FETICHISMO: PRINCÍPIO DE REALIDADE E "MORADAS DE SONHO" [1]

Olgária Chain Féres Matos[2]

***Resumo**: Fetichismo: princípio de realidade e ' morada de sonho'" procura compreender o empreendimento de uma " estética transcendental" devendo ser ampliado pelo conceito de fetichismo tal como Walter Benjamin o elabora nas* Passagens *.Neste, o filósofo analisa as diversas expressões culturais do capitalismo e de suas fantasmagorias—no espaço público e nos interiores* bierdermeyer *e* art nouveau*, inscrevendo-as em uma metafísica da visão e da fisiologia do olhar, de forma a estabelecer relações entre cinema, democratização da cultura e imagens utópicas e de desejo.*

Palavras-Chave: *1. fetichismo. 2.imagem. 3. ideologia*

Fetichismo: princípio de realidade e "moradas do sonho"

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. No conceito " sociedade do espetáculo" cinde-se o representante do representado, dissociando-se o que deveria permanecer em uma relação imediata a si: " o espetáculo", escreve Guy Debord, " é a realização técnica do *exílio* dos poderes humanos em um mais além"[3]. Esse "mais além" é o que escapa ao âmbito da razão conceitual, o que se dirige a um público para persuadi-lo, prescindindo de demonstração. Benjamin, em seu ensaio "A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica" considera a desauratização da obra de arte em um outro registro, mais próximo ao aristotélico que ao platônico.Em sua *Retórica,* Aristóteles avaliava que a

---

[1] Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho "Estética e Comunicação", do XVI Encontro da Compós, na UTP, em Curitiba, PR, em junho de 2007.
[2] USP e UNISO. E-mail: olgaria@uol.com.br.
[3] Cf. *Société du Spectacle*, ed. Gallimard, 1992,parágrafo 20,

Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

demonstração procede da lógica do verdadeiro e do necessário—partindo de premissas certas concernentes à elaboração de um saber teórico--, enquanto que a persuasão releva da lógica do verossímil, cujas formulações contingentes e prováveis pertencem ao campo da política e da opinião.Benjamin reformula a questão dos fenômenos de massificação,das ideologias e fantasmagorias, a começar pela crítica à perspectiva de inspiração metafísica—platônica e, também, cartesiana-- que duvida das imagens, da mímesis, das reproduções--mas aliando *eidolon* e fetiche, Platão e Marx. **(...)**

Na modernidade passa-se das filosofias do sujeito a sua dissolução, este não é mais a condição de possibilidade do conhecimento, não é a " unidade da apercepção". Que se pense, por outro lado, nas análises de Benjamin sobre a metrópole moderna como lugar da circulação de mercadorias e da produção de fetiches, a partir de suas análises sobre a utilização do vidro na arquitetura das passagens de Paris—essas catedrais do consumo-- em meados do século XIX. O vidro reflete mas não como um espelho. Nele o interior e o exterior são inseparáveis e as imagens refletidas se superpõem, de maneira que é impossível identificar o que é primeiro e o que está sendo refletido. Não é mais possível operar com os conceitos de "original" e "cópia", segundo a fórmula platonizante do simulacro. As passagens funcionam como um conjunto de procedimentos que fazem ver e falar em público fantasmas, em particular nos espetáculos com a ilusões de ótica.[4] Nelas sobrepõem-se e se confundem,sem hierarquia, imagens desorientadoras do pensamento, produtoras de fantasmagorias, de que está ausente um sujeito do conhecimento. Em sentido estrito, uma tal cultura é inteiramente ideológica, ela produz " falsa consciência", no sentido em que Engels observava: "a ideologia é um processo que o suposto sujeito realiza sem dúvida conscientemente mas com falsa consciência." Ideologia e falsa consciência dizem respeito à inversão da atividade social, atividade que é transferida às coisas. 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. A mercadoria é uma " quimera": "a força humana de trabalho em estado fluido, ou o trabalho humano, constitui valor mas não é valor.Torna-se valor em estado coagulado, em forma

[4] Benjamin recensia os dispositivos óticos nas passagens:dioramas, pleoramas, panoramas, "sessões espíritas", iluminação artificial, museu de cera. Cf. Matos, Olgária, "*Aufklãrung urbana", op. cit.*

Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o **Galoá** proceedings

objetiva". [5] A cristalização do que é ativo constitui um paradoxo, pois uma vez transcorrido o processo produtivo, o trabalho deixa de existir.Dizer-se que o trabalho do marceneiro está " na mesa" que ele produz é, para Marx, pura ficção, pois nenhuma análise química da mesa poderá encontrar nela o trabalho que a criou. Se é verdade que Marx apresenta a fantasmagoria como fetiche, como imagem ilusória dos objetos mercantis que adquirem poderes mágicos, ele o faz a partir de suas investigações sobre o modo de produção capitalista; procede,assim, à análise da desvalorização reificacional resultante de determinações econômicas, pelas quais se revela como a mercadoria torna-se valor e o homem torna-se mercadoria, e tanto mais quanto mais mercadorias são enviadas ao mercado.Benjamin enfatiza, por seu lado, a fantasmagoria em vez do fetiche—o que significa assinalar o aspecto espetacular das novas criações com base " econômica e técnica" O que, para Benjamin, deve ser observado nos espetáculos que se apresentam a partir do final do século XVIII com o recurso ao fantoscópio. Trata-se de uma lanterna mágica, inventada pelo físico Etienne Gaspard Robertson e utilizada por ele em espetáculos teatrais. No convento dos Capucinos de Paris, ele " faz aparecer" o espírito dos mortos, em particular o de Marat.[6]

Derivando, pois, de Marx, Benjamin se dedica à exposição universal de 1855,:identificando a mercadoria para além de seu valor econômico, como comunicação visual que produz valores, estilo, comportamento e afetos, detectando nas mercadorias sua ambigüidade, ambigüidade que toma o caráter de fantasmagoria universal: " a mercadoria multiplicada como espetáculo, como visão—a *mercadoria visual*- tem um poder dissolvente[da realidade} igual ou superior às mercadorias ' materiais' tradicionais de tipo industrial".[7] Na indiferenciação entre "mercadoria material" e "mercadoria visual", desrealiza-se seu sentido como suportes de um valor de uso e um valor de troca, mesclando-se, no valor, real e imaginário em um mundo de aparências e aparições; mobilizando desejos e produzindo "falsa consciência", as mercadorias modelam indivíduos que desejam o que não necessitam e necessitando o que não desejam. Os indivíduos não são mais agentes de seu destino, pois "quanto mais os indivíduos se vêem transformados em coisas, mais

[5] O Capital I, p 63
[6] Cf. Matos, Olgária, " *Aufklärung* urbana:Paris e a Via-Láctea", posfácio a *Passagens* de Walter Benjamin, trad Irene Aron e Cleonice Mourão, ed UFMG, 2006.
[7]São elas: publicidade externa, imagens televisivas, cinema, micro-eletrônica-.Cf. Canevacci, M.,*Cultura eXtreme,*ed. Metemi,Roma, 1999, p. 25.

Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

investem as coisas com uma aura humana"[8]As "mercadorias visuais" produzem imagens-fantasmas, são sonhos em estado de vigília, que conferem atmosfera onírica ao nosso tempo..Benjamin o reconhece nas arcadas de Paris.

Construções arquitetônicas já ultrapassadas no século XIX também econômica, urbanística e esteticamente—pois é um fenômeno que dura no máximo trinta anos- nelas o filósofo encontra o peso hermenêutico do capital.A ideologia,antes invisível,toma corpo na ornamentação das mercadorias e nos arabescos da arquitetura: "a intepretação que Benjamin dava das passagens", escreve Peter Sloterdjik, "inspirava-se na idéia marxista realista, embora trivial, segundo a qual por detrás das superfícies brilhantes das mercadorias dissimula-se um mundo do trabalho desagradável e, por vezes, sinistro (...).O contexto mundial criado pelo capitalismo era, enquanto tal, o inferno(...); o belo mundo sob o vidro era um dos avatares do inferno de Dante".[9] O vidro é, para Benjamin, um material onírico onde se inscrevem as contradições inerentes à sociedade industrial—tal como o filósofo o relata em sua *Infância Berlinense*. Com efeito, em um de seus fragmentos, Benjamin fala do brinquedo cheio de magia que o aguardava quando de suas visitas à sua tia Lehmann, na esquina das ruas Steglitz e Genthin: "'Mal eu acabava de entrar, já ela cuidava que trouxessem e colocassem à minha frente o grande cubo de cristal com a mina, onde se moviam operários e capatazes em miniatura, transportando pequenos vagõezinhos, picaretas e lanternas. Esse brinquedo—se é que posso chamá-lo assim—provinha de uma época que ainda concedia aos filhos dos ricos burgueses a visão dos locais de trabalho e das máquinas. E, dentre todos os trabalhos,distinguia-se desde sempre o das minas, pois revelava não só os tesouros que uma atividade penosa extraía para o proveito de homens hábeis, mas também o brilho prateado de seus filões, pelo qual se perdeu a Época Biedermeier com Jean Paul, Novalis, Tieck e Werner".[10] Brinquedo ambíguo-- a começar por não se poder manuseá-lo--

[8] Adorno,*Stars down to Earth, 84-65*
[9] *In Weltinnerraum dês kapitals*, ed Suhrkamp, 2005, p 251.
[10] Cf. "Rua Steglitz esquina com Genthin", in *Rua de Mão Única, Obras Escolhidas II,* ed. Brasiliense,trad José Carlos Martins Barbosa, 2000, p.86.Lembre-se que o "estilo Bierdermeier" , com forte influência do romantismo, consistiu em um estilo de vida que ansiava pelo conforto burguês e por um tipo de decoração dos interiores,saturados de objetos dourados, prateados, paredes forradas de tecidos florais,poltronas estofadas, bibelôs, cristais lapidados, espelhos: "Biedermeier: Período da história alemã entre o Congresso de Viena (1815) e a Revolução de 1848. Essencialmente conservador, é voltado para os valores domésticos, a moradia, o idílio burguês e pequeno-burguês, em detrimento da preocupação dom os problemas sociais. É também um estilo de móveis e de pintura de gêneros e de paisagens(Nota de Willi Bolle para a edição de *Passagens* de W.Benjamun, op. cit, p.1062).

Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

ele permite apenas acionar o mecanismo que o põe em movimento,como engrenagens de um relógio. Para a criança, o carvão transfigura-se, nas profundezas da mina, em minerais nobres, brilhantes e prata. Mas são, também, galerias subterrâneas das quais Benjamin é o arqueólogo que realiza a paleo-história do século XIX . O interior da mina de vidro é o duplo invertido dos interiores da época Luís-Felipe, " inteiramente voltada para o sonho", "esta época estava decorada de sonho, estava mobiliada de sonho.A alternância de estilos—gótico, persa, renascença, etc.—significava: ao *intérieur* da sala de jantar burguesa sobrepunha-se uma sala de banquetes de César Bórgia, do *boudoir* da dona da casa emerge uma capela gótica, o escritório do dono da casa transmuda-se de forma irisante no aposento de um sheik persa".[11]O sonho não é ,porém, apenas um mensageiro alado que se abre, de maneira indolor, para o futuro próximo ao qual basta abandar-se; o sono engendrado pelo capitalismo é embotamento e entorpecimento, ele é o indício de um universo, a um só tempo, sedutor e ameaçador, assombrado pelas condições de trabalho que Benjamin evoca, na trilha de Marx, como prisão do corpo e ruína do espírito.

Para isso, o filósofo volta-se para a insurreição operária de junho de 1848 e a repressão que se seguiu: "a maioria dos prisioneiros foi levada para as pedreiras e galeria subterrâneas que se encontram sob os fortes de Paris e são tão extensas que a metade da população de Paris poderia caber nelas. O frio nessas galerias subterrâneas é tão intenso que muitos só conseguem manter o calor do corpo correndo sem parar ou movendo os braços, sem que alguém ousasse deitar-se sobre as pedras geladas...Os prisioneiros deram a todas as galerias nomes de ruas parisienses e trocavam endereços quando se encontravam"[12]. Nos interiores, tudo predispõe a aparições e transfigurações. Aquele que os observa--mina de vidro, galerias das pedreiras ou as passagens de Paris—pode, efetivamente, transportar-se para um sonho ou para alguma das fantasmagorias de Robertson nas quais os espectros surgem e se deslocam nas reconstruções de antigos interiores. Aqui ronda a morte: "Todos conhecem nos sonhos o horror de portas que não fecham. Mais precisamente são portas que parecem estar fechadas, mas não estão. Conheci este fenômeno de forma intensa em um sonho no qual, estando em companhia de um amigo, vi um fantasma na janela do andar

---

, etc.. Cf. "Rua Steglitz esquina com Genthin", in *Rua de Mão Única, Obras Escolhidas II,* ed. Brasiliense,trad mJosé Carlos Martins Barbosa, 2000, p.86.

[11] Benjamin,*Passagens,*op. cit, arquivo "O *inbtérieur,* o rastro", I,6, p. 248.

[12] Citação de J.F. Benzenberg, feita por Benjamin, idem, C 3 a,1, p. 128.

Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

térreo de uma casa que se encontrava à nossa direita. E enquanto caminhávamos, ele nos acompanhava, passando pelo interior de todas as casas. Ele atravessava muros e paredes(...). Eu via tudo isso, embora fosse cego.A caminhada que empreendemos pelas passagens também é no fundo, um caminho fantasmagórico em que as portas cedem e as paredes abrem"[13]. As passagens são o labirinto desorintador em que o *flâneur* se converte em espectador que, tomado de embriaguez amnésica, depara-se com a modernidade: o transitório,o efêmero, o contingente.Mas não só. As passagens--" centros destinados ao comércio de luxo", são o " templo do capital mercantil"[14] e, de maneira mais essencial, o espaço onde o sonho complementa um novo modo de produção, sonho que transfigura as imperfeições e as carências da ordem social vigente de produção: "as passagens brilhavam na Paris do [Segundo]Império como grutas feéricas".[15]

As vitrines dão vida às mercadorias, convertendo-as em "devaneios materialistas"—com o que Benjamin nelas apreende a modernidade capitalista da sedução.Assim como na literatura libertina ela é a arte pela qual alguém se apodera da vontade de um outro,valendo-se de manobras mais ou menos fraudulentas, a mercadoria é o agente que seduz o consumidor: "Um murmúrio de olhares preenche as passagens" onde " as coisas trocam olhares [...} com o nada [...] . Ninguém melhor que Odilon Redon captou esse olhar das coisas no espelho do nada, e como nenhum outro sabia introduzir-se na cumplicidade das coisas com o não- ser"[16]. A ambigüidade das passagens,ambigüidade do ser e do nada, é também a das mercadorias. Estas, enquanto ilusões, transfiguram a realidade e desviam o olhar com respeito à realidade, operando como um divertimento, exercendo sobre o espectador fascinação porque o capitalismo—do qual elas constituem a expressão--enfeitiça e a mercadoria encanta. Benjamin não deixa de indicar o "sortilégio sufocante" deste encantamento maléfico sobre aquele que se entrega às mercadorias e ao sonho do consumo. A ambigüidade das passagens é reforçada, simultaneamente, pela riqueza e luxo das

[13] Benjamín, *Passagens,*"Morada de Sonho, Museu, Pavilhão Termal", I,2,7, ed UFMG, p.453.
[14] Passagens, "Primeiro Esboço, p. 933
[15] Benjamin encaminha o tema das passagens para a utopia de Fourier, associando-as às ruas-galerias do falanstério onde as diferentes paixões amorosas têm curso livre e produzem um *pays de Cocagne, "*antiqüíssimo símbolo do desejo ao qual a utopia fourierista dá uma nova vida". Em particular na relação homem-natureza que jamais seria ,em Fourier, dominação científica e exploração produtivista. O falanstério "deve reconduzir as pessoas a condições de vida nas quais a moralidade se torna desnecessária"(cf. "Paris, a Capital do século xix, Exposé de 1935, p. 41.).
[16] Benjamin, op., cit "primeiro Esboço", p.957.

Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

mercadorias e pelos jogos sem fim de seus espelhos. O flanar por seus corredores vem a ser um caminhar fantomático: "neste universo especular", observa Miguel Abensour, "a fantasmagoria, fonte de um encanto mágico que paralisa,põe em ação, pela própria ilusão que ela faz nascer, um processo de idealização da mercadoria"[17].Com o conceito "sex-appeal do inorgânico", evoca-se o estatuto dessas imagens de desejo, sua potência de deslumbramento e ofuscamento. Trata-se de uma realidade " tão onipresente que nem sequer estamos em condições de ver e muito menos de compreender a verdade, quer dizer, o simulacro é nossa realidade, um verdadeiro deserto de realidade".[18]

A cidade é o *locus* dessa desrealização também por suas luzes e iluminação: "ruas vazias e iluminadas quando se chega à noite nas cidades. As ruas se abrem ao nosso redor em forma de leque, como raios de uma mandorla da qual somos o centro.E o olhar para dentro da sala revela sempre uma família durante a refeição ou ocupada com misteriosa futilidade à mesa sob a lâmpada de teto com a cúpula de vidro sobre uma armação de metal. Tais *eidola* [...]são a experiência inalienável da geração[de Kafka] e, portanto, da nossa, porque apenas para ela o mobiliário de terror no incipiente auge do capitalismo preenche os cenários de suas mais tenras experiências infantis".[19]

Nessa paisagem urbana não mais é possível diferenciar realidade e ficção, modelo e reprodução,fato e direito.[20] Daí o impacto das imagens televisivas. Tudo se passa no plano do visível, nada permanece oculto, nem mesmo os mecanismos da própria produção da imagem como ideologia da identificação entre ver e saber. A esse respeito, Adorno observou que a crítica do fetiche é levada a termo pelo próprio fetiche-- o que inviabiliza reconhecê-lo como tal.A partir de Marx,um dos mecanismos principais do fenômeno do fetichismo da mercadoria é a impossibilidade de o sujeito apreender a estrutura social da determinação do valor dos objetos em virtude de um regime de encantamento por sua visibilidade absoluta. sua suposta objetividade.Efetivamente, o fetichismo produz

[17] Cf. "Lê Guetteur dês Rêves.Walter Benjamin et l ´Utopie, in Revue *Tumultes,*n 12, Abril de 1999, p.86-87.
[18] Seligmann, M., " San Pablo, el inconsciente óptico de la ciudad:sobre las fotografias de Carlos Goldgrub, in *Revista Punto de Vista n.* Os conceitos de "indústria cultural", "sociedade do espetáculo"e do "simulacro" referem-se, respectivamente, às leituras marxistas de Adorno, Guy Debord e Baudrillard sobre a cultura capitalista.
[19] Cf Benjamin, op. cit , "Primeiro Esboço", p. 930. Cf ainda Matos, Olgária, "*Aufklärung na Metrópole:*
[20] Em suas análises sobre o " estado de exceção" que define a modernidade capitalista, Giorgio Agamben mostra que a suspensão das leis que protegiam o "cidadão de direitos" se impões por não diferenciar-se perigo real e virtual, o suspeito de fato do culpado potencial.Cf. *Homo Sacer,* ed. UFMG

Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

aparência—mercadorias-- inclusive a mercadoria visual que, como toda mercadoria, é um fenômeno "sensível supra-sensível", é "objetividade fantasmática"(*gespenstige Gegenständigkeit)*daquilo que aparece. Trata-se da "falsa objetividade da aparência",da facticidade de um estado falso, de um mundo objetivado, reificado. Alienação e reificação significam estranhamento e passividade, perda do sentido humano do mundo e das coisas. Para Guy Debord,o espetáculo significa que as relações sociais não se fazem diretamente entre os indivíduos mas indiretamente por relações mediadas por imagens que se relacionam a outras imagens e que, desmascarando a si mesmas e a seus efeitos ideológicos, produzem um regime de verdade que não desmascara mais. A ideologia revela o segredo de seu funcionamento, com o que obscurece a consciência para continuar funcionando como ideologia. Agora é o discurso do poder que se critica a si mesmo[21].

A desideologização traz em si mesma os conteúdos da crítica com os quais ela se autocrítica.Por isso "o desvendamento não tem força sobre o que nada esconde".[22]O desencantamento do mundo, a crítica da passividade do olhar na sociedade do consumo, de massa e do espetáculo, o fetichismo visual, preservam as imagens e sua potência desejante.

Mercadorias visuais, algumas imagens têm o poder de romper com sua inflação, quando capazes de atuar como objeto único, como " raridade", em descontinuidade com sua repetição. A essas imagens,Benjamin denominou "imagens dialéticas" e "imagens de pensamento".Elas comportam a utopia pois são, também, imagens de desejo(*Wunschbilder)* **e** fantasmagoria, pois Benjamin a entende como mescla do Antigo e do Novo, como relação temporal que imprime uma " reviravolta dialética" entre o passado e o presente. Já que não se trata mais de o passado explicar o presente, mas do choque de ambos, Benjamin denomina o "o Ocorrido"(*das Gewesene)* e o presente o "Agora", em seus "edifícios duráveis e modas passageiras". Nas imagens dialéticas o ocorrido e o agora revelam sua natureza dialética, não temporal, não conceitual, mas figurativa, de tal modo que elas se aparentam a um *flash-back* cinematográfico que permite a consciência da não-linearidade da

[21] Haja vista a declaração do ex-Governador de São Paulo Cláudio Lembo, denunciando a "elite branca" -- oligárquica e retrógrada-- à qual ele mesmo pertence,--como responsável pela violência e pela criminalidade no Brasil.
[22] Safatle, Vladimir, "O esgotamento da forma crítica como valor estético", in *Rumos –Artes Visuais 2005-2006*, Itaú Culturalp.313.

Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

história.Contra-evolucionistas, operam uma inversão de perspectivas idealistas e positivistas na leitura da história—a de Hegel-- que confia em um *telos*, a de Marx, no progresso.[23]

O *flash back* no tempo pode advir também com a fotografia. Mas não em todas, pois tão somente alguns aspectos da cidade são propiciatórias, como " 'passagens, jardins de inverno, panoramas, fábricas, museus de cera, cassinos',os edifícios arquitetônicos antigos--galerias, teatros, monumentos, estátuas, estações ferroviárias". Morada do sonho,a estação ferroviária: "A gare Saint-Lazare: uma soberana que ruge e apita, com o olhar de um relógio. ´Para o homem atual´diz Jacques de Lacretelle, ´as estações ferroviárias são verdadeiras fábricas de sonhos´(Lê rêveur parisien",*Nouvelle Revue Française,*1927).Com certeza:hoje, na era do automóvel e do avião, são apenas terrores suaves e atávicos que ainda povoam os saguões enegrecidos; e aquela comédia banal do reencontro e da despedida, que se apresenta com um vagão pullman como pano de fundo, torna a plataforma de embarque um palco de província: " Mais uma vez representa-se para nós o desgastado melodrama grego:Orfeu, Eurídice e Hermes na estação. Na montanha de malas, sob a qual se encontra Eurídice, abre-se a fenda escarpada, a cripta na qual ela se afunda, quando o hermético chefe da estação, com a sinaleira em punho, fixando os olhos lacrimejantes de Orfeu, dá o sinal de partida.Cicatriz da despedida que estremece nos corpos representados dos deuses, como um trincamento em um vaso grego."[24]. (...)

Se o cinema é por excelência a arte moderna é por suscitar o inconsciente ótico, pois acontecimentos e experiências traumáticas, como já o indicara Freud, experiências não assimilados pela consciência, deixam seus rastros no inconsciente. O cinema capta o duplo sentido do choque:experiência traumática é que fere o inconsciente e choque da recordação quando ela se torna consciente.

O cinema torna manifesto o que de outra forma permaneceria invisível na paisagem urbana, ele é " aviso de incêndio": " o filme representa a forma de arte que corresponde ao perigo de morte em que vivem os homens de hoje.Ele corresponde a profundas transformações nos modos de percepção—percepção que todo pedestre experimenta na

[23] Com respeito à relação entre imagem dialética e *flash back* , cf. Brocchini, Ilaria, *Trace et Disparition:à partir de l´oeuvre de Walter Benjamin,* ed. Harmattan,Paris, 2006,pp 49 a 52.
[24] Benjmain, " Morada e Sonho, Museu, Pavilhão termal", um *Passagens,*op. cit p. 450.

Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

cidade grande".[25] As imagens do cinema, além disso, têm natureza mista, nelas fusionam a memória voluntária, `natural` e imagens artificiais equivalentes, estas, da experiência vivida, pois, registradas pelos dispositivos técnicos, como a fotografia, o vídeo, etc., suprem as falhas da memória comum. O que significa que espectros vivem entre nós , a igual título que na fita de Woody Allen *A Rosa Púrpura do Cairo*, em que as personagens do filme saem da tela e vêm ao encontro do espectador. Pela precisão da "réplica", pelo "rastro", pela "marca"que trazem consigo, a imagem fotográfica e a fílmica operam uma duplicação da antiga mímesis pictórica: uma função indiciária e uma `imaginária`, em que se sobrepõem representação e sonho.E mais. Na seqüência do iluminismo científico que fazia ver o que os olhos não viam, o cinema faz ver o que o olho nu ou o olho instrumentado do astrônomo não podem discernir. Pela *medium* da ampliação, dos grandes planos,da câmera lenta, da aceleração, o cinema pode ingressar e agir no mundo imaginário com uma precisão cirúrgica(...)

O cinema é a última fantasmagoria da modernidade pois ingressar na "essência" dos sonhos da contemporaneidade, no mundo palpável dos mapas da cidade, da arquitetura, das mercadorias, do veículos e das multidões. Por esta razão, Benjamin conjecturava filmar a " proto-história de Paris": "não seria possível realizar um filme apaixonante a partir do mapa de Paris?A partir da evolução de suas diversas configurações ao longo do tempo?A partir da condensação do movimento circular, *boulevards,*passagens, praças, no espaço de meia hora?Não é isso que faz o *flâneur*?"[26] Evocando o anacrônico para compreender o moderno, Benjamin procura nas passagens a Paris pré-histórica e supra-temporal. Esses "templos da mercadoria", em suas " ruas lascivas de comércio", projetam o bazar oriental no mundo burguês, testemunhando a metamorfose de todas as coisas à luz de sua venalidade. Neste teatro de feerias, na duração de um passeio em suas galerias, o cliente torna-se senhor virtual do mundo.[27]Se o cinema é, pela natureza de suas imagens, a essência da realidade capitalista, isto deriva de sua natureza de sonho, ele é, portanto, mais do que "relação de produção" e "mercado mundial". Desinibindo excedentes e carências, produzindo

[25]Benjmain, op.cit., Idem, ibidem.
[26] Benjamin, *Passagens,*arquivo C, 1,9, op. cit p 122.
[27] "Feeria dialética" foi o título indicado por Benjamin na primeira versão do texto de 1928-1929 das *Passagens,Passagens,*que seria substituída pelas " imagens dialéticas". Foi a controvérsia com Adorno que leva Benjamin a esta reformulação, uma vez que " feeria" corresponde, para Adorno, a um " empirismo poético" que só registra os conteúdos da consciência ou as imagens da cena sócio-histórica, sem se dispor ao trabalho de interpretação ou de construção que a " imagem dialética" evoca.

Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

mercadorias e falta, o capitalismo abrange a totalidade da vida—do trabalho, dos desejos e das expressões artísticas-- na imanência do poder de compra e venda. Assim como para Freud o sonho revela o inconsciente—aquela instância que nos é inteiramente desconhecida-- por associações involuntárias que "perturbam nossa reflexão" em seus "encadeamentos lógicos", Benjamin trata "o mundo das coisas do século XIX como se fosse um mundo das coisas sonhadas. Há dois sonhos, em um mesmo: um é relativo às novas tecnologias de construção—o ferro, o vidro, o concreto--, outro ao princípio mercantil, historicismo dos adereços que encobririam a "modernidade funcionalista" das técnicas dos projetos arquitetônicos, dessas " moradas de sonho"; na determinação mercantil, fantasmagorias marxistas. Assim o cinema, indústria e mercadoria. O cinema é sono e sonho, ou melhor, ele desperta para o sonho mas também do sonho do século, pois ele permite "construir a cidade topograficamente(...), a partir de suas passagens e suas portas, seus cemitérios e bordéis, suas estações(...), assim como antigamente ela se definia por suas igrejas e seus mercados. E as figuras mais secretas, mais profundamente recônditas da cidade: assassinatos e rebeliões, os nós sangrentos no emaranhado das ruas, os leitos de amores e os incêndios"[28]. Em outras palavras, o cinema apreende a essência viva da contemporaneidade[29].

O historiador materialista, não-hegeliano[30], espreita nos sonhos do coletivo—no cinema-- aquela fulgurância do instante que provoca o despertar e a liberação com respeito aos malefícios do século: "tão somente a revolução pode introduzir definitivamente o ar puro na cidade. Ar livre das revoluções. A revolução desenfeitiça a cidade"[31]. E isto porque Benjamin analisa o cinema no âmbito da reprodutibilidade técnica e da democratização do conhecimento, não sem antes proceder a uma modificação de seu sentido, rompendo com a perspectiva que atribui às massas um déficit conceitual e uma maior sensibilidade às imagens. Freqüentemente se diz que as massas não refletem, mas sentem, considerando-se que comover-se e raciocinar são atitudes contraditórias, como se fosse possível cogitar sem afetos ou paixões. O cinema permitia integrar as paixões na racionalidade política. A "razão" não se encontra do lado das " elites", contra a paixão do lado, esta, do " povo", pois

[28] Benjamin, *Passagens,* Arquivo C1,8,op. cit. P 122.
[29] Benjamin diferencia-se das críticas ao espetáculo, de inspiração metafísica, não excluindo as mídias da possibilidade de participarem do debate público democrático.
[30] As imagens dialéticas não comportam apenas o movimento de sua contradição itnerna, como em Hegel, mas também o momento de sua imobilização. Por isso Benjamin fala em "*dialektik im Stillstand"*.
[31] Benjamin, "O Flâneur", M 3,3,p 466. Substituí " a revolução desencanta a cidade" por " a revolução desenfeitiça(*entzaubert*) a cidade".

Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

o procedimento benjaminiano não opõe " racionalidade do discurso" à "sentimentalidade" das imagens., do mesmo modo que a democracia não separa a priori a opinião legítima da opinião suspeita, o bom público de um mal as mídias e os espetáculos.[32] Neste sentido, o cinema não é apenas a revelação do inconsciente visual,mas apresenta e resgata, projetada na tela, a alma do moderno,a cidade como sujeito histórico de decisão e de humanidade."[33]

Referências

As referência são as mesmas da nota de rodapé.

[32] Estes constituem modalidades da representação, ao mesmo tempo bons e maus, se se quiser

Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings