

**UNIVERSIDADE DE SOROCABA
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO, PESQUISA,
EXTENSÃO E INOVAÇÃO.
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E
CULTURA.**

Anderson Fasano

**AURA E EFEITO DE CHOQUE EM BENJAMIN: CONTRIBUIÇÕES
PARA O PENSAMENTO COMUNICACIONAL**

**Sorocaba/SP
2019**

Anderson Fasano

**AURA E EFEITO DE CHOQUE EM BENJAMIN: CONTRIBUIÇÕES
PARA O PENSAMENTO COMUNICACIONAL**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba, como exigência parcial para a obtenção do título de mestre em Comunicação e Cultura.

Orientador: Prof. Dr. José Rodrigo P. Fontanari.

**Sorocaba/SP
2019**

Ficha Catalográfica

Fasano, Anderson

F257a Aura e efeito de choque em Benjamin : contribuições para o pensamento comunicacional / Anderson Fasano. -- 2019. 55 f.

Orientador: Prof. Dr. José Rodrigo P. Fontanari.
Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) -
Universidade de Sorocaba, Sorocaba, SP, 2019.

1. Comunicação. 2. Benjamin, Walter, 1892-1940 – Crítica e interpretação. 3. Arte – Filosofia. 4. Filosofia alemã. I. Fontanari, José Rodrigo Paulino, orient. II. Universidade de Sorocaba. III. Título.

Anderson Fasano

**AURA E EFEITO DE CHOQUE EM BENJAMIN: CONTRIBUIÇÕES
PARA O PENSAMENTO COMUNICACIONAL**

Dissertação aprovada como requisito parcial para
obtenção do grau de mestre no Programa de Pós-
Graduação em Comunicação e Cultura
da Universidade de Sorocaba.

Aprovada em: 29 / 06 / 2019.

BANCA EXAMINADORA:



Prof. Dr. José Rodrigo Paulino Fontanari
Universidade de Sorocaba/SP



Prof. Dr. Pedro Laudinor Goergen
Universidade de Sorocaba/SP



Profa. Dra. Maria Ogécia Drigo
Universidade de Sorocaba/SP

AGRADECIMENTOS

Meus sinceros agradecimentos ao meu orientador professor Dr. José Rodrigo Paulino Fontanari, pela paciente leitura, passo a passo, dos capítulos que compuseram esta dissertação e pelos direcionamentos oportunos na elaboração metodológica da mesma. Também aos examinadores professor Dr. Pedro Laudinor Goergen e professora Dra. Maria Ogécia Drigo. Não posso deixar ainda de fazer menção aos professores e professoras do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba que de forma muito pertinente e humanística proporcionaram debates esclarecedores sobre o complexo campo da comunicação. Agradeço, especialmente, à minha turma, a do segundo semestre de 2017: Sílvia, Carla, Fernanda e Roldão com quem tive momentos de gratas e frutuosas conversas sobre o andamento de nossas pesquisas. E à Daniela, secretária do mestrado em comunicação e cultura, sempre prestativa para comigo e deveras competente diante das exigências de sua função. Muito obrigado!

RESUMO

O tema da pesquisa é o pensamento comunicacional nas reflexões de Walter Benjamin a partir de um olhar mais profundo sobre os conceitos aura e efeito de choque, basilares em sua estética e em suas digressões filosóficas. Para compreendê-las com maior acuidade tratamos, ainda, das mudanças ocorridas na modernidade e dos processos perceptivos então desencadeados. Apresentamos também uma digressão sobre a arte mediante uma aproximação à revolução tecnológica que representaram a invenção da fotografia e do cinema. E, por fim, explicitamos o tema da linguagem problematizado por Benjamin. Embasam as reflexões os ensaios *Pequena História da Fotografia* (1931) e *A Obra de Arte na Época de Sua Reprodutibilidade Técnica* (1935/6). Os textos *Experiência e Pobreza* (1933), *Teoria das Semelhanças* (1933) e *O Narrador* (1936) foram como que o eixo a partir do qual se ergueu a visão de nosso autor sobre a loquaz capacidade do homem e das coisas. Não pudemos prescindir também de importantes comentadores da extensa obra de Benjamin, tais como, Olgária C.F. Matos, Taísa H. P. Palhares, Flávio René Kothe, Martha D'Angelo, entre outros que nos ajudaram a entender com maior profundidade a complexidade do pensamento benjaminiano.

Palavras-Chave: Comunicação. Linguagem. Aura. Efeito de choque. Walter Benjamin.

ABSTRACT

The theme of the research is the communication thought in the reflections of Walter Benjamin from a deeper look at the concepts aura and shock effect, basilar in its aesthetic and in his philosophical digressions. To understand them with greater acuity, we also deal with the changes that occurred in modernity and the perceptual processes that were then unleashed. We also present a digression on art through an approach to the technological revolution that represented the invention of photography and cinema. And, finally, we explain the theme of the language problematized by Benjamin. The reflections are based on the essays *Little History of Photography* (1931) and *The Work of Art at the Time of Its Technical Reproducibility* (1935/6). The texts *Experience and Poverty* (1933), *Theory of Similarities* (1933) and *The Narrator* (1936) were like the axis from which the author's vision was raised on the loquacious capacity of man and things. We were also able to dispense with important commentators on Benjamin's extensive work, such as Olgária C. F. Matos, Taísa H. P. Palhares, Flávio René Kothe, Martha D'Angelo, among others who helped us to understand in greater depth the complexity of benjaminian thought.

Keywords: Communication. Language. Aura. Shock effect. Walter Benjamin.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	07
2 O PENSAMENTO COMUNICACIONAL: NOTAS HISTÓRICO-EPISTEMOLÓGICAS.....	10
2.1 Alguns modelos em perspectiva.....	10
2.2 A teoria crítica: origem e influências principais.....	13
2.3 A indústria cultural: contexto originário e seu impacto sobre os <i>mass media</i> à luz da crítica frankfurtiana.....	18
3 FOTOGRAFIA, AURA, CINEMA E EFEITO DE CHOQUE.....	23
3.1 A fotografia e a aura.....	23
3.2 Aura, cinema e efeito de choque.....	28
4 WALTER BENJAMIN E O ESBOÇO DE UMA TEORIA COMUNICATIVA.....	35
4.1 A mística da linguagem.....	35
4.2 Por uma teoria da experiência comunicativa.....	41
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	47
REFERÊNCIAS.....	50

1 INTRODUÇÃO

O objetivo do trabalho ora apresentado é explicitar as contribuições de Walter Benedix Schönflies Benjamin (1892-1940) – ou, simplesmente Benjamin – para o pensamento comunicacional. Doravante, nossa metodologia ancorou-se em uma pesquisa de revisão bibliográfica fazendo os necessários recortes na obra do autor a fim de evidenciar com a maior clareza possível o que nos propusemos realizar.

Assim, no capítulo primeiro, a título de contextualização epistemológica, tratamos de expor algumas teorias da comunicação: seus principais autores e preocupações. Para a teoria crítica emprestamos um pouco mais de nosso tempo, fazendo dela um subtema pelo fato da importante relação de Benjamin com a Escola de Frankfurt¹.

No segundo capítulo nossa preocupação foi desenvolver aspectos fundamentais da estética benjaminiana trazendo à tona o os conceitos aura e efeito de choque. Ora, com o advento da modernidade novas formas de reprodução (e também de comunicação) foram aparecendo por força da emergência de novas tecnologias. A fotografia pode ser incluída dentro desse movimento. Seu aparecimento revolucionou as chamadas técnicas de reprodução. A tecnologia por ela trazida, porém, afetara tanto as tais possibilidades ditas reprodutivas quanto a percepção do tempo, o que, de certo modo, alterara a sensibilidade do indivíduo. Antes, diante do trabalho de pintura de um modelo estático (e de uma paisagem) o tempo parecia ganhar maior densidade no sentido de se revelar uma pulsão cósmica que exigia do artista não apenas habilidade técnica, mas paciência para esperar que a luz desejada viesse quando o tempo cósmico assim o permitisse, a fim de que seu quadro fosse aos poucos sendo confeccionado. A aura se revelava aí – em sua concepção primeira – como apanágio da arte: manifestava-se no *hic et nunc* da produção originária da obra. Se num primeiro momento era necessária uma ritualização demorada em torno do processo de captura da realidade (espaço aberto, incidência de luz suficiente sobre o modelo ou a paisagem, traslado de objetos...) agora o tempo torna-se fluxo, instante que se esfacela (ou se expande) na imediatez. Diferentemente do pintor, o fotógrafo, aos poucos, começa a dominar o tempo. Assim, dentro das pretensões inerentes ao nosso trabalho sobre Benjamin a problemática sobre a perda da aura se adensa. Daí advém uma gama de questões

¹ Cf. nota 7.

correlacionadas e que nos permitiriam, de certa forma, expandir as reflexões benjaminianas de primeira hora em termos de estética.

Com relação ao cinema as possibilidades de leitura também se multiplicaram (talvez, até em maior do escala se o relacionarmos à fotografia). Por isso é que nada (ou quase) escapava ao dinamismo do mundo que mudava sob o signo da velocidade. Antes, o indivíduo era capaz de entregar-se a contemplanções que exigiam dele um tempo para ser perdido e, sobretudo, paciência para disciplinar o olhar.

Sendo assim, com a guinada da dos tempos modernos não apenas a percepção de que o mundo gira cada vez mais rápido se tornou um ganho cognitivo e existencial como acabou por enquadrar uma cosmovisão que incorporara um *modus vivendi* (e *operandi*) capitalista que viera para ficar. Entra em cena o efeito de choque: os antigos referenciais, dados pela tradição religiosa que notabilizara o medievo, ruíram: o cosmos criado por Deus no qual todas as coisas tinham o seu lugar (inclusive a arte) perdeu seu sentido diante de um novo espírito, este secular e desarticulador da ideia-força de uma cristandade que a tudo explicava como comunhão dos santos. A felicidade não é mais entendida como beatitude *post mortem*. É possível comprá-la, neste admirável (ou abominável) mundo novo.

As cidades, com suas fisionomias alteradas pelas fábricas, são feitas por passantes algo anônimos que se esbarram sem se tocar; que se olham se se fitar; que são modernos porque vivem em um contexto marcado pela noção de que o novo não apenas substituiu um antigo modo de vida, ele o superou trazendo garantias de uma existência facilitada por novas técnicas de produção, por um lado, mas que, por outro, arrastam pessoas com a força de uma torrente que as torna míopes com relação à própria sorte varrendo a crítica de suas armações intelectuais.

Enfim, com esta aproximação à realidade dos indivíduos mediante as técnicas de reprodução – cada vez mais invasivas – perde-se (altera-se) a distância natural da aura. A suposta dimensão positiva da técnica apontada por Benjamin remete ao fato de que, diante do caos, a humanidade pode, ainda, se locomover em direção a um novo tempo, uma nova cultura próxima da promessa de felicidade. O declínio da aura, associado ao potencial da reprodutibilidade técnica, abre uma (ou mais) discussão sobre novas possibilidades de um *percipere* da mesma a partir de uma dimensão algo libertadora (da aproximação das massas por meio da técnica). O fato é que as articulações mentais, evidentemente, não são as mesmas hoje se comparadas com o tempo em que vivera o

nosso autor.

Reservamos, por fim, ao terceiro capítulo, especificamente, o tema da linguagem em Benjamin: como sua verve mística aí aparece relacionada com um cuidado todo especial com o fim das grandes narrativas, a perda da capacidade de narrar do indivíduo, somada a uma preocupação com a construção da experiência (*Erfahrung*) que constrói identidades coletivas e respaldam a tradição que dá à vida o seu real significado.

2 O PENSAMENTO COMUNICACIONAL: NOTAS HISTÓRICO-EPISTEMOLÓGICAS

2.1 Alguns modelos em perspectiva

“(…) pois a cultura contemporânea confere a tudo um ar de semelhança²”.

Quando nos referimos ao pensamento comunicacional nos colocamos diante de uma encruzilhada epistemológica, pois pensar os aspectos científicos fundamentais da comunicação significa não ater-se a um único campo do saber humano. É fato que, desde as denominadas correntes fundadoras dos anos quarenta, cinquenta e sessenta³, várias outras tendências ou campos de reflexão vêm transformando o pensamento comunicacional em um espaço de cognição cada vez mais interdisciplinar.

É desse modo que psicologia, sociologia, etnologia filosofia e, mais recentemente, em nossos tempos, as tecnologias da informação (e da comunicação)⁴ tornaram-se eixos onde se estriba esse multiforme modelo de impostação epistêmica. Segundo Miège (2000, p. 21):

O pensamento comunicacional participa, portanto, ao mesmo tempo, da reflexão especulativa e da produção científica; supera, quase sempre, as camadas disciplinares existentes ou aflora de especialistas que se sentem confinados em suas disciplinas de origem. Ele articula as reflexões desses novos especialistas com as reflexões produzidas por certos profissionais (engenheiros de redes de comunicação, publicitários, jornalistas, assessores de imprensa, especialistas da ‘vigilância estratégica’, idealizadores de serviços telemáticos...); ele está atento às mudanças que intervêm nas políticas dos Estados, nas estratégias profissionais, nas técnicas adotadas dos trabalhadores da área social (nos Estados Unidos, mais associados a preocupações imediatamente aplicáveis e, em geral, mais crítico na Europa Ocidental, pelo menos na sua origem).

² ADORNO, Theodor Wiesengrund; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento – Fragmentos Filosóficos*. Tradução: Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985. p. 113.

³ Cf. MIÈGE, Bernard. *O pensamento comunicacional*. Tradução: Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis/RJ: Vozes, 2000. p. 23-54.

⁴ “(…) do telefone ao rádio, da televisão à informática, a tecnologia da comunicação sempre foi percebida, tanto por parte da esfera pública quanto da acadêmica, como uma aproximação ao ideal de comunhão da diversidade étnica e cultural do planeta, segundo se inferia do marketing acadêmico de Marshall McLuhan ao redor da ideia de aldeia global. A internet, alardeada como estágio supremo do desenvolvimento dessas técnicas, viria oferecer a interatividade capaz de dar uma resposta ao problema da dominação simbólica (o monopólio da fala) da mídia sobre as audiências”. (MUNIZ-SODRÉ. *Comunicação: um campo em apuros teóricos*. Revista **MATRIZES**. Ano 5 – nº 2 jan./jun. 2012 – Universidade de São Paulo. São Paulo – Brasil, p. 19.).

Ademais, o próprio dinamismo da realidade humana em suas transformações históricas viera, de certa forma complementando, ou mesmo tornando obsoletos, os antigos modelos, ou paradigmas, que buscavam dar conta das questões que emergiam na tentativa de se estatuir uma inteligência suficiente sobre o fenômeno da comunicação.

Acompanhando Wolf (+1996), em seu *Teorias da Comunicação*⁵, de 1994, podemos distinguir alguns desses modelos, a saber, o modelo da teoria hipodérmica, a abordagem empírico-experimental ou da persuasão, a abordagem empírica de campo ou dos efeitos limitados, a teoria funcionalista das comunicações de massa e a teoria crítica.

A teoria hipodérmica, de tendência behaviorista (nascida no período de abrangência das duas grandes guerras mundiais), fora propulsionada pelo advento da comunicação de massa⁶. De acordo com essa teoria cada indivíduo, uma vez atingido pela mensagem veiculada pela propaganda, teria seu comportamento transformado de modo automático. Era como se uma bala disparada de uma arma de fogo atingisse o seu alvo (*bullet theory*). Assim, uma vez estimulado, o indivíduo reagia de acordo as expectativas, apresentando uma resposta à altura dos emissores da mensagem.

No entanto, a célebre *bullet theory* seria superada pelo modelo de Lasswell (+1978), que propôs um estudo específico de cada um dos tradicionais momentos do processo comunicativo (quem, diz o quê, através de que canal, com qual efeito?). Nas palavras de Wolf (1994, p. 27-29):

O esquema de Lasswell organizou a *communication research*, que começava a aparecer, em torno de dois de seus temas centrais e de maior duração – a análise dos efeitos e a análise dos conteúdos – e, ao mesmo tempo, individualizou os outros sectores de desenvolvimento da matéria, sobretudo a *control analysis* (...) A superação e a inversão da teoria hipodérmica deu-se segundo três diretrizes distintas mas em muitos aspectos interligadas e superpostas: a primeira e a segunda, centradas em abordagens empíricas de tipo psicológico-experimental e de tipo sociológico; a terceira, representada pela abordagem funcional à temática dos meios de comunicação no seu conjunto, em consonância com o afirmar-se, a nível sociológico geral, do estrutural-funcionalismo.

⁵ Nosso intento aqui não é (e isso nem seria possível) expor a totalidade, ou a maioria, das Teorias da Comunicação. Detemo-nos, assim, apenas àquelas mais pertinentes ao nosso trabalho de pesquisa. Dessa forma, para um olhar mais atualizado sobre as Teorias da Comunicação confira VIDAL DE SOUZA, Rose Maria et al. (Orgs.). *Teorias da Comunicação: Correntes de Pensamento e Metodologia de Ensino*. São Paulo: INTERCOM, 2014. (Coleção GP'S: grupos de pesquisa, vol. 14).

⁶ Expressão polissêmica. Para melhor entendê-la neste contexto confira WOLF, Mauro. *Teorias da Comunicação*. Tradução: Maria Jorge Vilar de Figueiredo. 3ª. ed. Lisboa: EDITORIAL PRESENÇA, LDA, 1994. p. 21- 26.

A abordagem empírico-experimental ou da persuasão apresenta caráter revisionista colocando em xeque justamente o automatismo advogado pela teoria hipodérmica. Tal abordagem, em contrário, traz à tona a complexa relação existente entre emissor, mensagem e receptor ou destinatário. A preocupação, aqui, recai sobre as condições de possibilidade da persuasão. Outros fatores vêm à baila tais como aqueles relativos à audiência (seu interesse em obter determinada informação, a seletividade de sua percepção, ou o horizonte de compreensão do destinatário que recebe a mensagem, as peculiaridades que devem ser levadas em conta – e que diferenciam – um indivíduo do outro), a força dos estímulos no que tange à força da mensagem, a credibilidade de quem se coloca na posição de emissor e o poder de sua argumentação, enfim, outras tantas variáveis que não eram contempladas pelo primeiro modelo avaliado.

Na esteira da abordagem empírico-experimental veio a que se propôs estudar os efeitos limitados da propaganda: a abordagem empírica de campo. Esta coloca em primeiro plano a influência do *mass media* nas relações sociais. As características do contexto social apresentam-se nesta concepção teórica como imprescindíveis para se entender o processo comunicativo e mesmo o pensamento comunicacional. Neste enquadramento, o trabalho de Lazarsfeld (+1976), intitulado *Radio and Printed Page: An Introduction to the Study of Radio and Its Role in the Communication of Ideas*, de 1940, sobre o papel do rádio frente à diversidade da audiência tornou-se um marco. Entraram em jogo nesta pesquisa as preferências do público sobre determinados programas (e o seu desejo de aquisição de certos produtos a partir de mensagens aí veiculadas), a análise dos conteúdos transmitidos, a característica dos ouvintes, entre outras coisas. Expôs-se, de certa forma, a estratificação de grupos sociais e seus hábitos de consumo. Um passo muito além do esquematismo da teoria hipodérmica havia sido dado.

No que concerne à teoria funcionalista das comunicações de massa observa Wolf (1994, p. 55-56):

A teoria funcionalista dos *mass media* constitui essencialmente uma abordagem global dos meios de comunicação de massa no seu conjunto; é certo que as suas articulações internas estabelecem as distinções entre géneros e meios específicos mas acentua-se, significativamente, a explicitação das *funções* exercidas pelo sistema das comunicações de massa. É este o aspecto em que mais se distancia das teorias precedentes: a questão de fundo já não são os efeitos mas as funções exercidas pela comunicação de

massa na sociedade. Assim se completa o percurso seguido pela pesquisa sobre os *mass media*, que começara por concentrar os problemas da *manipulação* para passar aos da *persuasão*, depois, à *influência* e para chegar precisamente às *funções*.

Alhures, continua o autor (p. 57):

Se a teoria hipodérmica estava ligada ao objectivismo behaviorista e descrevia a acção comunicativa como uma mera relação automática de estímulo resposta (...) a teoria sociológica do estrutural-funcionalismo salienta a acção social (e não o comportamento) na sua adesão aos modelos de valores interiorizados e institucionalizados.

Importante, neste modelo, é o dinamismo do sistema social (mais do que os momentos internos dos processos comunicativos). A sociedade, entendida como um todo orgânico, onde as partes possuem funções específicas, se constrói como uma rede de integração responsável por sua própria manutenção.

2.2 A teoria crítica: origem e influências principais.

A teoria crítica está situada no contexto histórico da Escola de Frankfurt. Esta foi, doravante, a expressão com a qual fora batizada a formulação epistemológica forjada, num primeiro momento, no interior do pensamento crítico de Horkheimer (+1973) que, em um artigo de 1937 – intitulado *Teoria Tradicional e Teoria Crítica* –, questionara a validade da teoria tradicional que até então sustentava o modo como a Ciência (enquanto elaboração racional) apenas descrevia os avanços do conhecimento humano em suas várias modalidades. O questionamento de Horkheimer advinha da não efetividade prática da teoria tradicional. Para ele, a tendência à transformação histórico-social e política deveria ser a meta (*telos*) de qualquer teoria que se arrogasse o adjetivo de científica – especialmente após as luzes trazidas pelo marxismo. O artigo, por fim, acabou se tornando uma espécie de manifesto da mesma Escola⁷.

⁷ O que se nomeou, no período pós-Segunda Guerra, mais precisamente em 1950, como Escola de Frankfurt tivera sua gênese no *Institut für Sozialforschung*, em 1923. Félix J. Weil, doutor em ciências políticas havia organizado a Primeira Semana de Trabalho Marxista durante o verão de 1922, em Ilmenau, da qual participaram, entre outros, G. Lukács, Korsch, F. Pollock, K. Wittfogel... A intenção era discutir a possibilidade do resgate de um marxismo “verdadeiro” ou “puro”. Aí nasce a idéia de uma instituição permanente sob a forma de um Instituto de Pesquisas independente. Com o auxílio financeiro de Hermann Weil e a aquiescência, por um decreto, do Ministério da Educação da Alemanha o Instituto é erigido, com a exigência de que o diretor deveria ser o titular de uma cadeira na Universidade (cargo que coubera, inicialmente a Carl Grünberg, posto que o primeiro escolhido para a função tinha sido Kurt Albert Gerlach, falecido em outubro de 1923 – M. Horkheimer só assumiria sua direção em 1931). Com o

Assim, devido ao seu caráter interdisciplinar e, sobretudo, às suas pretensões transformadoras (pois, conjugava marxismo, reflexões sociológicas e o pensamento psicanalítico) a teoria crítica trouxe para os estudos comunicacionais uma perspectiva inovadora a partir da articulação de vários olhares, fruto da conjugação das várias ciências que a alimentaram em um mundo que via o totalitarismo dar passos largos na Europa. Observa Wolf (1994, p. 73):

A identidade central da teoria crítica configura-se, por um lado, como construção analítica dos fenômenos que investiga e, por outro lado e simultaneamente, como capacidade para atribuir esses fenômenos às forças sociais que os provocam. Segundo esse ponto de vista, a pesquisa social levada a efeito pela teoria crítica, propõe-se como uma teoria da sociedade entendida como um todo; daí a polémica constante contra as disciplinas sectoriais, que se especializam e diferenciam progressivamente campos distintos de competência.

No entanto, importante é não perdermos de vista que a primeira metade do século XX havia sido convulsionada por duas guerras de proporções globais. E tentar compreender o que teria conduzido um mundo racionalizado a conflitos de múltiplos extermínios e variegadas formas de intolerância foi o que motivara, fundamentalmente, tanto Adorno quanto Horkheimer, posto que “o programa do esclarecimento era o desencantamento do mundo. (...) substituir a imaginação pelo saber”. (ADORNO; HORKHEIMER, 1986, p. 5).

Além do mais, com relação aos antecedentes imediatos relacionados à elaboração da própria teoria, e devido à clivagem aqui estabelecida, faz-se necessário recordarmos que o final do século XIX havia sido marcado, entre outras, pelas reflexões de Marx (+1883) e Engels (+1895) que possuem no conceito de alienação (*Entfremdung*) um de seus temas principais⁸. Esta é por eles definida não de forma abstrata como quem busca um *eidós* universal e suprassensível por meio de um jogo de perguntas e respostas; do contrário, emerge da leitura atenta da concretude dos nefastos

advento de Hitler ao poder, em 1933, o Instituto deixa a Alemanha e só retorna em 1950. Para um conhecimento mais amplo e mais profundo sobre o tema conferir: WIGGERSHAUS, R. *A Escola de Frankfurt – História, desenvolvimento teórico, significação política*. Tradução: Lilyane Deroche-Gurcel. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

⁸ “O tema subjacente à *Dialética do Esclarecimento* é o da alienação. A alienação é uma noção marxista, psicoterapêutica ou romântica, de que a humanidade é estranha ao mundo natural (...) Os trabalhadores passam suas vidas aprisionados em ocupações que odeiam, criando produtos de que ninguém precisa e que destroem o ambiente em que vivem, envolvidos em conflitos fúteis e enervantes com suas famílias, seus vizinhos, outros grupos sociais e nações (...) Os valores humanos são reduzidos aos valores do mercado: você é o que você ganha”. (RUSH, Fred. (Org.). *Teoria Crítica*. Tradução: Beatriz Katinsky e Regina Andrés Rebollo. Aparecida: Idéias e Letras, 2008. p. 87-88).

desdobramentos da Revolução Industrial que havia transformado o trabalho em instrumento de tortura e, por isso, de desumanização, exclusivamente para os pobres. Nas palavras de Marx (1844 apud FROMM, 1983, p. 92):

Por certo, o trabalho humano produz maravilhas para os ricos, mas produz privação para o trabalhador. Ele produz palácios, porém choupanas é o que toca ao trabalhador. Ele produz beleza, porém para o trabalhador só fealdade. Ele substitui o trabalho humano por máquinas, mas atira alguns dos trabalhadores a um gênero bárbaro de trabalho e converte outros em máquinas. Ele produz inteligência, porém também estupidez e cretinice para os trabalhadores.

Face a isto, o trabalhador, não poucas vezes um camponês que acabara de migrar com sua família para os cada vez mais tumultuados centros urbanos, perdia-se a si mesmo. Não se pertencendo, uma vez violentada sua identidade originária, entrava em um processo quase irreversível de alienação: sabia o que devia fazer e o porquê (se não trabalhasse, não poderia comer); contudo, não encontrando sentido no trabalho não se reconhecia no resultado de suas tarefas. Elas não eram fruto de seu desejo, pois a ele não era permitido um luxo de tal magnitude⁹. Estava, por isso, destituído de sua humanidade. De acordo com Codo (1988, p. 19):

O homem se divorcia de si mesmo pela alienação e, o que não deixa de ser irônico, a trilha que conduz o homem a perder-se é a mesma que o constrói – o trabalho: chegamos no inferno pelo paraíso do trabalho e também atingimos o paraíso pelo inferno do trabalho (...) na sociedade capitalista, ocorre uma ruptura, uma cisão (...) o trabalhador produz o que não consome, consome o que não produz.

Não é a toa que o marxismo se apresentara, à época, como uma tendência válida sociologicamente para discutir os problemas que relacionavam economia, filosofia e política e que, oportunamente, veria seus prolongamentos na elaboração da teoria crítica; mais precisamente: ele fora a sua maior e legitimadora referência teórica; foi, assim, a partir do materialismo histórico que a epistemologia de Frankfurt se estruturara

⁹ “Com efeito, o trabalho vivo é para Marx uma noção metaeconômica, pois, na condição fundante do valor, como criador de valor, é qualidade e, como tal, não quantificável. Impassível diante da quantificação, não tem valor. Assim também, o próprio salário é uma forma arbitrária, uma falsa contraprestação à força de trabalho inserida no mercado como mercadoria, uma quantidade que quer atribuir preço ao que não tem preço (...) Benjamin, aproximando Marx e Freud, entende o fetichismo da mercadoria em um sentido erótico, pois ela não reconduz ao trabalho do produtor, mas se relaciona com o consumidor, suscitando suas fantasias (...)”. (MATOS, Olgária Chain Féres. *Benjaminianas: cultura capitalista e fetichismo contemporâneo*. São Paulo: Editora UNESP, 2010. p. 272).

para lograr um claro entendimento da história¹⁰.

E para Marx, não podemos nos esquecer, a força motriz da mesma é a luta de classes. Analisando as sociedades à luz dos conflitos econômicos provindos dessa permanente luta ele, de certa forma, revolucionou o pensamento sobre os mecanismos do funcionamento social naquilo que este revela em suas relações de poder. Opera-se em suas reflexões uma inversão de leitura: não é o indivíduo que determina os rumos da sociedade por sua livre e consciente intervenção, antes, são as condições materiais de sua vivência concreta que determinam o *quantum* de liberdade e de consciência possui o indivíduo, uma vez que “a consciência, por conseguinte, é desde o começo um produto social, e assim permanece enquanto houver homens”. (MARX apud FROMM, 1983).

Enfim, as classes dominantes mantêm seu *status* por serem detentoras dos meios de produção e por explorarem a força de trabalho da classe operária, que sobrevive em estado de total dependência daquelas que lhe provê o salário. Para Bridi et al. (2009, p. 27).

Essas relações de produção na sociedade capitalista são essencialmente de dominação, porque envolvem diferentes interesses de classe, inevitavelmente antagônicos; trabalhadores querem o seu salário, enquanto os donos do capital almejam o lucro. O conflito de classe (...) é a grande força da história responsável pela transformação social.

No que concerne à influência de Freud (+1939) na elaboração de uma teoria crítica da sociedade a evidência é notória: “Os membros do Instituto de Pesquisa Social foram o primeiro grupo de filósofos e teóricos sociais a levar a psicanálise a sério” (RUSH; WHITEBOOK, 2008, p. 105). E foi por meio de Fromm (+1980) que essa importante vertente de incorporou-se ao pensamento frankfurtiano. Este realizara, aliás, uma interessante relação entre marxismo e psicanálise, procurando demonstrar uma significativa interação entre a estrutura libidinal e a estrutura social: é como se a leitura marxista encontrasse um instrumento de decifração privilegiado para um entendimento progressivo e mais completo do elo que une superestrutura e infraestrutura. Nas palavras de Rush (2008, p. 106):

¹⁰ Cf. ASSOUN, Paul-Laurent. *L'École de Francfort*. Paris: Presses Universitaires de France, 1987, p. 64.

A intimidade entre a Escola de Frankfurt e a psicanálise era mais do que teórica. O Instituto de Pesquisa Social e o Instituto Psicanalítico de Frankfurt dividiam o mesmo edifício e davam aulas nas mesmas salas. Eminentemente psicanalistas como Anna Freud, Paul Federn, Hans Sachs e Siegfried Bernfeld, davam aulas para o público em geral, financiados pelos teóricos críticos. Max Horkheimer, o diretor do Instituto de Pesquisa Social, também fazia parte do Instituto de Psicanálise. Erich Fromm – psicanalista formado e membro dos dois institutos – ajudou os críticos teóricos a entenderem os trabalhos da teoria psicanalítica.

O uso da psicanálise, na primeira fase da Escola, pode, assim, ser medido pela presença de Fromm nas pesquisas realizadas até 1947, quando depois este daí se distanciaria por questões epistemológicas. Horkheimer e Adorno, por sua vez, reagiam a todo e qualquer revisionismo neo-freudiano à la Fromm e às críticas do culturalismo, que a acusava (a Psicanálise) de ser uma forma de instintivismo. Para os autores da *Dialética do Esclarecimento*, de 1947, ainda que Freud não fosse a única palavra em questões psicanalíticas, a importância da categoria libido e a noção de pulsão de morte eram mais que legítimas: eram oportunas. Também a teoria do inconsciente e sua interferência no problema da busca pela verdade representará um deslocamento antropológico significativo para os rumos da Escola. Doravante, a psicanálise deixaria de ser vista como uma filosofia irracional: ela se encontrava, sim, implicada no processo social. Ademais, com Herbert Marcuse (+1979) o pensamento de Freud se veria reabilitado em suas núpcias com a crítica social. Em seu *Eros e Civilização*, de 1955, Marcuse reagira ao revisionismo neo-freudiano. Para ele a miséria instintiva é, mais do que nunca, decifrada como sintoma de uma sociedade repressiva. Porém, a luta entre *Eros e Thánatos* torna-se, de alguma forma, a expressão de um drama que alimenta a dialética sócio-histórica. A própria morte é, ao mesmo tempo, reconhecida – não mais exorcizada como em um modelo humanista – e vista sob uma ótica positiva, uma vez que ela assume o potencial de um protesto contra as frustrações da vida. Segundo Marcuse (1975, p. 205-206):

Na ‘ala direita’ da Psicanálise, a Psicologia de Carl Jung cedo se tornou uma obscurantista pseudomitologia. O centro do revisionismo ganhou forma nas escolas culturais e interpessoais, que constituem hoje a mais popular tendência da Psicanálise. Tentaremos mostrar que, nessas escolas, a teoria psicanalítica converte-se numa ideologia (...) Esse feito intelectual é realizado mediante o expurgo da dinâmica instintiva e redução de sua parte na vida mental. Assim purificada, a psique pode novamente ser redimida pela ética idealista e pela religião (...) Enquanto Freud, focalizando as vicissitudes dos instintos primários, descobriu a sociedade na mais

recôndita camada do gênero e do homem individual, os revisionistas, visando mais à forma coisificada e comum do que à origem das instituições e relações sociais, não foram capazes de compreender o que essas instituições e relações fizeram à personalidade (...).

Assim, outra importante vertente do pensamento humano afirmaria sua contribuição à crítica frankfurtiana da Sociedade.

2.3 A indústria cultural: contexto originário e seu impacto sobre os *mass media* à luz da crítica frankfurtiana

A indústria cultural é fundamentalmente um fenômeno de massas. Pensada de modo cuidadoso por Adorno e Horkheimer em sua *Dialética do Esclarecimento* ela se torna, sob o rigor dos mesmos, uma cognição intrincada e profunda sobre o tema que aqui nos interessa de modo particular: o poder da comunicação. De acordo com Zuin et al. (2015, p. 47):

Durante a transmissão de conferências radiofônicas proferidas em 1962, na Alemanha, Adorno, afirmou o seguinte: ‘Tudo indica que o termo indústria cultural foi empregado pela primeira vez no livro: *Dialektik der Aufklärung* (...) que Horkheimer e eu publicamos em 1947, em Amsterdã’ (...) Adorno tinha plena consciência da importância que tal conceito adquirira, uma vez que seus desdobramentos já podiam ser observados em várias áreas do conhecimento, tais como Filosofia, Sociologia, Psicologia, Educação, Literatura, Comunicação.

Tendo como subtítulo explicativo “o esclarecimento como mistificação das massas” o texto passa em revista a cultura de sua época, mormente no que tange à comunicação em suas mais variadas manifestações.

É assim que, com sensibilidade estética, o texto ouve os discursos implícitos de seu tempo em suas indistinções conteudísticas e formais; tudo se lhe afigura mais do mesmo, um sistema indelevelmente marcado pelas exigências do capital: “pois a cultura contemporânea confere a tudo um ar de semelhança”. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 113). Eis aqui uma privilegiada chave de leitura: a padronização ontocomunicativa. Em outras palavras: o ser se revela como tal ao se pronunciar como um alguém; no entanto, na forja inextrincável da indústria cultural, este mesmo ser perdera sua individualidade na massificação anti-civilizatória que o desfigurara tornando-o amorfo. A questão se adensa, a meu ver, a ponto de se dar azo à questão: existe, ainda, o ser? Tudo o que vemos, escutamos, apalpamos, tudo o que nos afeta, enfim, não tem o

mesmo gosto? O saber sobre o ser parecera perder o seu sabor; o que provinha do antes denominado *idiomata* entre os gregos: suas notas definitórias; ou, por outro lado, o *quid* entre os latinos – que garantia ao indivíduo que ele era ele mesmo sem quaisquer confusões identitárias: algo como um *locus* impalpável que o certificasse positivamente – estava se desmanchando. Contudo, o caos deformante cultivado por uma espécie de mística o fez desejar assumir, de acordo com a crítica de Adorno e Horkheimer, um poder ilusório sobre si mesmo, ou mesmo outra(s) identidade(s) (como as propostas pela força sedutora do cinema), ao ceder aos desmandos do monopólio do capital. Conforme Adorno e Horkheimer (1985, p.114):

Sob o poder do monopólio toda cultura de massas é idêntica, e seu esqueleto, a ossatura conceitual fabricada por aquele, começa a se delinear (...) O mundo inteiro é forçado a passar pelo filtro da indústria cultural. A velha experiência do espectador de cinema, que percebe a rua como um prolongamento do filme que acabou de ver, porque este pretende ele próprio reproduzir rigorosamente o mundo da percepção quotidiana, tornou-se a norma da produção.

Face a isto, a problemática implícita em uma leitura superficial da sociedade orientada por essa pseudo-mística¹¹ – porém de alcance transformador – deve ser trazida à tona para que se compreenda que, o que aparenta ser progresso, é uma ideologia de dominação que se apodera, sub-repticiamente, do senso crítico de todos quantos estão sob sua influência.

A título de exemplo, as transmutações da condição arte não o eram, desse modo, aleatórias. Esta fora reduzida ao status de mercadoria que, quanto mais era reproduzida, menos significativa se tornava pela perda de sua singularidade. Produzida em série servia, desse modo, aos grandes conglomerados econômicos que, ao se apoderar da força comunicativa do rádio, do cinema e da televisão – mídias de vanguarda no tempo em que o texto foi concebido – moldavam indivíduos em expectadores ávidos por consumir um modo de vida marcado pelo fetiche, o que retroalimentava o sistema capitalista. Realça Duarte (2003, p. 27):

¹¹ “Em torno da indústria cultural, envolve-se uma mística, um engodo, na verdade. Ela oferece aos receptores uma pequena fuga do cotidiano, mas acaba dando em troca, a eles, o mesmo de volta (...) as pessoas querem se libertar da opressão e da angústia e o que a publicidade lhes dá são dentes brancos brilhantes e libertação do suor das axilas. Do ponto de vista político, ela acaba funcionando como um meio conformista, ao afirmar o existente, ao perenizar o *status quo* como o único real e possível”. (MARCONDES FILHO, Ciro. *O Princípio da Razão Durante: Da Escola de Frankfurt à Crítica Alemã Contemporânea – Nova Teoria da Comunicação III*. Vol. II. São Paulo: Paulus, 2011. p. 23).

No caso do filme, a liquidação da aura se dá também mediante a substituição da contemplação, adequada aos meios tradicionais, por aquilo que Benjamin chama de ‘efeito de choque’ (...) ocasionado pela interrupção contínua e súbita do fluxo das associações (...) Nesse modo, a percepção ocorre não através da contemplação ou reflexão, mas do hábito, daquilo que ocorre de um modo que não exige esforço da parte do fruidor (...) Segundo Marx, o caráter de fetiche da mercadoria advém do fato de seu caráter de coisa esconder as relações sociais, de exploração do trabalho por meio do capital, que de fato a produz.

Doravante, com a paciência constante que caracteriza pensamentos maduros, os pais da Dialética do Esclarecimento, responsáveis pelo nascimento da reflexão que pôs na berlinda a indústria cultural, vão invertendo a lógica dos fatos montados por essa fábrica de entretenimentos esforçando-se para demonstrar que a realidade está oculta. Segundo Wolf (1994, p. 80):

Qualquer estudo sobre os ‘*mass media*’ que não seja capaz de se aperceber dessa estrutura multiestratificada e, acima de tudo, dos efeitos das mensagens ocultas, coloca-se numa perspectiva limitada e desviante, é precisamente essa incúria que, até agora, como observa Adorno – tem caracterizado a análise da indústria cultural. As relações, manifestas e latentes, entre os diversos níveis das mensagens são, naturalmente, tudo menos simples de entender e de estudar (...).

Homens e mulheres deixaram de ser autônomos e autônomas, senhores e senhoras de seus próprios pensamentos, de suas ações produtivas e até de seus momentos de lazer; antes: o mecanismo poderoso da propaganda subliminar os programou para desejar, sentir e consumir tudo o que lhes fora apresentado como caminho para felicidade. Conforme Adorno e Horkheimer (1985, p. 128):

O poder da indústria cultural provém de sua identificação com a necessidade produzida, não da simples oposição a ela (...) A diversão é o prolongamento do trabalho (...) Ela é procurada por quem quer escapar ao processo do trabalho mecanizado, para se pôr de novo em condições de enfrentá-lo (...) a mecanização atingiu um tal poderio sobre a pessoa em seu lazer e sobre a sua felicidade (...) que esta pessoa não pode mais perceber outra coisa senão as cópias que reproduzem o próprio processo de trabalho.

Emerge de novo o conceito de alienação (*Entfremdung*). Pertencentes, apenas, aos sofismas estéticos desse abominável mundo novo, regido pelo movimento orquestrado de uma ideologia de dominação, ninguém, na verdade, se pertence. Destarte, com a devida criticidade filosófica, delinea-se, no decorrer do texto, um olhar

penetrante sobre a realidade. A profundidade da abordagem faz-se notar, sobretudo, quando os autores põem às claras as contradições da indústria cultural: o que poderia ser esforço envidado para resolver – ou, pelo menos, amenizar – problemas humano-sociais urgentes de caráter global torna-se mero ornamento da vida pequeno-burguesa, que já tivera sua imaginação atrofiada. Interessante é notarmos aqui que, para Adorno e Horkheimer, o sistema econômico não pensa duas vezes em dispensar seus recursos na ampliação de suas técnicas quando o assunto é o consumo; no entanto, este mesmo sistema se esquia quando se trata “da eliminação da fome”. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 130).

No que concerne, ainda, à veia crítica do texto, vale uma menção, mesmo que rápida às relações entre o liberalismo sexual e seu confronto com os valores de uma sociedade construída em cima de uma moral hipócrita. Para Adorno e Horkheimer (1985, p. 131):

A indústria cultural é pornográfica e puritana. Assim, ela reduz o amor ao romance, e, uma vez reduzido, muita coisa é permitida, até mesmo a libertinagem como uma especialidade vendável em pequenas doses (...) A produção em série do objeto sexual produz automaticamente seu recalçamento (...) O triunfo sobre o belo é levado a cabo pelo humor, a alegria maldosa que se experimenta com toda renúncia bem sucedida. Rimos do fato de que não há nada de que se rir. O riso, tanto o riso da reconciliação quanto o riso de terror, acompanha sempre o instante em que o medo passa.

Tem-se, então, que o abominável mundo novo concretizado pelas malhas desse sistema apresenta demais – e não menos importantes – aspectos. Uma vez que cultura é um étimo que abrange tudo aquilo que faz parte da identidade de um grupo humano, organize-se ele como uma tribo ou um estado-nação, tudo é afetado pelos desmandos do capital que move a indústria da (mesma?) cultura: indivíduo, família, trabalho, classes sociais emergentes¹². Enfim, não há esfera alheia à estandartização imposta por essa mistificação das massas. Nas palavras de Wolf (1994, 81-82):

A estratégia de domínio da indústria cultural vem, portanto, de longe e dispõe de múltiplas táticas. Uma delas consiste na estereotipização. Os estereótipos são um elemento indispensável para se organizar e antecipar as experiências

¹² “Considera-se que as modernas técnicas de comunicação determinam ‘classes culturais’, como há algum tempo dizia-se que as técnicas de produção engendravam as ‘classes sociais. De onde a oposição entre o ‘verdadeiro’ público-minoritário e cultivado – e a multidão inculta e com déficit na faculdade de julgar, separados pela sociedade do espetáculo produtora de mercadorias e de fetiches, de passividade (...)”. (MATOS, Olgária Chain Féres. *Benjaminianas: cultura capitalista e fetichismo contemporâneo*. São Paulo: Editora UNESP, 2010. p. 213.).

da realidade que o sujeito leva a efeito. Impedem o caos cognitivo, a desorganização mental, constituem, em suma, um instrumento necessário de economia na aprendizagem (...) denuncia a contradição entre indivíduo e sociedade como um produto histórico da divisão de classes e que se opõe às doutrinas que descrevem essa contradição como uma dado natural (...).

Por fim, ao observarmos mais de perto a construção da teoria crítica podemos afirmar que suas diversas influências a tornaram uma matriz epistemológica rica que permitiu uma análise mais complexa (e completa) do processo comunicativo, tecido no interior da sociedade de consumo dos anos 1930 e 1940, sobretudo, e dos múltiplos aspectos que constroem (e continuam construindo) o multiforme pensamento comunicacional.

Em Benjamin – estudado na sequência – a comunicação não é abordada de maneira a fornecer ao leitor uma sistematização programática. Ao contrário, temos em sua obra “um conjunto complexo de reflexões em torno de variadas relações estabelecidas entre história e linguagem, imagem e pensamento”. (GURGEL PIRES, 2014, p. 815).

3 FOTOGRAFIA, AURA, CINEMA E EFEITO DE CHOQUE

“Ao longo de grandes períodos históricos transforma-se todo o modo de existência das sociedades humanas, e com ele o seu modo de percepção”¹³.

3.1 A fotografia e a aura

O lugar primário da arte é o culto. Ela serve a uma liturgia que descreve como uma escultura, ou uma imagem, se presta à elevação dos mais sublimes votos aos deuses. Em tal clima de religiosidade se enraíza a noção de aura em Benjamin. Com o tempo, a arte, de um modo geral, tentará resistir às circunvoluções estéticas e secularizantes sustentadas pela cosmovisão encampada no período moderno. Tem-se, então, o conflito entre o valor de culto e o valor de exposição. Ressalta Benjamin (2017, p. 22):

Na fotografia, o valor de exposição começa a suplantar totalmente o valor de culto. Este, porém, não desaparece sem resistência. Possui uma última defesa, que é o rosto humano. Não é por acaso que o retrato ocupa uma posição central no começo da história da fotografia. É no culto da recordação dos entes queridos distantes ou desaparecidos que o valor de culto do quadro encontra o seu último refúgio. É na expressão fugaz de um rosto humano nas fotografias antigas que a aura acena pela última vez (...).

Ainda que a citação acima tenha sido extraída de *A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica*, de 1935/6 (e não do ensaio de 1931, intitulado *Pequena História da Fotografia*¹⁴, texto também focado neste capítulo), temos aí um direcionamento oportuno à nossa explanação. Para ele, a noção de aura parece ser visada, num primeiro momento, como resultado de certo primitivismo da técnica fotográfica: quando as placas de prata iodadas (os *clichês* de Daguerre) eram chamuscadas pela luz dentro da câmara obscura o objeto fotografado era envolvido por

¹³ BENJAMIN, W. *A Obra de Arte na Época de Sua Reprodutibilidade Técnica*. In: **Estética e Sociologia da Arte**. Tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. p. 16.

¹⁴ “Escrito no início da década de 1930, quando as comemorações do centenário da invenção da técnica fotográfica deslançaram o processo de revisão/reavaliação e de publicação da obra dos pioneiros, o texto *Pequena História da Fotografia* é um breve ensaio (...) em que Walter Benjamin faz uma reflexão filosófica sobre a fotografia e sua especificidade, analisando o impacto que provocara sobre o mundo das artes, principalmente, devido à reprodutibilidade técnica do processo (...).” (Ribeiro de Oliveira, Orlando José; Seixas de Oliveira, Marília Flores. *Fases da história da fotografia e a questão da aura, segundo Benjamin*. In: **Discursos Fotográficos**, Londrina, v.10, n.16, p.163-190, jan./jun. 2014. p. 165).

um halo que o circundava, dando a impressão de que uma aura misteriosa era revelada. Segundo Benjamin (1987, p. 93-94):

Na fotografia surge algo de estranho e de novo (...): a técnica mais exata pode dar às suas criações um valor mágico que um quadro nunca mais terá para nós (...). A natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar; é outra (...) Só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional.

Quando menciona esse “inconsciente ótico” Benjamin parece realçar que há algo para, literalmente, ser revelado. Ao utilizar uma categoria psicanalítica ele visa, cremos, falar de um profundo no humano que vem à tona com o gesto de fotografarmos alguém. É como se uma linguagem nova, diferente – e até então oculta – pronunciasse um discurso sem palavras, imagético, e dissesse muito sobre o que as palavras não alcançam. A referência primordial, por isso, é a face mesma do fotografado: é aí que, como dito acima, o retrato se sobressai das demais fotografias. Conforme Ribeiro de Oliveira et al (2014, p. 172-173):

O período inicial da fotografia é inteiramente dominado pelo daguerreótipo e pelo gênero do retrato, em que a magia da representação era preservada pelo fato de que o processo técnico produzia “peças únicas” (...) Num composto de magia e técnica, a presença que então se imprimia sobre a placa assemelhava-se àquela do espírito divino, numa analogia com a encarnação da imagem sacra. Aqui, a aura identificava-se com um objeto de culto que propiciava um encontro com a divindade, uma comunhão que dava lugar a uma experiência do sagrado. Algo similar ao impacto provocado pelo daguerreótipo sobre os modelos então fotografados.

Importante é realçar, nesta primeira abordagem, que o tempo e o espaço são determinantes para que a escrita da luz aconteça. Então, é necessário respeitar as condições do ambiente para que a foto revele algo, de fato. Nas palavras de Benjamin (1987, p. 96):

A fraca sensibilidade luminosa das primeiras chapas exigia uma longa exposição ao ar livre. Isso por sua vez obrigava o fotógrafo a colocar o modelo num lugar tão retirado quanto possível, onde nada pudesse perturbar a concentração necessária ao trabalho (...) O próprio procedimento técnico levava o modelo a viver não ao sabor do instante, mas dentro dele; durante a longa duração da pose ele por assim dizer crescia dentro da imagem (...).

Face a isto, para Benjamin, a aura não é, apesar das condições-limite da técnica, apenas um mero resultado mecânico. É, também, a experiência do olhar que busca capturar o *hic et nunc* de uma manifestação única (individual¹⁵) como epifania do ser. No transcorrer do mesmo texto ele nos oferece uma definição de aura (1987, p. 101):

Em suma, o que é a aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja (...) Mas, fazer as coisas se aproximarem de nós, ou antes das massas, é uma tendência tão apaixonada do homem contemporâneo quanto a superação do caráter único das coisas, em cada situação, através de sua reprodução. Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto de tão perto quanto possível, na imagem, ou melhor na sua reprodução. E cada dia fica mais nítida a diferença entre a reprodução, como ela nos é oferecida pelos jornais ilustrados e pelas atualidades cinematográficas, e a imagem. Nesta, a unicidade e a durabilidade se associam tão intimamente como, na reprodução, a transitoriedade e a reprodutibilidade.

Tal definição pode indicar à primeira vista (ao menos às racionalidades abstratas) um paradoxo. No entanto, a definição enseja à sensibilidade um mistério: é-nos trazida de longe a condição de possibilidade de uma experiência que emerge de dentro, de nosso íntimo, revelando-nos, por esse movimento, a significância de uma presença valorativa que concede densidade ao instante no qual a aura resplandece. A *ars* dos latinos (que traduzira a *techné*, dos gregos), como um conjunto de procedimentos técnicos que podem ser transmitidos como um saber da coletividade, ganha, em Benjamin, uma mística: apesar de composta de elementos espaciais e temporais ela é singular (e, por essa razão, irrepetível – ainda que comunicável). A “coisa distante” aparece (*phainesthai*) como próxima porque nos faz ver o inefável, o que só se pronuncia em imagens, sobretudo pelo que toca o olhar¹⁶.

¹⁵ Tomamos aqui o vocábulo individual em sua etimologia latina: (in)dividuare: o que não pode ser dividido (no caso, reproduzido).

¹⁶ “Em hebraico a palavra olho, *ayin*, é homônimo de fonte, manancial (...) Os gregos empregavam a cabeça da Medusa (*gorgoneion*) para repelir o mau-olhado e costumavam desenhar olhos em objetos para defendê-los das forças invisíveis do mal (...) O mau-olhado também é uma crença fortemente presente no mundo islâmico. É símbolo da tomada de poder sobre alguém ou alguma coisa (...) É uma manifestação da ‘força do olhar’ (...) Na Bíblia, os olhos não são sempre o órgão da visão, mas também uma figura comum de retórica para designar toda a pessoa, como sede de funções psíquicas, sobretudo no Antigo Testamento. Fixar os olhos significa atenção e intenção, tanto no sentido favorável como desfavorável. O olho é o órgão do julgamento e da decisão (...). (MIRANDA, Eduardo Evaristo. *Corpo: Território do Sagrado*. 3ª. ed. São Paulo: Loyola, 2002. p. 256-257).

Ora, na concepção benjaminiana a fotografia alterara, dessa forma, a própria natureza do que podemos chamar de arte¹⁷. E, mais do que isso, ocasionara, ainda, uma mudança substancial em nossa percepção. As transformações técnicas possibilitadas pela modernidade reestruturaram, por assim dizer, as condições do observador ao transtornarem o contexto onde este se enraizava como homem do seu tempo. Segundo Palhares (2006, p. 50-51):

Com a fotografia ocorre uma aceleração nunca antes vista ao processo de reprodução de imagens (...) pela primeira vez a reprodução adquire uma independência em relação ao original, ao mesmo em que promove a ubiqüidade dele (...) Desse processo resultam dois acontecimentos importantes: a reprodução transforma a ocorrência *única* do reproduzido em ‘serial [*massenweise*]’ e atualiza o reproduzido, à medida que sua imagem ubíqua vai ao encontro do espectador.

Há, pois, uma redefinição do pensamento sobre a reprodução que escapa à mera concepção de cópia que encontramos na mais antiga tradição filosófica. Exemplo disso é “(...) a concepção de Platão que define a arte como *mimesis*¹⁸, a arte sendo, neste contexto ontológico, imitação de algo cuja própria essência é invisível (...)”. (BOISSIERE, 2003, p. 2-3). Doravante, o pensador berlinense, historicamente já bem distante do ateniense Platão,

desenvolve uma reflexão cujos termos são inteiramente novos com relação à tradição filosófica (...) eles deslocam, de cara, as categorias às quais nós estamos acostumados em matéria de estética (...) Ele tenta pensar as consequências humanas e sociais das alterações perceptivas ligadas ao desenvolvimento da técnica. Isto para elaborar uma estética, isto é, uma teoria da percepção que seja histórica e dialética.

¹⁷ “No seu estudo sobre a fotografia, Benjamin recebeu o impacto de uma série de publicações dos anos 1920 e 1930 que tratavam diretamente da teoria e da história da fotografia. Ele foi impulsionado pela amiga Gisele Freund e por críticos de primeira hora da fotografia, como Louis Figuiet – autor de *La photographie au salon de 1859*, na qual ele fala de *voyages photographiques*. Se Freund influencia Benjamin com a ideia de que com a fotografia toda a concepção de arte modificou-se e de que a fotografia é elevada ao nível da arte na mesma medida em que ela se torna uma mercadoria, o conceito de *voyages photographiques* também impressionou Benjamin e foi ao encontro de sua teoria, que estabelece uma relação entre o nascimento das massas e o da fotografia, ambas marcadas por uma pulsão de aproximar tudo. Desse modo, para Benjamin, a fotografia aproxima paisagens, monumentos e países distantes assim como as obras de arte, que antes apenas o viajante podia ver ao visitar os museus (...)”. (Márcio Seligmann-Silva. *Walter Benjamin e a Segunda Técnica*. In: Revista **MARACANAN** Campinas, vol. 12, n.14, p. 58-74, jan/jun 2016, p. 59).

¹⁸ *Mímesis*, do grego, Imitação, está intimamente relacionada com *Methéxis*: Participação. Neste tipo de abordagem, a Imitação é, de certa forma, “assegurada” por sua Participação no Mundo das Ideias. Os simulacros, por assim dizer, ao qual temos acesso pela Realidade Tangível – que afeta e obnubila nossos sentidos –, são, portanto, cópias imperfeitas de Referentes Universais, Belos, Verdadeiros e, eminentemente Reais.

De acordo, ainda, com Ribeiro Oliveira et al (2014, p. 178):

Benjamin reprova a proliferação de retratos fotográficos que apenas atendem ao desejo burguês de conectar sua imagem à prosperidade, emulando hábitos da aristocracia. Tem início, então, o processo de decadência, o período de declínio da aura, cuja centralidade era evidente na obra de arte burguesa e cuja ruptura é identificada por Benjamin como aquele momento em que Daguerre inventa o daguerreótipo (1839). Para Benjamin, o surgimento da fotografia, desencadeando a era da reprodutibilidade técnica, determinaria, por seus critérios técnicos (e não critérios artísticos), a crise dos valores auráticos da obra de arte, ou seja, a crise do ‘original único’ como objeto de culto e ritual estético segundo a tradição artística burguesa.

Ademais, no já mencionado *A Obra de Arte na Época de Sua Reprodutibilidade Técnica* o conceito aura será novamente colocado em xeque. Aliás, em uma carta dirigida a Max Horkheimer, datada de 16 de Outubro de 1935, Benjamin mencionara pela primeira vez o estudo sobre a *Obra de Arte...*, classificando-o, simplesmente, de considerações provisórias. Temos, entretanto, aqui, um texto polêmico, que conheceu (pelo menos) quatro versões, remanejadas entre 1935 e 1939 – e nem sempre pelo próprio autor.

No entanto, neste ensaio benjaminiano¹⁹, “conforme denúncia da revista *Alternative*, várias modificações foram feitas” (KOTHE, 1978, p. 34). Aparecem, assim, alterações distorcidas: em lugar de comunismo é utilizado as forças construtivas da humanidade; em lugar de fascismo aparece doutrinas totalitárias; em vez de a guerra imperialista é utilizado a guerra moderna; no lugar de as massas têm o direito de transformar as relações de propriedade aparece a frase atenuada as massas tendem à transformação das condições de propriedade; em vez de na União Soviética o próprio trabalho toma a palavra utilizara-se o próprio trabalho fala por si só, entre outras. Doravante, tais mudanças

restringem a terminologia marxista e diminuem o radicalismo de suas formulações. São um sintoma das restrições que Benjamin sofreu neste e noutros trabalhos seus, tanto assim que preparou uma terceira versão para Brecht. As cartas de Benjamin que discutiam as modificações feitas (...)

¹⁹ Aliás, polêmico por excelência, a publicação de tal artigo sempre foi uma preocupação para Benjamin, que em carta datada de 29 de Março de 1936, enviada a seu amigo Gershom G. Scholem asseverou: “Este trabalho aparecerá primeiro em francês – talvez logo, talvez somente no fim do ano; a *Zeitschrift für Sozialforschung*, que o publicará, prefere a tradução ao original. O título é ‘A Obra de Arte na Época da Reprodutibilidade Técnica’. No momento não vejo possibilidade para o texto original”. (BENJAMIN, Walter; Scholem, Gershom. *Correspondência*. Tradução Neusa Soliz. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993. p. 240).

foram excluídas da edição de sua correspondência organizada por Adorno e Scholem.

Resumidamente, no ensaio ora em foco,

Benjamin afirma que, com a reprodução técnica, o aqui e o agora característicos da obra de arte desaparecem ou, no mínimo, se desvalorizam, destruindo-se assim o que ele denominou 'aura'. O aqui e o agora (*hic et nunc*), além de implicarem na duração material da obra e na sua capacidade de testemunho histórico, constituem a sua legitimidade (...) e originalidade. A reprodutibilidade técnica acarreta outro tipo de percepção, por um lado atrofadora da diferença e, por outro, dessacralizadora. Por sua vez, a própria necessidade de obras reproduzidas tecnicamente, possibilitadas pelo desenvolvimento tecnológico, decorre de mudanças no processo de produção (caracterizadas especialmente pela mecanização), que diminuem a capacidade de percepção do diferenciado a ponto de atingirem (...) o caráter único da obra de arte.

O fato é que, para Benjamin, a obra de arte foi, desde os seus primórdios, reprodutível (2017, p. 12):

Por princípio, sempre foi possível reproduzir a obra de arte. Sempre os homens puderam copiar o que outros tinham feito. Essa imitação foi também praticada por alunos que queriam exercitar-se nas artes, pelos mestres para a divulgação de suas obras, enfim, por terceiros movidos pela ganância do lucro. Já a reprodução da obra de arte por meios técnicos é algo novo, que se tem imposto na história de forma intermitente, por impulsos descontínuos, mas com crescente intensidade.

É assim que o desenvolvimento de novas técnicas viera aumentar em larga escala e, de certa forma, permitir as condições de possibilidades de expansão da aura. E isto não só pelo objeto, em si reprodutível, mas pela alteração da perceptibilidade do sujeito que o observa.

3.2 Aura, cinema e efeito de choque

Como vimos destacando desde o início, a modernidade vem trazendo consigo uma poderosa revolução tecnológica, especialmente com os desdobramentos das constantes Revoluções Industriais pelas quais passaram os séculos XVIII, XIX e XX. Levando em conta, ainda, as transmutações paradigmáticas no campo das ciências naturais (o que não pode deixar de ser mencionado), a velocidade da produção em série

e a massificação do indivíduo apresentam-se como características de um fenômeno único que a (quase) tudo toca e que a (quase) tudo (des)encanta. Nesse contexto, a arte perdera seu valor de culto adquirindo um valor de mercado (exposição). Ademais, não há tempo para a contemplação: tudo – ou quase – é fugidio diante da tentativa de captura pela percepção humana. Com isso, paradoxalmente, ocorrera uma ampliação de nossas próprias capacidades perceptivas. Exemplo disso é o cinema.

Interessa-nos, porém, considerar a problemática da aura sob outro ângulo. No texto intitulado *Sobre Alguns Temas Em Baudelaire*, de 1939, Benjamin afirma que a experiência aurática na obra de arte é uma experiência onde a aura aparece ou manifesta-se em um instante de retribuição do olhar do sujeito observador. No ato de percepção da aura, há uma espécie de troca de olhares, de reconhecimento de semelhanças e correspondências entre o sujeito e a obra observada: “perceber a aura de uma coisa significa investi-la do poder de revidar o olhar”. (BENJAMIN, 1989, p. 140.). Assim, contrária à experiência particular (*Erlebnis*), entendida como vivência individual e fragmentada dos que estão inseridos na dinâmica das cidades, a experiência transformadora (*Erfahrung*) se lhe afigura uma relação única, reconciliatória (e reflexiva) com o mundo, algo que remete ao resgate da coletividade e da tradição associada a uma cultura renovada, compartilhada.

Num colóquio realizado no Instituto de Teoria da Literatura e Literatura Comparada da Universidade de Berlim, em 1968, Gersom G. Scholem – perguntado sobre o significado da aura em Benjamin – defendera a mística que envolve e preenche o conceito: ela, a aura, designaria, assim, a luz invisível que rodeia uma aparição, o prolongamento psíco-físico de uma pessoa: tudo o que vive e respira manifesta a luminosidade emanada da Presença do Eterno que abraça sua criação, sobretudo o homem e a mulher: imagem do Deus de Israel (cf. Gênesis 1, 26-27), nos quais se vê (retribuição do olhar) o próprio Criador – pois o rosto, como já explanado, é a morada da aura. Transparece ainda, sobretudo no ensaio sobre *A Obra de Arte na Época de Sua Reprodutibilidade Técnica*, outro sentido, o secularizado. De acordo com o professor Kothe (1978, p. 41):

Benjamin acompanhando Baudelaire, provocou uma secularização desse termo proveniente da esfera religiosa – e a escolha dele não é ocasional: aponta para a origem mágico-religiosa da arte, cujas obras eram representações de entidades pretensamente transcendentais (...) Daí também o elogio benjaminiano da reprodução técnica, enquanto processo de destruição da sacralidade aurática. Noutros termos, a reprodução técnica se insere num

processo de racionalização, de destruição do mito e dessacralização do mundo (...).

Vale, aqui, a transcrição de um poema em prosa do próprio Baudelaire, intitulado *A Perda da Auréola*, datado de 1864/5 e aqui citado na edição de 2011, p. 214:

– O quê? Você por aqui, meu caro? Num lugar suspeito? Você, o bebedor de quintessências? O comedor de ambrosia? Na verdade, devo surpreender-me!
 – Você conhece, caro amigo, meu pavor pelos cavalos e pelos carros. Ainda há pouco, quando atravessava a avenida, apressadíssimo, e saltitava na lama em meio a esse caos movediço em que a morte chega a galope por todos os lados ao mesmo tempo, minha auréola, num movimento brusco, escorregou da minha cabeça para a lama da calçada. Não tive coragem de juntá-la. Julguei menos desagradável perder minhas insígnias do que deixar que me rompessem os ossos. E depois, pensei, há males que vêm para bem. Posso agora passear incógnito, praticar ações vis e me entregar à devassidão (...).
 – Você deveria ao menos mandar pôr um anúncio pela auréola, ou mandar reavê-la pelo delegado. – Não, ora essa! Sinto-me bem aqui. Só você me reconheceu. A dignidade, aliás, me entedia. E também, me alegra pensar que algum poeta ruim há de juntá-la e vesti-la impudentemente. Fazer alguém feliz, que prazer! Principalmente um feliz que ainda vai me fazer rir! Pense em X ou em Z, puxa! Que engraçado vai ser!

Interessante é notar seu desprezo por aquilo que o tornava diferente. É o advento dessacralizador, secularizante, da modernidade: Diz ele julgar menos desagradável perder o que o referenciava como sacro, celeste, imortal do que morrer: “e depois, pensei, há males que vêm para bem. Posso agora passear incógnito, praticar ações vis e me entregar à devassidão (...)”. (Baudelaire, 2011, p. 214). Agora, sim, desencantado, massificado, tornara-se ele igualzinho a todos nós, consumidores, filhos e filhas de um Novo Tempo. Segundo Palhares (2006, p. 83):

Frequentemente essa pequena narrativa é interpretada como uma própria imagem da teoria benjaminiana da perda da aura. Benjamin induz a isso quando termina seu texto sugerindo uma associação entre a perda da auréola do lírico que atravessa o bulevar e a da aura: ‘Ele [Baudelaire] determinou o preço que é preciso pagar para adquirir a sensação do moderno: a destruição [Zertrümmerung] da aura na vivência do choque’. Vivência do choque que em Baudelaire não pode ser dissociada de suas andanças em meio à massa (...).

Desse modo, para Benjamin (2017, p. 37-38):

Alargando o mundo dos objetos dos quais tomamos conhecimento, tanto no sentido visual como no auditivo, o cinema acarretou, em consequência, um

aprofundamento da percepção. E é em decorrência disso que as suas realizações podem ser analisadas de forma bem mais exata e com número bem maior de perspectivas do que aquelas oferecidas pelo teatro ou a pintura (...) E é daí que provém a sua importância capital – tende a favorecer a mútua compenetração da arte e da ciência (...).

Como desdobramento minimamente favorável a este desencantamento, a obra, assimilada pela reprodutibilidade, assume, entretanto, um caráter mais democrático – apesar da ambiguidade que circunda tal definição. Neste ponto, Benjamin acredita que a técnica pode transformar-se em ferramenta para viabilizar caminhos mais prósperos para a humanidade. O cinema, por exemplo, possui o poder de nos restituir um senso de identidade e coletividade, aproximando a realidade ao homem e promovendo uma relação harmoniosa entre este e a natureza, ainda que tal forma de reprodução se lhe afigure mais invasiva na percepção humana da realidade do que a própria fotografia. Para entender essa invasividade com maior propriedade esclarece Palhares (2006, p. 64):

É preciso voltar à técnica de produção da imagem fílmica, tal como Walter Benjamin a apresenta na seção intitulada ‘Pintor e cinegrafista’, na qual irá confrontar a técnica do operador à do pintor. O primeiro comporta-se perante a realidade como o cirurgião diante do paciente. Inversamente, o modo de ação do pintor é associado ao curandeiro (*Magier*). Este ‘conserva a *distância* natural existente entre ele e o paciente’, bem como aquele que pinta, na sua prática, ‘observa uma distância natural entre a realidade dada e ele próprio’. Ao contrário, o cinegrafista ‘penetra’, assim como o cirurgião durante a operação, ‘na própria natureza do dado.

Com esta aproximação da realidade mediante as técnicas de reprodução, perde-se a distância natural da aura. A suposta dimensão positiva da técnica apontada por Benjamin remete ao fato de que, diante do caos, a humanidade pode se locomover em direção a um novo tempo, uma nova cultura próxima da promessa de felicidade.

Com relação ao cinema, como vimos notando, a leitura realizada por Benjamin se mostrara lúcida e inovadora. Nas palavras de Gonçalves et al. (2008, p. 1):

A partir da segunda metade do século XIX com as novas técnicas de reprodução surgiram novas formas de arte e dentre elas o cinema. Na modernidade a importância do cinema se refere às transformações na experiência estética e na percepção sensorial das coletividades humanas. Transformações também ocasionadas pela vivência do homem moderno nos grandes centros urbanos. (...) O capital estimulou o caráter de mercadoria do conteúdo cinematográfico, incentivou a consciência corrupta das massas e favoreceu a utilização de suas técnicas por sistemas reacionários como o fascismo e o comunismo. Ao promover a ‘estetização política’ o fascismo

ofereceu às multidões sua própria destruição por um prazer estético. Em contrapartida, o comunismo respondeu com a 'política da arte' visando levar as massas a romperem com a auto-alienação. Esses seriam exemplos de como a apropriação dessa moderna forma de percepção que foi o cinema, satisfazia aos interesses de movimentos reacionários, que materializavam na tela seus ideais.

De acordo com Zacchi (2015, p. 113):

O ensaio de Walter Benjamin sobre a obra de arte, quase 40 anos após a invenção do cinematógrafo, ainda compartilhava as esperanças depositadas no cinema em seus primórdios, uma arte das massas, capaz de ser politicamente ativa e emancipadora. Entretanto, ainda no mesmo ensaio, diagnostica usos fascistas do aparelho, suas apropriações contrarrevolucionárias. Essa desconfiança fica mais evidente no ensaio de 1938, descoberto por Giorgio Agamben em 1982 e publicado na Itália recentemente, em 2012, *Was Ist Aura? (O que é aura?)*. Neste, Benjamin coloca o cinema como expediente que permite à burguesia lançar seu olhar às classes populares sem ser olhada de volta, ou seja, uma técnica capaz de também de anestesiar a força do olhar proletário devolvido à classe dominante.

Entretanto, em seu ensaio *A Obra de Arte na Época de Sua Reprodutibilidade Técnica* é que o efeito de choque ganhará contornos estéticos mais precisos. De acordo com Benjamin (1987, p. 192):

Compare-se a tela em que se projeta o filme com a tela em que se encontra o quadro. Na primeira, a imagem se move, mas na segunda, não. Esta convida o espectador à contemplação; diante dela, ele pode abandonar-se às suas associações. Diante do filme, isso não é mais possível. Mas o espectador percebe uma imagem, ela não é mais a mesma. Ela não pode ser fixada, nem como um quadro nem como algo de real. A associação de idéias do espectador é interrompida imediatamente, com a mudança da imagem. Nisso se baseia o efeito de choque 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 tráfico, e como as experimenta, numa escala histórica, todo aquele que combate a ordem social vigente.

Essa noção de uma dialética máquina-homem (à medida que a tecnologia vai possibilitando um ritmo mais acelerado na exposição das imagens a sensibilidade humana vai sendo alterada, de modo que o aparelho perceptivo vai se metamorfoseando a fim de poder acompanhar a velocidade das cenas que transbordam da tela) é um dos

temas que vão descrevendo uma estética moderna.

Em uma carta do extenso epistolário Adorno-Benjamin, datada de 30/06/1936, confessa Benjamin (2012, p. 228):

Na expectativa de nosso encontro iminente, não quero aqui discutir nenhum detalhe particular de seu trabalho. Todavia, não quero deixar passar em brancas nuvens, nem sequer em pretas, como a sua interpretação da síncope no jazz ajudou-me a esclarecer o complexo do ‘efeito do choque’ no filme (...).

A síncope é uma técnica rítmica. Ao estudar o jazz como manifestação da arte de massa, Adorno se detivera sobre composições jazzísticas que dela (síncope) faziam uso como característica rítmica, proporcionando uma espécie de descompasso que afetava a audição trazendo à mesma um certo desconforto – se comparado com o que Adorno denominara música séria (ou superior) –, ao se referir às composições eruditas²⁰. A clareza do efeito de choque como expressão artística e conceito estético teria, então, segundo o próprio Benjamin, sua origem ligada à música de massa, no caso, o jazz. Os dois pensadores procuravam, assim, cada um dentro de sua perspectiva, entender as transmutações da estética moderna que traduzia, de certo modo, mudanças mais profundas que estavam acontecendo em outros setores da vida humana, como o da economia e o da política.

O efeito de choque associado, portanto, ao potencial da reprodutibilidade técnica, abriu uma (ou mais) discussão sobre novas possibilidades para entendermos a percepção. No entanto, interessante é notar como a reprodutibilidade técnica, marca indelével desse novo tempo, a tudo vai determinando.

A velha ideia de uma essência imutável – âmago do existente – que delimitava nossas reais capacidades de ser cede lugar à construção permanente de um vir-a-ser que já não se compreende mais sob a égide de um pensamento fixista: tudo é movimento, o indivíduo se altera a ponto de se (des)integrar nesse dinamismo. Este torna-se, assim, uma extensão da máquina que ele próprio inventara.

Por outro lado, antes de ser utilizado no campo da estética, o conceito aura era mencionado em experiências de caráter pseudo-transcendentais ou místicas como resultado da ampliação da percepção humana favorecida, de algum modo, pelo uso de

²⁰ Cf. ADORNO, Theodor Wiesengrund. *O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição*. In: BENJAMIN, Walter [et al]. *Textos Escolhidos*. Tradução: José Lino Grünnewald et al. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 165-191. (Coleção “Os Pensadores”).

psicotrópicos por poetas do século XIX, como o próprio Baudelaire e o haxixe, por exemplo²¹.

Assim, tais experiências nos permitiriam ver coisas que não nos são visíveis nas condições normais de nosso aparelho ótico, humano. Algo que a fotografia, por sua vez, possibilitara, ao revelar novas e inauditas facetas da realidade por meio das potencialidades tecnológicas intrínsecas a instrumentos cada vez mais avançados.

Destacamos, por fim, a tendência dialética do que Benjamin nomeou aura. Se o fenômeno ao qual nos referimos até aqui emerge não só de uma propriedade intrínseca a um objeto, mas é também dependente da percepção de quem sabe ver, então a aura não é coisa que se perde. É um lastro de origem misteriosa como a própria vida, estando sempre presente na entranhada relação de mútua abertura e acolhida entre a arte e seu produtor, ou entre aquele que dela se apropria por um olhar livre dos vícios visuais, autônomo em sua busca irreflexa pelo que brilha e que sacraliza a tudo aquilo que nos toca no mais íntimo de nós mesmos, em um processo contínuo de atualização de sentido. Esteja latente ou se patenteie na fugacidade de um tempo cada vez mais veloz, a aura pode se transformar, contudo não se transubstancia, continuando um fenômeno recidivo que faz da arte o que ela é: uma experiência única de caráter redentor, soteriológico, salvífico. Uma porta aberta para um sentido de definitividade que faz da existência humana uma antecipação da eternidade.

²¹De acordo com Leandro Konder, o próprio Benjamin “se interessou pela embriaguez; e, na esteira desse interesse, ficou atraído pelo haxixe (...) Entrou em contato com os médicos e, sob orientação deles (e em companhia de Ernst Bloch), experimentou o haxixe, em 1928. (...). (KONDER, L. *Walter Benjamin – O Marxismo da Melancolia*. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999, p. 52.).

4 WALTER BENJAMIN E O ESBOÇO DE UMA TEORIA DA EXPERIÊNCIA COMUNICATIVA

“(...) o homem comunica a sua própria essência espiritual *na* sua linguagem²²”.

4.1 A mística da linguagem

Benjamin era judeu e marxista. Tais características, aparentemente destoantes, formam nele uma síntese de leitura do mundo a partir de dois domínios distintos: sua ligação com o judaísmo descortinará diante de seus olhos perspectivas místicas acerca da linguagem e da importância da tradição, enquanto o marxismo o fará colocar seus pés no chão para uma leitura da história notabilizada pela profundidade de quem enxerga os descaminhos de um processo que marca cada vez mais a modernidade e que culminará com os ditos e desmandos de um mercado que transforma a arte em objeto de consumo cada vez mais massificado, precificando aquilo que não pode ser valorado de forma justa, ou mesmo invertendo, sob a lógica do capital, o que é valor de uso e o que é valor de troca. Como nota a professora Olgária, “a mercadoria, para além de sua duplicidade enquanto portadora de valor de uso e de valor de troca, aparece simplesmente como valor, como projeção, nos objetos, da atividade, do trabalho (...)”. (MATOS, 2007, p. 2).

Por outro lado, ele parece realizar uma guinada epistemológica no que tange à Estética como Teoria do Conhecimento. Ora, em princípio a aura era concebida unicamente como uma propriedade da arte autêntica, nascida no *hic et nunc* do momento originário. Depois, vista sob outra perspectiva, ela emergiria da relação sujeito-objeto, tendo o sujeito a primazia sobre o segundo no reconhecimento da mesma. O fato é que a percepção deste, em última análise, é que lhe facultaria a experiência aurática. E, uma vez transformada sua capacidade de percepção, alterar-se-ia a condição de possibilidade desta mesma experiência. Pois, não podemos nos esquecer que para Benjamin “ao longo de grandes períodos históricos transforma-se todo o modo de existência das sociedades humanas, e como ele o seu modo de percepção” (BENJAMIN, 2017, p. 16). Face a isto comenta Martín-Barbero (2003, p. 86):

²² BENJAMIN, Walter. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Traduções: Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto. Lisboa: Relógio d'Água, 1992. p. 180. (Coleção “Antropos”).

É esse sentido, esse novo *sensorium*, o que se expressa e se materializa nas técnicas que, como a fotografia ou o cinema, violam, profanam a sacralidade da aura (...), fazendo possível outro tipo de existência das coisas e outro modo de acesso a elas (...) Antes, para a maioria dos homens, qualquer homem, o homem de massa, as coisas, e não só as de arte, por mais próximas que estivessem, ficavam sempre longe, porque um modo de relação social lhes fazia *parecer distantes*. Agora, as massas sentem próximas, com a ajuda das técnicas, até as coisas mais longínquas e mais sagradas.

Não obstante, ao reconhecer a fotografia e o cinema como formas de linguagem, ele valida o advento do novo como expansão das possibilidades humanas para dar continuidade à tradição – sempre sob o signo dialético da ruptura e da continuidade. Além do mais, Benjamin busca uma interpretação dos efeitos comunicacionais destas novas formas de linguagem na percepção do sujeito, que se vê inserido em circunstâncias muito concretas de vida e onde, por vezes, se realiza na condição de assíduo leitor da realidade. Para entender isso com maior clareza faz-se necessária uma aproximação à distinção por ele realizada entre *medium* e *meio*. Segundo Liesen (2014, p. 2):

Tal diferenciação aparece pela primeira vez de forma bastante clara no ensaio *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana*, escrito em 1916 – bem anterior aos textos mais conhecidos do autor – e que pode ser lido como um tratado sobre a magia da linguagem. Bastante hermético, com várias referências ao Velho Testamento e enevoado pelo tom místico revelador, o próprio Benjamin escreveu esse texto com a intenção de compor um conjunto referencial teórico, confiando-o inicialmente só a poucos amigos. Entretanto, como apontou um dos mais importantes estudiosos sobre a teoria da linguagem de Walter Benjamin, o filósofo Winfried Menninghaus, em seu livro *A Teoria da Magia da Linguagem de Walter Benjamin*, este ensaio é um, senão o fulcro de toda obra benjaminiana (Menninghaus, 1995: 49), pois apresenta todos os teoremas e terminologias essenciais de sua teoria da linguagem (...).

Partindo, pois, dessa premissa esse texto benjaminiano será parte importante deste terceiro capítulo – sem deixar, contudo, de nos envolvermos com outros ensaios e artigos que, porventura, o expliquem, ou mesmo apontem para temas correlacionados. Para um aprofundamento maior sobre o tema vejamos ainda o que diz Liesen (2014, p. 246):

Como o filósofo escreveu, o ser espiritual é este *se* do *comunicar-se* (...) Ele se dá *na* linguagem, e não *através* dela. Aqui está a diferença entre *medium* [*Medium*] e *meio* [*Mittel*] na teoria benjaminiana (...) Em outras palavras, um homem comunica algo a outro homem no momento em que ele nomeia *este* algo através da palavra (...) E aí está a *magia* da linguagem. É na recusa do

medium como meio (...) que Benjamin instaura o conceito de medium como algo que torna possível que algo se comunique (...) A magia é essa imediaticidade do medium.

Pelo que podemos ver aqui, o *medium* seria, então, a condição de possibilidade da comunicação e o meio apenas a exprimibilidade em um signo-palavra, ou num signo-imagem, do que é comunicado. Por exemplo, quando dizemos ‘amor’ o sentimento é anterior ao fonema que saiu de nossas bocas, ou à palavra escrita que o representa. A linguagem-realidade nasce, assim, no interior de quem ama tornando-se, posteriormente, comunicação no sentido usual do vocábulo. Mais profundamente, quando em português dizemos ‘eu’ (no equivalente francês de ‘moi’ e no inglês de ‘me’) a experiência da subjetividade revela sua anterioridade face ao pronome que a exprime. Há uma essência espiritual a ser comunicada, pois de acordo com o próprio Benjamin “nada podemos imaginar que não comunique a sua essência espiritual”. (BENJAMIN, 1992, p. 178). Tudo, dessa forma, participa da linguagem e o homem não é apenas um ser comunicante, mas um ser comunicacional *in essentia*. Ser é comunicar-se e comunicar-se é ser. No mesmo ensaio assevera Benjamin (1992, p. 179):

A linguagem de uma essência espiritual é, imediatamente, aquilo que nela é comunicável. O que numa essência espiritual é comunicável, transmite-se *nela*, isto é, cada linguagem se comunica a si mesma. Ou mais exatamente: cada linguagem se transmite *em* si mesma, sendo, no sentido mais puro, o *medium* da comunicação (...) Precisamente porque *através* da linguagem nada se transmite, aquilo que se comunica *na* linguagem não pode ser limitado de fora, nem medido, e daí que a cada linguagem seja inerente sua incomensurabilidade e exclusiva infinidade. É a sua essência linguística e não os seus conteúdos verbais que demarcam seus limites.

O autor desenvolve nesse texto uma mística comunicacional – enveredando por uma metafísica da linguagem – com forte acento teológico, especialmente quando fala do homem como ser que transmite *aí* sua essência espiritual. Porém, ele não a transmite a outros homens, mas ao próprio Deus. O homem, ao nomear as coisas, colabora com a Criação, atuando como representante privilegiado d’Aquele que o criou e de quem recebera um nome. Há uma ênfase na relação Deus-Homem que descortina diante de nossos olhos o envolvimento de Benjamin com os preceitos de uma intensa religiosidade. Há, pois, na Sagrada Escritura, sobretudo no Velho Testamento

(aceitemos, ou não, Benjamin é um voraz leitor de tais textos)²³, uma teologia do nome: o Criador, designado num primeiro momento como Aquele-que-não-tem-nome, transfere parte de seu sopro vital (*Ruah*, em hebraico) ao ser humano (cf. Gn 2, 7) que, a partir de então, começa a envolver-se com o dinamismo das coisas criadas dando, sobretudo, nome a elas, e sendo, por isso, seu esteio linguístico-ontológico. Alhures, ele destaca (1992 p. 182):

O nome como herança da linguagem humana, garante, pois, que a linguagem pura e simples seja a essência espiritual do homem; e só por essa razão é que de todos os seres espirituais apenas a essência espiritual do homem é integralmente comunicável. Este facto fundamenta a diferença entre a linguagem humana e a linguagem das coisas (...) O homem é quem denomina e, por essa razão, reconhecemos que dele emana a linguagem pura (...) Por isso ele é o senhor da natureza e pode denominar as coisas (...) A criação empreendida por Deus atinge a sua perfeição, na medida em que as coisas recebem seu nome do homem (...).

Destarte, a noção de revelação vem à tona. O homem se manifesta, dentro desse horizonte, como um ponto de intersecção entre Deus e as demais coisas criadas. Essa revelação é o fundamento daquilo que podemos saber, e nomear, de tudo o que há, pois como recorda Liesen “para Benjamin, existência e linguagem são como duas faces da mesma moeda”. (LIESEN, 2014, p. 247). Isso nos faz lembrar, de certo modo, a experiência da palavra na Bíblia, especialmente no livro do Gênesis, onde palavra e coisa são designadas pelo mesmo vocábulo (*Dabar*, em hebraico). Isso significa dizer que por ocasião da Criação o que foi dito foi realizado *in*-mediatamente. Não há, assim, no Criador, um instante temporal que separe o pensar e o fazer, pois tudo se torna um único gesto. O homem, por sua vez, reconhece essa profundidade ontológica na linguagem ao se reconhecer um ser da (e na) palavra, criado à imagem do Eterno. Retoma Benjamin (1992, 186):

Com as palavras ‘ele fez’ se pensa numa criação a partir da matéria. Mas o ritmo segundo o qual se desenvolve a criação da natureza (segundo Génesis 1), é o seguinte: Seja – Ele fez (criou) – Ele chamou (...) A linguagem é, pois, criadora (...) Em Deus o nome é criador porque é palavra, e a palavra de Deus é cognoscível porque é nome (...) Só em Deus existe a relação absoluta do nome com o reconhecimento, só aí o nome constitui o puro *medium* do

²³ “Vale ressaltar que a análise dos textos bíblicos foram fundamentais para as teorias linguísticas do período barroco e romântico alemão, das quais Benjamin foi tributário”. (LIESEN, Maurício. *O medium silenciado: reflexões teórico-comunicacionais sobre uma teoria dos media em Walter Benjamin*. In: **MATRIZES**. São Paulo. n. 2. Jul./dez. p. 243-257, 2014. p. 248-249).

reconhecimento, porque no mais íntimo é idêntico à palavra criadora (...)
Toda linguagem humana é apenas reflexo da palavra no nome.

Para Benjamin – ao menos nesse ensaio – tudo o que fora suscitado mistericamente pelo Divino é comunicante de vida: tudo fala. Há, contudo, algo a se considerar: a semelhança passível de ser observada em todas as coisas, não apenas como um reflexo do Autor de tudo o que existe (e que se desdobra como um processo linguístico), mas como uma propriedade intrínseca ao fazer humano.

Por isso é que, ainda tratando do desenvolvimento do potencial comunicacional do homem – porém, agora afastando-se da Sagrada Escritura, mas não da mística que impregna a linguagem –, ele desenvolve, num pequeno texto intitulado *Teoria das Semelhanças*, de 1933, um interessante arrazoado acerca do comportamento mimético para o aprendizado da capacidade de se comunicar. Aí ele diz (1992, p. 59):

A natureza produz semelhanças; basta pensarmos no mimetismo. No entanto é o homem que possui a mais elevada capacidade de produzir semelhanças (...) Esta faculdade tem, no entanto, uma história tanto no sentido filogenético, como no sentido ontogenético (...) Em primeiro lugar os jogos infantis estão, por toda a parte, impregnados de formas de comportamento miméticas e o seu âmbito não se limita, de modo algum, à imitação dos adultos. A criança brinca não só a fazer de comerciante ou de professor, mas também de moinho de vento ou de comboio (...).

A *mimesis* é uma forma de aprendizado, mas também uma forma especial – talvez, primitiva – de comunicação. A criança, pelo jogo, aprende imitando os adultos, mas também imitando as demais coisas porque elas se comunicam reciprocamente. O autor, neste contexto, fala de uma correspondência entre o micro e o macrocosmos onde atuam tais forças miméticas em uma relação consciente e inconsciente, e que, com o tempo tais correspondências foram se perdendo. Nas palavras de Benjamin (1992, p. 60):

(...) o mundo perceptível do homem moderno parece manifestamente conter muito menos daquelas correspondências mágicas do que o mundo dos povos antigos ou mesmo dos primitivos. A questão é só esta: tratar-se-á da extinção da faculdade mimética ou da sua transformação?

No decorrer do texto, Benjamin se põe a falar sobre astrologia, mais precisamente sobre a influência das estrelas no comportamento humano. Nasce daí o conceito, um tanto hermético, de semelhança não física. Mas, é justamente neste ponto

de sua reflexão que ele tratará da linguagem. Segue ele em sua explanação (1992, p. 62):

(...) nós, na nossa percepção, já não possuímos aquilo que outrora tornou possível falar de uma semelhança entre uma constelação e uma pessoa. Contudo também nós possuímos um cânone, que nos permite dissipar a obscuridade que existe ligada ao conceito de semelhança não física. Esse cânone é a linguagem. Desde tempos remotos, o homem concedeu à faculdade mimética alguma influência na linguagem.

Para nosso autor “o aluno lê o abecedário e o astrólogo o futuro nas estrelas”. (BENJAMIN, 1992, p. 64). Sua leitura holística da realidade, onde tudo está relacionado com tudo pelas semelhanças não físicas, se nos afigura curiosa e – ainda que isso choque os especialistas da linguagem – muito pertinente. Ora, Benjamin não faz senão desvelar a filogênese de um movimento comunicacional que se complexifica na linguagem humana. Esta, por sua vez, não nasceu do nada. Das onomatopeias de caráter mimético até a construção de léxicos cada vez mais aperfeiçoados há um fio de Ariadne que permitira a ele abrir perspectivas inovadoras. Assim, continua (1992, p. 62):

Se a leitura das estrelas, das vísceras, dos acasos, era, nos tempos primitivos da humanidade, a única leitura, se existiram mais tarde elos de mediação para uma nova leitura, como o foram as runas, pode supor-se que aquele dom mimético, que fora outrora o fundamento da clarividência, se tenha gradualmente transferido, ao longo de milênios de evolução, para a linguagem e para a escrita, criando nelas o mais perfeito arquivo de semelhanças não físicas. Desta maneira a linguagem seria a utilização superior da faculdade mimética: um *medium* no qual as faculdades primitivas de percepção das semelhanças penetraram tão profundamente, que ela agora representa o *medium* em que as coisas se encontram e se relacionam entre si (...) Por outras palavras: foi à escrita e à fala que a clarividência, ao longo da história, cedeu as suas antigas forças.

A magia cede à linguagem que, de certo modo, se concretiza na escrita. Esta, por sua vez, cristaliza o significado profundo da linguagem. Ela salvaguarda, ainda, a semelhança com aquilo que desejamos pronunciar revelando, nesse momento, a mística engendrada no interior dessa íntima relação. Por isso ela se torna o *medium*, a condição de possibilidade de todo o processo comunicacional.

4.2 Por uma teoria da experiência comunicativa

O que pretendemos detalhar neste subtema é como se desenvolve, nos meandros do pensamento benjaminiano, uma teoria da experiência comunicativa. E para tanto, antes de qualquer coisa, é importante lembrar a distinção destacada em suas reflexões – e já mencionada no capítulo segundo – entre *Erlebnis* (experiência, entendida como vivência individual que não alimenta a coletividade) e *Erfahrung* (experiência que se insere no fluxo da tradição e que, por isso, constrói identidades)²⁴. Segundo Gagnebin (1994, p. 9):

Nos textos fundamentais dos anos 30 (...) Benjamin retoma a questão da ‘Experiência’, agora dentro de uma nova problemática: de um lado, demonstra o enfraquecimento da ‘Erfahrung’ no mundo capitalista moderno em detrimento de um outro conceito, a ‘Erlebnis’, experiência vivida, característica do indivíduo solitário; esboça, ao mesmo tempo, uma reflexão sobre a necessidade de sua reconstrução para garantir uma memória e uma palavra comuns, malgrado a desagregação e o esfacelamento do social. O que nos interessa aqui, em primeiro lugar, é o laço que Benjamin estabelece entre o fracasso da ‘Erfahrung’ e o fim da arte de contar (...).

Doravante, com o advento de outros gêneros literários ditos modernos, como o romance, de um lado, e a informação, de outro, as grandes narrativas vão desaparecendo e, junto com elas, os vestígios da história na qual identidades coletivas se afirmavam. A importância que Benjamin confere a essa temática é fundamental para compreendermos em que medida, de alguns textos de sua extensa obra, podemos extrair algumas características do discurso construído na seara da Comunicação. Pois, uma vez estabelecido que o homem se constitui na linguagem (ao dizer-se), abre-se, como num movimento em espiral, outro horizonte para discutirmos aspectos do pensamento comunicacional em suas impoções. Esse horizonte é justamente o da experiência comunicativa que, nele, sustenta identidades enquanto possibilidades de reconhecimento de um (ou mais) indivíduo(s) que não se vê(em) isolado(s) da comunidade humana. Nesse movimento, se constrói de forma dinâmica a tradição como heranças e como testemunhos.

²⁴ “Para Benjamin, a quantidade das vivências não determina a qualidade das experiências, por isso o filósofo fará uma distinção entre vivência e experiência (...) Os adultos, para Benjamin, gabam-se de sua experiência, a qual é esvaziada de sentido quando (...) restringe-se à mera vivência individual (*Erlebnis*), em uma sucessão interminável do mesmo, em um cotidiano petrificado. O vazio dessa vivência individual é engendrado por uma ação que se limita a si própria; a qual não faz outra coisa senão repetir a história e reificar a ordem”. (PIRES, Eloiza Gurgel. *Experiência e Linguagem em Walter Benjamin*. In: **Educ. Pesqui.**, São Paulo, v. 40. n. 3, p. 813-828, jul./set. 2014. p. 818.).

Num texto intitulado *Experiência e Pobreza*, de 1933, ele salientará o caráter empobrecedor de seu tempo em termos de *Erfahrung* (1994, p. 114):

Experiências nos foram transmitidas, de modo benevolente ou ameaçador, à medida que crescíamos: ‘Ele é muito jovem’, em breve poderá compreender’. Ou: ‘Um dia ainda compreenderá’. Sabia-se exatamente o significado da experiência: ela sempre fora comunicada aos jovens. De forma concisa, com a autoridade da velhice, em provérbios; de forma prolixa, com a sua loquacidade, em histórias; muitas vezes como narrativas de países longínquos, diante da lareira contada a pais e netos. Que foi feito de tudo isso? Quem encontra ainda pessoas que saibam contar histórias como elas devem ser contadas? Que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis que possam ser transmitidas como um anel, de geração em geração? Quem é ajudado hoje, por um provérbio oportuno? Quem tentará, sequer, lidar com a juventude invocando sua experiência?

Essa transmissão, essas heranças e esses testemunhos perfazem identidades que fortalecem o fluxo da tradição. A experiência entendida nestes moldes torna-se, ao mesmo tempo, a razão suficiente e o veículo de um fazer comunicacional. Razão suficiente por ser a motivação para a passagem adiante de vivências que sirvam ao perfil de uma coletividade. E veículo, pois, uma vez composta a tal entrega de um conteúdo de uma geração à outra, consuma-se a mesma experiência como comunicável, porém irrepetível. Paradoxalmente, é a mesma, porém outra (experiência) que é recepcionada como conteúdo que deve ser sempre atualizado a fim de que seu valor transpareça à medida que o tempo passa.

Contudo, para que tal processo se realize faz-se necessário que o espírito do tempo (*Zeitgeist*) esteja aberto para a consolidação do movimento da tradição. É o que Benjamin parece não reconhecer no momento histórico em que o seu pequenino texto é redigido (1994, p. 115):

Uma nova forma de miséria surgiu com esse monstruoso desenvolvimento da técnica, sobrepondo-se ao homem (...) Pois qual o valor de todo nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós? (...) Sim, é preferível confessar que essa pobreza de experiência não é mais privada, mas de toda a humanidade. Surge assim uma nova barbárie (...) Pois o que resulta para o bárbaro dessa pobreza de experiência? (...).

Sua crítica se dirige, entretanto, à ascensão desumanizante dos totalitarismos na Europa, especialmente do nazismo na Alemanha. A massificação de suas ideias e o consequente expurgo das mentalidades que atuavam na contramão das articulações estéticas e políticas da cosmovisão dita oficial fez com que ele entreviesse na ascensão de

Hitler ao poder (mesmo ano da redação do texto em foco) a emersão de uma pobreza que dominaria o âmbito de tudo aquilo que se podia nomear cultura humana (1994, p. 119):

Podemos agora tomar distância para avaliar o conjunto. Ficamos pobres, Abandonamos uma depois da outra as peças do patrimônio humano, tivemos que empenhá-las muitas vezes a um centésimo do seu valor para recebermos em troca a moeda miúda do ‘atual’. A crise econômica está diante da porta, atrás dela está uma sombra, a próxima guerra. (...) Em seus edifícios, quadros e narrativas a humanidade se prepara, se necessário, para sobreviver à cultura. E o que é mais importante: ela o faz rindo. Talvez esse riso tenha aqui e ali um som bárbaro. Perfeito. No meio tempo, possa o indivíduo dar um pouco de humanidade àquela massa, que um dia talvez retribuía com juro e com os juro dos juro.

Sua avaliação mostrar-se-ia para além de realista, senão profética, visionária. No entanto, a crise que observara Benjamin possuía um sentido mais profundo. O homem, empobrecido, perdia sua capacidade de narrar porque outro mundo se erguia em seu entorno e porque ele mesmo, pertencente a este mundo, estava mudando: a mecanização do espaço à sua volta o fazia, cada vez mais, impossibilitado de intercambiar experiências²⁵.

Num outro texto, *O Narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, de 1936²⁶, ele aprofunda a relação experiência-pobreza-capacidade de narrar. Assim, de acordo com Benjamin (1994, p. 197):

A arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. Quando se pede num grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza (...) Uma das causas desse fenômeno

²⁵ “A Primeira Guerra manifesta, com efeito, a sujeição do indivíduo às forças impessoais e todopoderosas da técnica, que só faz crescer e transforma cada vez mais nossas vidas de maneira tão total e tão rápida que não conseguimos assimilar essas mudanças pela palavra. Nada de muito novo nessa descrição, comum ao pensamento filosófico e sociológico da época. Em compensação, a continuação do ensaio ‘Experiência e Pobreza’ (pobreza de experiência, justamente) nos surpreende. Benjamin evoca duas reações possíveis a esta ausência de palavra comum, a esse esfacelamento das narrativas. A primeira caracteriza o comportamento da burguesia do fim do século XIX, quando esse processo de perdas coletivas começou a ficar patente (...) E, sem dúvida, a instauração desta barbárie real que proibirá Benjamin de continuar usando uma noção que ele tenta definir positivamente, a de ‘nova barbárie’ (...)”. (GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP: Campinas, SP: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1994. p.67.71. (Coleção “Estudos”, 142)).

²⁶ Há uma carta de Benjamin a Adorno, datada de 4 de junho de 1936, na qual ele traça um paralelo entre o texto sobre a reprodutibilidade técnica, dedicado às transformações na percepção visual e tátil das artes, e o ensaio sobre o narrador. Aí, diz Benjamin: “(...) Escrevi recentemente um trabalho sobre Nikolai Leskov que, sem pretender o mais remoto alcance dos meus trabalhos sobre teoria da arte, revela alguns paralelos com a tese do ‘declínio da aura’, na medida em que a arte de narrar chega a seu termo (...)”. (ADORNO, Theodor Wiesengrund. *Correspondência 1928-1940 – Adorno-Benjamin*. Tradução: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora Unesp, 2012. p. 223).

é óbvia: as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que desapareça de todo (...) Com a guerra mundial tornou-se manifesto um processo que continua até hoje. No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo 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 obstante, a oralidade suplanta a narrativa escrita. Aquela fala ao coração e é plena de matizes emocionais enquanto esta fala mais à dimensão crítica do intelecto, por mais vivaz e eloquente que possa se mostrar. Quem fala acentua graves e agudos, dispõe de recursos fonéticos – como melismas e capacidade prosódica – que tornam a narrativa muito mais afetiva do que crítica, dando asas à imaginação do ouvinte. Porém, para que isso aconteça, é preciso que o narrador seja capaz de cumprir o seu papel de guia da imaginação. Do contrário, mingando a oralidade morre a capacidade de tecer narrativas que abrem um mundo novo àqueles que sabem escutar. Ademais, segundo ele o primeiro sinal de mudança que vai ocasionar a morte da narrativa é o advento do romance no começo do período moderno. Sua difusão só se tornaria possível com a invenção da imprensa. Entrementes, por meio deste gênero não se é capaz de comunicar uma sabedoria de vida, pois o romancista não possui senso prático nem comunitário: ele não sabe aconselhar. Enfatiza Benjamin (1994, p. 201):

O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa – contos de fada, lendas e mesmo novelas – é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta. Ele se distingue, especialmente, da narrativa. O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência de seus ouvintes. O romancista segrega-se.

O narrador transforma sua vivência individual em uma experiência comunitária. Dessa maneira, aquele que narra não traz notícias, traz um patrimônio existencial a quem o sabe escutar.

Por outro lado, para nosso autor, essa divergência entre narrativas orais e outros gêneros literários revela o conflito entre camponeses e artesãos e a burguesia. Os primeiros e os segundos, vivendo em condições favoráveis ao desenvolvimento de uma paciência que sabe esperar o tempo da vida e da morte, experienciando suas vidas como transmissão de ofícios (e de narrativas, no sentido mais amplo do termo) traduzem em identidades duráveis suas existências. A burguesia, por sua vez, estabelecendo-se

fortemente de maneira a se impor no espaço das cidades vive a velocidade impaciente de uma nova forma de comunicação. Retoma Benjamin (1992, p. 202):

Verificamos que com a consolidação da burguesia – da qual a imprensa, no alto capitalismo, é um dos instrumentos mais importantes – destacou-se uma forma de comunicação que, por mais antigas que fossem suas origens, nunca havia influenciado decisivamente a forma épica. Agora ela exerce essa influência. Ela é tão estranha à narrativa como o romance, mas é mais ameaçadora e, de resto, provoca uma crise no próprio romance. Essa nova forma de comunicação é a informação (...) Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. Metade da arte da narrativa está em evitar explicações. Nisso Leskov é magistral.

Ao evitar demasiadas explicações o narrador deixa sob a responsabilidade dos ouvintes a finalização da história ou a sua conclusão. Em outros termos: aquilo que é narrado ganha corpo e vida, na existência de todos os que sabem imaginar, ou que, de alguma forma, se reconhecem na trajetória de um herói lendário ou de um simples viajante que realmente tem o que dizer. Aludindo à menção que fizemos acerca da confecção artesanal de histórias contadas pacientemente, continua Benjamin (1992, p. 205-206):

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesão – no campo, no mar e na cidade – é, ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o ‘puro em si’ da coisa narrada como uma informação ou um relatório (...) Talvez ninguém tenha descrito melhor que Paul Valéry a imagem espiritual desse mundo de artífices, do qual provém o narrador. Falando das coisas perfeitas que se encontram na natureza, pérolas imaculadas, vinhos encorpados e maduros, criaturas realmente completas, ele as descreve como ‘o produto precioso de uma longa cadeia de causas semelhantes entre si (...) Antigamente o homem imitava essa paciência (...) O homem de hoje não cultiva o que não pode ser abreviado’ (...) Assistimos em nossos dias ao nascimento da *short story*, que se emancipou da tradição oral e não mais permite essa lenta superposição de camadas finas e translúcidas, que representa a melhor imagem do processo pelo qual a narrativa perfeita vem à luz do dia, como coroamento das várias camadas constituídas pelas narrações sucessivas.

As *shorts stories* às quais se refere Benjamin são fruto da modernidade. São assimiladas (ou não) por quem não tem tempo para sentar e escutar histórias. A mecanização da vida humana trouxe com ela o seu resumo: viver vidas abreviadas é o mesmo que experimentar a eternidade num átimo de segundo. E esse fenômeno por ele

percebido se expande hoje em mídias que reduzem sentimentos complexos ao minimalismo simbólico de ícones minúsculos, que comunicam (quase) tudo em sua polissemia virtual.

Contudo, mais do que ver o que está na superfície Benjamin observa que tais mudanças no campo da literatura, e da arte em geral, não estão dissociadas das esferas política e econômica, da infraestrutura, enfim, que atua como alicerce ou base das transformações alocadas no campo da cultura em sentido mais amplo.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho de pesquisa que me propus realizar trouxe como problematização fundamental duas questões importantes, a saber, como se relacionam o conceito aura e a expressão efeito de choque em Walter Benjamin? Qual a contribuição de nosso filósofo para o pensamento comunicacional? Em torno destas duas questões, portanto, foram construídos os temas e os subtemas apresentados ao longo da dissertação. Ora, estudar o pensamento de Walter Benjamin foi uma aventura que exigiu audácia e cuidado. Audácia para tentar elaborar uma visão sobre seus textos procurando ver neles a construtiva experiência da linguagem. Cuidado para não enveredar por uma leitura unicamente filosófica deixando de lado o que exige o campo da comunicação.

De acordo com o que vimos, portanto, Benjamin se insere na esfera comunicacional por dois caminhos: a estética e a filosofia. E ambas as vias estão ligadas pela leitura que ele faz da modernidade. Doravante, do lado da estética, Benjamin construiu – por meio dos conceitos aura e efeito de choque – uma profunda cosmovisão que se erguia junto com a nova vida das cidades. O ritmo acelerado de urbanização nas grandes metrópoles exigia dos homens e das mulheres desse novo tempo outra postura a fim de poderem se integrar com maior facilidade a esses contextos. Assim, outras modalidades de percepção iam se revelando conforme aqueles e aquelas iam se adaptando. As novas técnicas de reprodução, como a fotografia e o cinema, foram colocando em xeque a validade de qualidades como autenticidade e originalidade quando o assunto era discutir a obra de arte e sua recepção crítica. A aura, antes estreitamente vinculada ao *hic et nunc* da produção original, agora, com os avanços de tais técnicas, passava a ser vista como o fruto de uma relação sujeito (observador)-objeto (observado): nascia a experiência aurática rompendo a fronteira com o tema da ligação aura-originalidade.

De outro lado, o efeito de choque, produzido pela sucessão ininterrupta e cada vez mais rápida de imagens pelo cinema, viera complementar essa mudança. Diante da tela o espectador se detém pasmo, quase sem piscar os olhos, entrando na cena como a realidade havia entrado no cinema. A feliz analogia realizada por Benjamin do cineasta como um cirurgião que intervém de forma invasiva em seu paciente coube muito bem para ilustrar a influência do cinema na vida das pessoas. Ele se torna, desse modo, a arte da modernidade por excelência.

No que concerne à filosofia, Benjamin desenvolvera uma leitura da linguagem tão intrincada quanto pertinente. Intrincada por envolver a linguagem em um halo sacralizante (e um tanto hermético) e pertinente por denunciar o fim da arte de narrar como a impossibilidade de transmitirmos experiências ricas em significados humanos.

Sua diferenciação entre *medium* e *meio* (*mittel*) procurou ser desenvolvida com a maior acuidade possível, sendo o *medium* não entendido aqui como meio (como costumamos admitir) e sim como a condição de possibilidade da própria linguagem em seu processo de construção. E o meio, por sua vez, seria a forma pela qual tal linguagem pode ser veiculada. Por outro lado, sua concepção teológica de uma linguagem criadora, que se manifesta no homem, sustenta uma mística revelada na relação do mesmo homem com o Criador que chamou todas as coisas à existência sustentando-as com Sua palavra.

Enfim, se pudermos falar do esboço de uma teoria da experiência comunicativa em Walter Benjamin imprescindível é apresentarmos algumas notas que sustentem tal posicionamento.

Em primeiro lugar, sua teoria da experiência comunicativa está assentada num pressuposto: o homem é um ser comunicacional e revela o mais íntimo de si mesmo, sua essência espiritual, na linguagem.

Em segundo lugar, para Benjamin, tudo fala: o mundo é loquaz. Tudo o que possui vida, no sentido mais lato do termo, comunica algo e sua relação com o homem é uma relação dialética (uma via de mão dupla): este atribui significado às coisas ao mesmo tempo em que se reconhece como um ser significante.

Entremontes, salienta ele que o contexto histórico e seu arranjo ideológico interferem no processo comunicacional: a modernidade e o advento da imprensa – com a ascensão da burguesia enquanto classe dominante – favoreceram a minimalização da linguagem, o que podemos observar pela substituição de extensas narrativas pela comunicação veloz e sempre nova da notícia, além da instrumentalização desta como máquina de guerra, propiciando, com isso, uma espécie de retorno à antiga barbárie. Benjamin estabelece, ainda, uma importante distinção entre a experiência (*Erfahrung*) de quem narra oralmente uma história e a de quem noticia (de forma explicativa) o novo por meio de uma informação. Narrar, para ele, é formar e não informar como quem reporta um acontecimento há pouco consumado. Doravante, quem narra não informa, pois o narrador, quando comunica algo, dá de si mesmo, ou de outrem, aquilo que pode

abrir horizontes de imersão, onde identidades são forjadas pela continuidade temporal (tradição) na vida de quem sabe escutar o que lhe é narrado.

E a comunicação é encarada, por fim, como o fator mais importante no processo de humanização, pois nela o homem constrói a vida ou a morte, fazendo de si mesmo, e de seus semelhantes, pessoas abertas às experiências transcendentais (profundas) da existência (construída como uma grande narrativa) ou exterminando, na loquacidade de um silêncio mordaz, a própria História.

Foi, então, por esses caminhos que tentamos capturar uma parte da riqueza do pensamento benjaminiano. Procuramos, sobretudo, demonstrar como sua obra dialoga com seus comentadores, extraindo da mesma parte de sua força literária, de sua vitalidade comunicativa e de sua profundidade humanística.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. Wiesengrund. **Correspondência 1928-1940 – Adorno-Benjamin**. São Paulo: Editora UNESP, 2012.

ADORNO, Theodor. Wiesengrund. **O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição**. In: Textos Escolhidos. São Paulo: Abril Cultural, 1980 (Coleção “Os Pensadores”).

ADORNO, Theodor. Wiesengrund; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento – Fragmentos Filosóficos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores., 1985.

ASSOUN, Paul-Laurent. **L'École de Francfort**. Paris: Presses Universitaires de France, 1987. (tradução nossa).

BARBOSA-PARAÍSO, Gustavo José. **A Crise da Aura na Fotografia: estudo sobre os desdobramentos do texto de Walter Benjamin, a obra de arte na era de sua reprodutibilidade**. Monografia. Orientador: Prof. Dr. Marcos Nicolau. Universidade Federal da Paraíba – João Pessoa – PB. 2007.

BAUDELAIRE. Charles. **As Flores do Mal**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BAUDELAIRE. Charles. **Pequenos Poemas em Prosa**. São Paulo: Hedra, 2011.

BENJAMIN, Walter. **A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica**. In: Estética e Sociologia da Arte. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. (Coleção “Filo/Benjamin”).

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: Um Lírico no Auge do Capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Coleção “Obras Escolhidas”, Vol. III – Magia e Técnica, Arte e Política.).

BENJAMIN, Walter. **Experiência e Pobreza**. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Coleção “Obras Escolhidas”, Vol. III – Magia e Técnica, Arte e Política.).

BENJAMIN, Walter. **O Narrador: Considerações Sobre a Obra de Nikolai Leskóv**. In: Textos Escolhidos. São Paulo: Abril Cultural, 1980 (Coleção “Os Pensadores”).

BENJAMIN, Walter. **Pequena História da Fotografia**. 3ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Coleção “Obras Escolhidas”, Vol. I – Magia e Técnica, Arte e Política.).

BENJAMIN, Walter. **Sobre a Linguagem Humana e a Linguagem em Geral**. Lisboa: Relógio D’Água, 1992.

BENJAMIN, Walter. **Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política**. Lisboa: Relógio D’Água, 1992.

BENJAMIN, Walter. **Sobre o Conceito de História**. 3ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, (Coleção “Obras Escolhidas”, Vol. I – Magia e Técnica, Arte e Política).

BENJAMIN, Walter. **Teoria das Semelhanças**. Lisboa: Relógio D’Água, 1992.

BENJAMIN, Walter; SCHOLEM, Gersom Gerhard. **Correspondência 1933-1940**. São Paulo: Perspectiva, 1993. (Coleção “Debates Filosofia”, 249.).

BOISSIERE, Anne. **La Reproductibilité Technique Chez Walter Benjamin**. *Révue DÉMéter*, p. 2-3, décembre, 2003. Université de Lille – 3. Acesso em 20 de Março de 2018. (tradução nossa).

CARLAT, Dominique. **Dossier Ajouté** in les fleurs du mal de Charles Baudelaire, Paris: Éditions Gallimard, 2004. (tradução nossa.).

CODO, Wanderley. **O que é alienação**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

D’ANGELO, Martha. **A modernidade pelo olhar de Walter Benjamin**. Revista de Estudos Avançados 20 (56), p. 237-251, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2006.

DROZ, Jacques. **Histoire de L’Allemagne**. Paris: Presses Universitaires de France [sine data].

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

FROMM, Erich. **O Conceito Marxista de Homem – Manuscritos Econômicos e Filosóficos de 1844 de Karl Marx**. 8ª. ed. Tradução: Octavio Alves Velho. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1983.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e Narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva: FAPESP: Campinas, SP: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1994. (Coleção “Estudos”, 142).

GINZBURG, Jaime; SELDMAN, Sabrina. (orgs.). **Walter Benjamin: Rastros, Aura e História**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. (Coleção “Humanitas”).

GONÇALVES, Renata; Netto Andrade, Maria José. **Walter Benjamin e a Importância do Cinema na Modernidade**. “Existência e Arte” – Revista Eletrônica do Grupo PET - Ciências Humanas, Estética e Artes da Universidade Federal de São João Del-Rei – Ano IV - Número IV, p. 2-8, janeiro de 2008. Acesso em 09 de Setembro de 2018.

LIESEN, Maurício. **O medium silenciado: reflexões teórico-comunicacionais sobre uma teoria dos media em Walter Benjamin**. Revista MATRIZES. n. 2, jul./dez. 2014.p. 243-257, Universidade de São Paulo. São Paulo – Brasil. Acesso em 13 de Março de 2019.

KONDER, Leandro. **Walter Benjamin – O Marxismo da Melancolia**. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

KOTHE, Flávio. René. **Benjamin e Adorno: Confrontos**. São Paulo: Ática, 1978. (Coleção “Ensaio, 46”).

MARCONDES FILHO, Ciro. **O Princípio da Razão Durante: Da Escola de Frankfurt à Crítica Alemã Contemporânea – Nova Teoria da Comunicação III**. Vol. II. São Paulo: Paulus, 2011.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: Comunicação, Cultura e Hegemonia**. Tradução: Ronaldo Polito e Sérgio Alcides. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

MATOS, Olgária Chain Feres. **Benjaminianas: Cultura Capitalista e Fetichismo Contemporâneo**. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

MATOS, Olgária Chain Feres. **Fetichismo: Princípio de Realidade e ‘Moradas de Sonho’**. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho “Estética e Comunicação”, do XVI Encontro da Compós, na UTP, em Curitiba, PR, em junho de 2007.

MAYQUEL. **Discours sur l’Esthétique, Paul Valéry**. In: <https://notassobreleituras.wordpress.com, p. 1, 2011/08/02>. Acesso em 19 de Maio de 2018.

MIÈGE, Bernard. **O Pensamento Comunicacional**. Tradução: Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis/RJ: Vozes, 2000.

MIRANDA, Eduardo Evaristo. **Corpo: Território do Sagrado**. 3ª. ed. São Paulo: Loyola, 2002.

MUNIZ-SODRÉ. **Comunicação: um campo em apuros teóricos**. Revista MATRIZES. Ano 5 – nº 2, p. 19, jan./jun. 2012 – Universidade de São Paulo. São Paulo – Brasil. Acesso em 17 de Janeiro de 2018.

PALHARES, Taísa Helena Pascale. **Aura: A Crise da Arte em Walter Benjamin**. São Paulo: Editora Barracuda, 2006.

PENA JR. Norman Melchior. **Comunicação da aura e da autenticidade nas reproduções digitais: relembando Walter Benjamin**. Revista de Comunicação da FAPCOM. Vol. 1 – n. 1, p. 48-58, semestre I. Editora: Paulus, 2017. Acesso em 10 de Julho de 2018.

PIAZERA ZACCHI, André. **As Potências do Cinema**. In: Boletim de Pesquisa Nelic, florianópolis, v. 15, n. 24, p. 113-128, 2015. Acesso em 20 de Maio de 2018.

PIRES, Eloiza Gurgel. **Experiência e Linguagem em Walter Benjamin**. In: Educ. Pesqui., São Paulo, v. 40. n. 3, p. 813-828, jul./set. 2014.

POITEVIN, Jean-Louis. – Séminaire 2007-2008: IX: **Walter Benjamin – La question de l’aura** – TK-21. La Révue, n. 17. (tradução nossa). Acesso em 08 de Junho de 2018.

POIVERT, Michel. **Notas sobre a imagem encenada, paradigma reprovado da história da fotografia?** Dossiê. Porto Alegre: PPGAV/UFRGS, v. 21, n. 35, p. 103-114, de maio 2016. Acesso em 10 de Junho de 2018.

RIBEIRO DE OLIVEIRA, Orlando José et al. **Fases da História da Fotografia e a Questão da Aura, segundo Benjamin**. Revista “Discursos Fotográficos”, Londrina, v.10, n.16, p.163-190, jan./jun. 2014. Acesso em 24 de Julho de 2018.

RUSH, Fred. (Org.). **Teoria Crítica**. Tradução: Beatriz Katinsky e Regina Andrés Rebollo. Aparecida: Idéias e Letras, 2008.

SANTAELLA, L.; MELO RIBEIRO, Danilo. A arqueologia benjaminiana para iluminar o presente midiático. In: (orgs.) FERRAZ MUSSE, Christina; VARGAS, Herom; NICOLAU, Marcos. **Comunicação, Mídias e Temporalidades**. Salvador: EDUFRA, 2017.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Walter Benjamin e a Segunda Técnica**. In: Revista MARACANAN Campinas, vol. 12, n.14, p. 58-74, jan/jun 2016. Acesso em 20 de Fevereiro de 2019.

VIDAL DE SOUZA, Rose Maria et al. (Orgs.). **Teorias da Comunicação: Correntes de Pensamento e Metodologia de Ensino**. São Paulo: INTERCOM, 2014. (Coleção GP’S: grupos de pesquisa, vol. 14).

WIGGERSHAUS, Rolf. **A Escola de Frankfurt – História, Desenvolvimento Teórico, Significação Política**. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

WITTE, Bernd. **Walter Benjamin – Uma Biografia**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018. (Coleção “Filo/Benjamin”).

WOLF, Mauro. **Teorias da Comunicação**. Tradução: Maria Jorge Vilar de Figueiredo. 3ª. ed. Lisboa: EDITORIAL PRESENÇA, LDA, 1994.

ZUIN, Antonio. et al. **10 Lições Sobre Adorno**. Petrópolis: Vozes, 2015.