada e incomodada. Chamando a atenção para as transformações espaciais que estão associadas à *flânerie*, Benjamin enfatiza a maneira pela qual a indústria do entretenimento — galerias, interiores, salas de exibição, dioramas e panoramas — emerge e rapidamente se espalha em meados do século XIX. O *flâneur* surge dentro desses espaços sociais. A poesia de Baudelaire, tanto quanto o olhar do homem alienado, é fruto dessas transformações sociais, cuja principal característica é o rápido crescimento da cultura da mercadoria. O nascimento da cultura de consumo, ao fornecer-lhe diversões visuais, permite que o *flâneur* apareça no espaço público como uma nova figura social. Enquanto a existência do *flâneur* nas ruas poderia estar relacionada com o crescimento das galerias, a sua decadência foi acelerada pela hausmanização das ruas de Paris, assim como pelo surgimento da loja de departamentos. Paralelo ao crescimento da indústria do entretenimento das lojas de departamento, as multidões anônimas,

que eram um refúgio para o *flâneur*, começaram a se transformar em consumidores e público. Assim, o *flâneur* foi capaz de achar abrigo na loja de departamentos. Assim, as lojas de departamentos vieram a ser “o último recinto da *flânerie*”<sup>59</sup>. A esse respeito, Benjamin dirige sua atenção à relação entre o espetáculo da mercadoria e o olhar do *flâneur*. Reconhecido como “o espectador do mercado”, o *flâneur* não apenas procura abrigo na multidão, mas também prazer visual da multidão e da loja. As mercadorias hipnotizantes que prendem seu olhar nas vitrines, e às quais ele extaticamente se rende, compelem o *flâneur* a vagar pelas ruas. Trata-se da “fantasmagoria do espaço a que o *flâneur* se dedicou”<sup>60</sup>. As galerias, “uma cidade, um mundo em miniatura, fornecem ao *flâneur* um panorama de mercadorias, um espetáculo da imagem, e a imagem onírica”<sup>61</sup>. Assim, Benjamin caracteriza a Paris de Baudelaire como uma “gastronomia dos olhos”, e o *flâneur* como um “caleidoscópio dotado de consciência”<sup>62</sup>.

[59] *AP*, p. 21.

[60] *Ibidem*, p. 12.

[61] *Ibidem*, p. 3.

[62] *SW*, vol. IV, p. 329.

É digno de nota que Benjamin tenha encontrado o potencial emancipatório da distração não no nível da consciência sustentada pela contemplação visual, mas na dimensão tátil incorporada na prática habitual: “Pois as tarefas que estão diante do aparato perceptivo humano em momentos históricos cruciais não podem ser realizadas somente por meios visuais — isto é, pela contemplação. Elas são gradativamente aprendidas — a partir das dicas da percepção tátil — pelo hábito”<sup>63</sup>. A de-fantasmagoria, isto é, a iluminação profana, é realizada não apenas pela apropriação da consciência crítica, mas também via a potencialização do comportamento habitual que desenvolve a faculdade mimética das massas. O colecionador, para Benjamin, oferece um modelo alternativo para a subjetividade ocular-cêntrica exemplificada pelo *flâneur*. O colecionador exemplifica o novo modo do sujeito, que controla o mundo objetivo e o transfigura, “despindo as coisas de seu caráter de mercadoria ao tomar posse delas”<sup>64</sup>. O comportamento do colecionador é caracterizado primariamente pelo toque, e não pela contemplação:

[63] Benjamin. “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica (Terceira Versão)”. In: *SW*, vol. IV, p. 268.

[64] *AP*, p. 9.

*Possessão e ter são aliados ao tátil, e estão em certa oposição ao visual. Os colecionadores são seres com instintos táteis. Ainda, com a guinada anti-naturalista recente, a primazia do visual que era determinante para o século anterior chegou a um fim*<sup>65</sup>.

[65] *Ibidem*, [H2, 5], pp. 206-7.

De acordo com Benjamin, “coleccionar” funciona como “uma categoria profana da proximidade” e um “fenômeno primordial de investigação”<sup>66</sup>. Na figura do colecionador ele vê paralelos com os “fisionomistas do mundo das coisas”, isto é, aqueles que interpretam o destino e os “sonhos da coletividade”<sup>67</sup>. O colecionador tem como objetivo não apenas “interpretar”, mas também substituir o domínio do

[66] *Ibidem* [H4, 3], p. 207; [H1a, 2], p. 205.

[67] *Ibidem*, p. 908.

“valor de exibição” por “valor de uso”. Na figura exemplar do “coleccionador” batalhando contra a fantasmagoria, Benjamin identifica uma forma de subjetividade dotada de percepção tátil e memória prática. A esse respeito, o autor vê no colecionador o pólo oposto ao *flâneur* como alegorista<sup>68</sup>. Enquanto este se devota ao prazer visual, o colecionador apresenta conhecimentos históricos “de acordo com a imagem do despertar”<sup>69</sup>. Na visão de Benjamin, se o despertar é a exemplificação de “rememorar”, que opera com “astúcia”, a questão é então “jogar luz sobre os sonhos do indivíduo com a ajuda da doutrina dos sonhos históricos da coletividade”<sup>70</sup>. O colecionador é menos afeito ao teórico do que ao crítico que interrompe o fluxo do espetáculo.

A *Kulturkritik* de Benjamin reflete a crise da arte convencional e da crítica literária. A partir de seu foco nas inovações tecnológicas em grande escala e na proliferação de novas mídias ao longo dos séculos XIX e XX, a *Kulturkritik* reflete as condições em transformação pelas quais o espetáculo se torna um fenômeno de massa que as pessoas encontram na vida cotidiana mundana. A *Kulturkritik* anuncia as novas questões políticas que são levantadas por tensões e conflitos entre o potencial revolucionário da cultura de massa e a estética tradicional. Dessa maneira, ela pode ser considerada uma prefiguração da ênfase na virada cultural na teoria social posterior, e mesmo como um precursor das teorias pós-modernas da cultura, uma das quais formulada por Jean Baudrillard. Mas a *Kulturkritik*, diferente da maioria das teorias pós-modernistas da cultura, está primariamente preocupada com a reconfiguração da nova subjetividade na era do espetáculo. O espetáculo da modernidade refere-se à fantasmagoria da cultura capitalista como *anestesia*; o objetivo da *Kulturkritik* é a *sinestesia* do corpo coletivo. Se, de um lado, existem aspectos da visão da cultura moderna de Benjamin que são, do ponto de vista da modernidade tardia, questionáveis, com alguma justiça, suas questões iniciais e seu método crítico, de outro lado, podem ainda ser considerados como dotados de grande relevância para o propósito de desenvolver uma teoria social crítica da cultura. A crítica da cultura de Benjamin não é apenas uma teoria, mas também uma prática que é constantemente reconfigurada de acordo com as condições da cultura contemporânea do espetáculo.

[68] *Ibidem* [H4a, 1], p. 211.

[69] *Ibidem*, p. 901.

[70] *Ibidem*, p. 908.

---

Recebido para publicação  
em 2 de abril de 2009.

**NOVOS ESTUDOS**

CEBRAP

84, julho 2009

pp. 215-233

---

---

JAEHO KANG é professor da New School for Social Research em Nova York.