



Acta Scientiarum. Human and Social Sciences
ISSN: 1679-7361
eduem@uem.br
Universidade Estadual de Maringá
Brasil

Gomes de Lima, Francisco Gudiene; da Costa Magalhães, Suzana Marly
Modernidade e declínio da experiência em Walter Benjamin
Acta Scientiarum. Human and Social Sciences, vol. 32, núm. 2, 2010, pp. 147-155
Universidade Estadual de Maringá
Maringá, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=307325336004>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

Modernidade e declínio da experiência em Walter Benjamin

Francisco Gudiene Gomes de Lima¹ e Suzana Marly da Costa Magalhães^{2*}

¹Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. ²Seção de Ensino da Diretoria de Especialização e Extensão, Departamento de Educação e Cultura do Exército, Av. Presidente Vargas, Praça Duque de Caxias, 25, 21615-220, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. *Autor para correspondência. E-mail: suzananmag@hotmail.com

RESUMO. As categorias *erfahrung* (experiência autêntica) e *erlebnis* (experiência inautêntica) são fundamentais na abordagem da Modernidade realizada por Walter Benjamin, centrada na análise dos modos de perceber e sentir o mundo, que se alteraram a partir de transformações sociais profundas – urbanização, mercantilização, difusão da técnica, tecnologização crescente da palavra. Walter Benjamin analisou, em diversas obras, o fenômeno do declínio da *erhfahrung* (experiência autêntica) num *crecendo* que pondera os efeitos psicosociais do surgimento da escrita (com a queda da linguagem adâmica, apta à transmissão do ser das coisas), da imprensa, da indústria cultural, da vivência anônima e desenraizada nas grandes cidades. O resultado deste longo processo de instauração da Modernidade foi a entronização de uma percepção fragmentada, descontínua e irrefletida – a *erlebnis* (experiência inautêntica).

Palavras-chave: linguagem, imagens, percepção, cidade, experiência autêntica, experiência inautêntica.

ABSTRACT. Modernity and decline of the experience in Walter Benjamin. As described by Walter Benjamin, the categories of *erfahrung* (authentic experience) and *erlebnis* (unauthentic experience) are fundamental to approaching the subject of modernization, they are a central point of analysis on the ways to perceive and feel the world, that are altered due to the profound transformation of society through urbanization, commercial development, the spread of technological growth and the propagation that written communication has on the culture sector. Walter Benjamin analyses in several works of art, the phenomenon of the decline of *erhfahrung* (authentic experience) and ponders the progression of psycho social effects as a result of various writings (as Walter Benjamin explains "The suppression of the language of Adam", allowing for the transmission of the essence of reality) from the Press, cultural development, and anonymous experiences in large city's. As a result, this long process of introducing Modernity was essential an induced perception that is fragmented and discontinuous – the *erlebnis* (unauthentic experience).

Key words: language, images, perception, city, authentic experience, unauthentic experience.

Introdução

A abordagem da Modernidade de Walter Benjamin visa à elaboração de uma espécie de Psicanálise da Civilização moderna com o intuito de promover a cura de um estado neurótico da cultura, próprio da Contemporaneidade. Para tal, Benjamin propõe o uso da recordação. Daí a pertinência de uma empreitada arqueológica de recuperação, no século XIX, das formas mais arcaicas dos artefatos e relações sociais que existem hoje. Nesta perspectiva, a meta da obra "Paris, Capitale du XIX siècle: le livre des passages" era desvelar o complexo de ideologia e utopia, de mitos, de fantasmagorias, próprias do século XIX. Isto significava decifrar o universo citadino em suas manifestações simbólicas aparentemente secundárias, irrelevantes – arquiteturas, tipos sociais, interiores burgueses, *bibelots*, práticas de jogo e de prostituição, a fim de

interpretar adequadamente o estado da cultura na época de uma modernidade em processo de expansão.

Para abordar estes aspectos, foi pertinente a utilização de uma abordagem alternativa, centrada nas imagens dialéticas, plenas de contradições, aptas a exprimir uma constelação histórico-mítica específica, que estaria na origem das formas sociais atualmente em vigor. Estas imagens teriam de ser arrumadas na forma de uma montagem, no sentido cinematográfico e surrealista do termo (ROCHLITZ, 1990, p. 35).

A sua intenção era caracterizar a Modernidade por meio da análise de imagens. Desta forma, o pensamento e a escrita benjaminianos utilizam a imagem, como a manifestação de uma forma essencialmente corporal de compreender o mundo, pois o corpo é o espaço por excelência das percepções, ideias e metáforas que engendram as

imagens, onde é gestada a realidade, no nível consciente e inconsciente. Para Benjamin, portanto, a imagem se consubstancia, não só como instrumento heurístico a serviço de um conhecimento sistematizado do mundo, mas como a forma primordial de saber, de um senso comum espontâneo.

Para esclarecer a dimensão sociocultural da Modernidade, Benjamin centrou-se na categoria de experiência *erfahrung* (experiência autêntica), inicialmente, esboçada em um texto irônico que criticava a experiência como um apanágio da maturidade, oposta à inexperiência da juventude.

A categoria de experiência foi retomada posteriormente numa análise sistemática da Modernidade, assumindo um papel tão relevante que a situação da sociedade e da cultura no contexto da Modernidade pode ser resumida no fenômeno do declínio da experiência. Benjamin considerava que o patrimônio cultural havia se avolumado e se adensado na mesma proporção em que declinava a sua capacidade de assimilação genuína. A instauração da Modernidade foi acompanhada, portanto, de um empobrecimento considerável da experiência:

Qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós? A horrível mixórdia de estilos e concepções do mundo do século passado mostrou-nos com tanta clareza aonde esses valores culturais podem nos conduzir, quando a experiência nos é subtraída, hipócrita ou sorrateiramente, que é hoje em dia uma prova de honradez confessar nossa pobreza. Sim, é preferível confessar que essa pobreza de experiência não é mais privada, mas de toda a humanidade. Surge assim uma nova barbárie (BENJAMIN, 1985, p. 115).

Para Walter Benjamin, a pobreza da experiência na Modernidade consistiu na impossibilidade de *erfahrung* (experiência autêntica), ou seja, na impossibilidade da elaboração e comunicação da experiência coletiva, visceral, prenhe de um amplo ordenamento cognitivo do mundo: “a *erfahrung* (experiência autêntica) é uma experiência que se acumula, que se prolonga, que se desdobra [...] o sujeito integrado numa comunidade dispõe de critérios que lhe permitem ir sedimentando as coisas com o tempo” (KONDER, 1988, p. 72). Em suma, a ausência de *erfahrung* (experiência autêntica) evidencia um modo de perceber e de sentir próprio da Modernidade. Segundo o autor, a experiência, nos tempos modernos, foi substituída pela *erlebnis* (experiência inautêntica) – a vivência do indivíduo isolado.

Nesta perspectiva, este estudo visa a sistematizar, por meio de uma pesquisa de cunho bibliográfico, a análise benjaminiana da transformação das formas de sentir e perceber o mundo, concretizada na

Modernidade, que substituiu a *erfahrung* (experiência autêntica) pela *erlebnis* (experiência inautêntica), caracterizando a sua manifestação na linguagem oral e escrita, nas artes e na sociabilidade, com o intuito de esclarecer os aspectos fundamentais da condição do homem moderno.

Inicialmente, será analisado o declínio da experiência na teoria da linguagem de Walter Benjamin. Em seguida, será enfocada a teoria da narração e sua abordagem do fenômeno urbano e da Arte.

O declínio da experiência na Linguagem

A teoria da linguagem de Walter Benjamin apresenta certo caráter teológico, na medida em que utiliza as imagens do relato bíblico do *Gênesis* como cenário para sua especulação sobre a natureza mais recôndita da experiência humana. A teoria da linguagem de Benjamin permeia toda a sua obra, apesar de ser abordada somente em alguns textos: “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem dos homens” (1916), “A tarefa do tradutor” (1921) “Doutrina do semelhante”; “Sobre a capacidade mimética” (1933). É, no entanto, no prefácio da *Origem do drama barroco alemão* (1925) que a sua teoria da linguagem adquire contornos definitivos.

Walter Benjamin expõe sua teoria da linguagem a partir de uma alegoria inspirada no conteúdo do *Gênesis*, do Antigo Testamento, que descreve o momento em que a humanidade vivencia a experiência marcante da Criação por meio da linguagem. Com efeito, foi por meio da linguagem (o “Verbo”), que Deus criou o mundo. Nesta forma primitiva da linguagem, o ato de nomear não era diferente de criar, conhecer, pois o primeiro ser humano, Adão, conhecia por meio da mesma linguagem com a qual Deus havia criado o Mundo. Havia ainda um íntimo parentesco entre a linguagem divina e a linguagem humana - a linguagem adâmica. Imantada de som na esfera da locução livre e primordial da criatura, a linguagem adâmica se contrapõe à linguagem escrita surgida após o Pecado Original. Após a Queda, efetivou-se o distanciamento do homem do ser genuíno da coisa porque a linguagem escrita passou a escravizar o modo de ser das coisas no amplexo redutor da significação.

Neste sentido, Benjamin enfatizou o resgate de uma experiência originária – a linguagem adâmica - apta a dizer o nome da coisa, que havia sido solapada pelo uso meramente comunicativo da palavra após o Pecado Original.

Walter Benjamin referiu-se a uma tristeza que reside nas coisas e que seria responsável por sua mudez, isto é, por sua ausência de linguagem; por outro lado, a mudez da natureza seria,

reciprocamente, o motivo de tristeza que lhe é inerente: “por ser muda, a natureza entristece. Mas é a inversão dessa afirmativa que nos faz penetrar ainda mais fundo na essência da natureza: a tristeza do mundo natural o torna mudo.” (BENJAMIN apud LAGES, 2002, p. 209).

Com isso, Benjamin definiu os limites da linguagem, classificando-a a partir de três níveis regressivos da percepção humana: 1º - a linguagem muda dos objetos; 2º - a linguagem adâmica, que se consubstancia como um puro reconhecimento no ato primordial de Adão nomear as coisas; 3º - as decaídas linguagens humanas. A linguagem muda dos objetos e a linguagem adâmica são essencialmente distintas da linguagem humana decaída porque somente esta vigora após a instituição da linguagem como sistema arbitrário de signos por meio da cultura escrita. Observa-se, nestes diferentes níveis da linguagem um processo gradual de declínio da experiência no contexto da Modernidade.

Contudo, a teoria da linguagem de Benjamin cultiva ainda um desejo utópico de corrigir as linguagens deturpadas, decaídas, imperfeitas. Eis a “tarefa do tradutor” e do filósofo:

Haveria, em ambos os planos, uma tarefa do tradutor a ser realizada: antes da queda, é preciso traduzir a linguagem muda das coisas da criação para uma imaterial linguagem sonora, articulada - essa tarefa teria sido já levada a cabo por Adão em seu impulso nomeador; e, depois da “queda” as várias línguas decaídas devem ser orientadas para a língua originária, a ser reconstituída no processo dessa segunda tarefa de tradução [...] (LAGES, 2002, p. 151).

Em outras palavras, a linguagem muda da natureza constitui o paradigma de todas as operações de tradução, anteriores e posteriores à Queda. Daí, portanto, a tradução da mudez natural para a sonoridade da linguagem humana e a conversão das línguas humanas imperfeitas para a pura linguagem. Vale dizer que a conversão das línguas humanas imperfeitas não visa à tarefa impossível de retornar à língua mítica do paraíso: a empreitada consiste somente no movimento ascendente de elevação ou, se quisermos, de sublimação, que “tende finalmente para a expressão do mais íntimo relacionamento das línguas entre si” (BENJAMIN apud LAGES, 2002, p. 214).

Como já foi mencionado, o reencontro, em nossa linguagem hodierna e deturpada, da linguagem pura dos nomes não é tarefa só do tradutor, mas também do filósofo (BENJAMIN, 1984).

No prefácio da *Origem do drama barroco alemão*, Walter Benjamin relaciona as ideias e os fenômenos.

Neste sentido, a verdade consiste “em uma essência não intencional, formada por idéias” (BENJAMIN, 1984, p. 58), que não se vincula jamais à intencionalidade, pois a verdade é a morte da intenção.

De fato, “a estrutura da verdade requer uma essência que, pela ausência de intenção, se assemelha a das coisas, mas lhe é superior pela permanência” (BENJAMIN, 1984, p. 58). Assim, para Benjamin, as ideias são a essência da verdade, uma vez que não são próprias da esfera fenomênica nem são um objeto de intuição intelectual, mas, ao invés, consubstanciam-se como o ordenamento objetivo virtual dos fenômenos na forma de representação. Acresce, ainda, que a ideia pertence a uma esfera fundamentalmente distinta daquela em que estão os objetos que apreende pela ausência de conceituação, determinando somente relações de afinidade mútua entre tais fenômenos: “as idéias se relacionam com as coisas como as constelações com as estrelas” (BENJAMIN, 1984, p. 56).

Mas onde se localizam as ideias? No Nome. Neste sentido, é preciso considerar,

[...] a tensão entre nome e palavra, sob a forma de uma oposição entre a linguagem oral, livre expressão da criatura, e essencialmente onomatopáica - nomeando assim as coisas com o nome que verdadeiramente lhes corresponde - e a linguagem escrita, reino das significações, sobre as quais pesa toda a tristeza do homem exilado (ROUANET apud BENJAMIN, 1984, p. 17).

A consideração acima poderia induzir à conclusão de que Benjamin é um nostálgico, que pretende resgatar uma forma arcaica de linguagem. Porém, quando afirma que as ideias se encontram no Nome, não se refere à linguagem oral do impulso nomeador de Adão antes da Queda, mas a “uma percepção primordial, em que as palavras não perderam, em benefício da dimensão cognitiva, sua dignidade nomeadora” (BENJAMIN, 1984, p. 58). Aqui, há uma complexificação da concepção teológica pelo recurso à teoria platônica das ideias. Contudo, a teoria da linguagem de Benjamin assume uma dimensão que rompe com qualquer tipo de platonismo na medida em que a ideia não passa de um elemento simbólico da palavra.

Como resgatar, então, este aspecto inefável da palavra?

Não pode ser por meio da abordagem das palavras em sua função comunicacional, cognitiva, visto que desta forma há uma proibitiva “intenção de conhecimento”.

Então, onde e como realizar essa tarefa de forma não-intencional?

Como a filosofia não pode ter a arrogância de falar no tom de revelação, essa tarefa só pode cumprir-se pela reminiscência voltada retrospectivamente, para a percepção original [...] Trata-se de um processo em que na contemplação filosófica a idéia se liberta, enquanto palavra, do âmago da realidade, reivindicando de novo seu direito de nomeação (BENJAMIN, 1984, p. 59).

É possível, pela análise da palavra profana, recordar-se de sua dimensão nomeadora original para reconduzi-la, enquanto ideia, à ordem do nome. É assim que a Filosofia e a Tradução são, para Benjamin, um meio de recuperação da percepção originária da linguagem adâmica, que foi perdida pelo processo gradual de declínio da experiência no contexto da Modernidade.

Mas o declínio da experiência que atingiu a linguagem repercutiu também em outras dimensões da vida humana que são conexas à linguagem: a narração, por exemplo. Afinal, como as pessoas se comunicam entre si? Ora, a linguagem é o meio pelo qual as pessoas compartilham suas experiências e narram aquilo que aprenderam. A narração, portanto, não restou imune ao impacto do declínio da experiência. A faculdade humana de transmitir experiências por meio da comunicação também foi atingida pelo declínio da experiência. Nas palavras do autor, este declínio traduziu-se no desaparecimento progressivo da narração: “a arte de narrar caminha para o fim [...]. É como se uma faculdade, que nos parecia inalienável, a mais garantida entre as coisas seguras, nos fosse retirada. Ou seja, a de trocar experiências” (BENJAMIN, 1980, p. 57).

Erfahrung (experiência autêntica) e narração

O texto *O Narrador* trata do declínio da arte de narrar – da prática de troca comunicativa de experiências pessoais e coletivas. Neste texto, Benjamin, constatou que a experiência foi gradualmente solapada no contexto da Modernidade. Como exemplo, Benjamin cita o fenômeno da impossibilidade de expressão das vivências dos campos de batalha própria dos combatentes da 1^a Guerra Mundial (1914-1918), “porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica da guerra de trincheiras” (BENJAMIN, 1985a, p. 115).

Nas sociedades pré-modernas, a narração funcionava como fator gerador de amálgama social, pois ensejava a vocalização genuína da cultura por meio da transmissão de lições de vida de interesse prático, de formação moral, traduzindo-se na forma de conselhos ao ouvinte. De fato, o saber existencial, coletivo, oriundo de vivências profundas - a *erfahrung*

(experiência autêntica) - era transmitido oralmente pelos narradores.

Walter Benjamin classificou os narradores segundo a sua pertença aos respectivos círculos vitais: o marinheiro mercador que narra as peripécias de suas aventuras; o lavrador sedentário que exprime as histórias e a tradição de sua terra; os artesãos.

Entretanto, na Modernidade, a narração declina, pois se torna cada vez mais rara a experiência coletiva de contar e ouvir histórias. E isto é resultado de uma mudança no modo de existência humana que não consegue mais compartilhar “memórias comuns, que garantiam a existência de uma experiência coletiva, ligada a um tempo e trabalho partilhados, em um mesmo universo de prática e linguagem” (GAGNEBIN apud BENJAMIN, 1985, p. 11).

Em razão da degradação da *erfahrung* (experiência autêntica), não há mais uma sabedoria a compartilhar. A tradição de dizer a verdade sobre o mundo e de fornecer orientação à existência, transmitindo uma *sagesse* de geração em geração foi perdida. No “período épico da verdade”, cultivava-se a sabedoria e, por isso, a narração apresentava uma função de aconselhamento porque não era um simples relato, mas se consubstanciava como uma proposta de continuidade de uma história que não cessava: “a arte de narrar tende para o fim porque o lado épico da verdade, a sabedoria está agonizando” (BENJAMIN, 1980, p. 59). O declínio da dimensão épica da verdade e de seu impacto na arte de narrar se configura como um fenômeno semelhante ao da perda da aura na arte, como será analisado mais adiante (GAGNEBIN apud BENJAMIN, 1985a, p. 11-12).

Quais as condições sociais necessárias para a existência social da narração? A disponibilidade da memória é uma condição *sine qua non* para o intercâmbio de experiências, visto que é aí que as experiências permanecem retidas, passíveis de serem reportadas. É precisamente a ausência da memória que dissolve a experiência que é transmitida oralmente. E a memória só resiste no tempo se o ouvinte estiver receptivo, disponível, o que demanda um estado de descontração e de distensão espiritual que se assemelha ao tédio: “o tédio é o pássaro onírico que choca os ovos da experiência” (BENJAMIN, 1980, p. 62).

Outra premissa necessária ao exercício da narração era a presença de uma atividade social favorável como, por exemplo, o círculo do trabalho artesanal que deixou de existir na Era moderna. Marx discorre a respeito desta forma de trabalho, comparando as formas de trabalho modernas e pré-modernas. É verdade que sua abordagem com enfoque nos modos de produção diverge da ênfase nos modos de percepção e de estar no mundo,

própria de Benjamin. Contudo, é inegável a inspiração marxista de Benjamin, evidenciada neste trecho da *Ideologia Alemã*, cujas categorias de análise permanecem na abordagem benjaminiana:

O primeiro caso [o trabalho pré-moderno] pressupõe indivíduos reunidos por uma relação qualquer, família, linhagem, solo, etc.; o segundo [o trabalho na era moderna], os indivíduos independentes uns dos outros e reunidos unicamente pela troca. No primeiro caso, a troca se efetua principalmente entre os homens e a natureza, o trabalho de uns sendo trocado com os produtos dos outros; no segundo, ele é, de maneira preponderante, uma troca entre os homens. No primeiro caso, a inteligência média basta, a atividade corporal e a atividade espiritual não são ainda separadas; no segundo, é preciso que a divisão entre o trabalho corporal e o trabalho intelectual seja quase concretizada (MARX, 1982, p. 1091).

Segundo Benjamin, no trabalho artesanal, o trabalhador relatava enquanto tecia, fiava ou esculpia, sem a pretensão de informar dados objetivos. O trabalhador mantinha com a matéria narrada - a vida humana - uma relação semelhante àquela do artesão com sua matéria-prima pelo caráter de "imediatez da experiência". Havia uma atitude de ingenuidade na relação de narradores e ouvintes, no vínculo visceral entre narrador e conteúdo narrado. Porque, assim como o oleiro deixa as marcas de seus dedos no barro com que esculpe o jarro, aflora na coisa narrada uma marca pessoal indelével: "pelo lado sensorial, narrar não é de forma alguma, apenas obra da voz [...]. Aquela velha coordenação de alma, olho, mão, gestos, é a coordenação artesanal que encontramos no habitat da arte de narrar" (BENJAMIN, 1980, p. 74).

Marx também menciona a destruição da espontaneidade presente na atividade laboral. Seu ponto de vista materialista, porém, faz com que atribua esta perda ao fenômeno econômico da concorrência universal:

Ela (a concorrência universal) obrigou todos os indivíduos a despender ao máximo a sua energia. Ela fez tudo para anular a ideologia, a religião, a moral etc. [...] De uma maneira geral e na medida do possível, ela destruiu a espontaneidade natural presente no trabalho, e reduziu todas as relações naturais a relações de ordem monetária. No lugar das cidades de surgimento espontâneo, ela criou as grandes cidades industriais modernas. [...] ela consagrou a vitória da cidade sobre o campo [...] (MARX, 1982, p. 1103).

Neste sentido, a difusão da cidade moderna foi um dos fatores que ensejaram o desaparecimento do ambiente de trabalho favorável à narração. Esta constatação de Benjamin está afinada com a análise

marxista da corrosão gradual das formas medievais de produção que se centra no enfoque da evolução da indústria têxtil:

A tecelagem que os camponeses praticavam no campo como atividade suplementar, a fim de adquirir bens necessários à subsistência, foi o primeiro trabalho que a expansão do comércio favoreceu. [...] a demanda crescente de tecidos para vestir uma população crescente, a acumulação e a mobilização nascente do capital primitivo que ocorrem após a circulação acelerada, as necessidades de luxo que emergem favorecidas pela expansão progressiva do comércio em geral, conferem à tecelagem, em termos quantitativos e qualitativos, um fator de dinamismo que a arrancará completamente do modo de produção tradicional. Do lado dos camponeses que tecem para o próprio uso, surge, nas cidades, uma nova classe de tecelão [...] (MARX, 1982, p. 1097).

De fato, as novas formas de sociabilidade e de trabalho no espaço urbano moderno eram incompatíveis com a transmissão das experiências entre as gerações (*erfahrung*), favorecendo as vivências estritamente individuais *erlebnis* (experiência inautêntica). Assim sendo, o modo de conhecimento na cidade moderna não é mais a experiência, que se remetia à memória pessoal e coletiva, que engajava o sentimento e a reflexão. Ao contrário, predomina agora a vivência, que repousa na atenção distraída - uma forma de conhecimento passivo, difuso, periférico. Este aspecto será retomado adiante.

Na Modernidade, contudo, sobrepuja-se à experiência compartilhada a realidade da pobreza de experiência, que inviabiliza a apreensão do patrimônio cultural. Segundo Benjamin, esta nova forma de comunicar caracteriza-se pelo seu caráter eminentemente informativo. E a pretensão de informar é incompatível com a narrativa. Convém ainda acrescentar que, no capitalismo avançado, a hipertrofia da comunicação de informações ocorreu sob a égide da disseminação da indústria cultural por meio da imprensa e do seu aparato ideológico de manipulação, veiculação e fabricação da informação: "Se a arte de narrar rareou, então a difusão da informação teve nesse acontecimento uma participação decisiva" (BENJAMIN, 1980, p. 61).

Na verdade, a percepção do homem moderno é superficial, epidérmica - desprovida de memória. A arquitetura moderna evidencia os aspectos fundamentais desta nova forma de percepção do mundo, que se caracteriza pela impossibilidade de guardar vestígios da passagem do tempo. Daí, por exemplo, o uso do vidro:

Ele (o escritor Scheerbart) atribui a maior importância à tarefa de hospedar sua 'gente', e os cidadãos, modelados à sua imagem, em acomodações adequadas à sua condição social, em casas de vidro, ajustáveis e móveis, tais como as construídas no meio tempo, por Loos e Le Corbusier. Não é por acaso que o vidro é um material tão duro e tão liso, no qual nada se fixa. É também um material frio e sóbrio. As coisas de vidro não tem nenhuma aura. O vidro é em geral o inimigo do mistério. É também o inimigo da propriedade. O grande romancista André Gide disse certa vez: cada coisa que posso se torna opaca para mim. Será que homens como Scheerbart sonharam com edifícios de vidro, porque professaram uma nova pobreza? (BENJAMIN, 1985a, p. 117).

Finalmente, o fator que favoreceu o declínio definitivo da narrativa na Modernidade foi o surgimento do romance, no século XVIII, que é um produto típico da introspecção - o relato pessoal do indivíduo, que expressa a sua interioridade, elaborado solitariamente. Com o romance, portanto, houve o afastamento definitivo da função do aconselhamento própria da narrativa oral, porque o romance relata não a vivência coletiva, mas a estória do indivíduo isolado e desorientado - a forma típica do saber existencial da sociedade moderna:

O narrador colhe o que narra da experiência, própria ou relatada. O romancista segregou-se. O local de nascimento do romance é o indivíduo na sua solidão, que já não consegue exprimir-se exemplarmente sobre seus interesses fundamentais, pois ele mesmo está desorientado e não sabe mais aconselhar [...] o romance da notícia da profunda desorientação de quem vive (BENJAMIN, 1980, p. 60).

Na verdade, o romance é uma tentativa do homem moderno de conferir sentido pessoal a uma existência considerada caótica e gratuita. O interesse do leitor moderno no romance é "a esperança de aquecer sua vida enregelada numa morte que ele vivencia através da leitura" (BENJAMIN, 1980, p. 69). Enquanto na narrativa oral, o fluxo da história é contínuo pelo compartilhamento de memória entre narrador e ouvinte, no romance, é o leitor solitário que percorre ansiosa e solitariamente o texto no afã de encontrar um sentido para sua vida.

Convém ressaltar que o romance se configurou como um dos subprodutos da imprensa, sob a égide da Indústria Cultural, que se caracteriza, como já foi relatado, pelo primado da informação volátil, vinculada à explicação racional da realidade, que se opõe à narrativa, centrada na sucessão de eventos e na lição exemplar.

Declínio da experiência e cidade moderna

A Cidade está no centro do pensamento de Benjamin sobre a Modernidade. Pode-se falar, a justo título, de um pensamento urbano em Benjamin que desenha os fenômenos concretos mais relevantes da Modernidade, traduzidos como imagens - de pessoas, de objetos, de arquiteturas. Era a tentativa de elaboração de uma fisiognomia de uma época por meio da detecção de signos secundários, que normalmente passam desapercebidos, como a moda. Tratava-se de ler a paisagem urbana em si, de ler a Cidade por meio dos textos literários, percebendo-os como expressões da História Social:

As imagens não são impressões subjetivas, mas expressões objetivas. Os fenômenos - edifícios, gestos humanos, arranjos espaciais - são 'lidos' como uma linguagem na qual uma verdade historicamente transitória (e a verdade de uma transitoriedade histórica) se expressa concretamente, e a formação da cidade torna-se legível dentro da experiência percebida (BUCK-MORSS, 2002, p. 53).

Como já foi mencionado, Walter Benjamin empreendeu a tarefa de clarificação da Modernidade, depreendida como uma construção filosófica de uma totalidade - por meio do uso de imagens de coisas e de fatos do passado, que Benjamin considerava como ur-formas do presente. E fez isto em relação à Cidade por meio dos recursos da citação e da montagem, recuperando aspectos da indústria cultural e da história social urbana, explicitando as práticas sociais e o mundo das mercadorias e o sonho coletivo que o capitalismo do século XIX, produziu, de caráter reificante e fetichizante. A fantasmagoria moderna engendrada pelas mercadorias no plano da publicidade, das arquiteturas, das práticas sociais e da indústria cultural era, então, o seu foco. Daí, destacaram-se imagens concretas, descontínuas, plenas de contradições, irredutíveis a uma conjugação estanque para formar uma representação global da realidade social. Neste sentido, as imagens do *flâneur*, da prostituta, do homem-sandwich, típicas do cenário urbano da Paris oitocentista serviriam para exprimir concretamente uma constelação histórica-filosófica que era a própria Modernidade.

Além disto, Walter Benjamin caracterizou os aspectos mais sutis do fenômeno urbano, descrevendo as transformações da *psyche* humana no contexto da Modernidade, uma vez que a cidade é também analisada pela forma como é construída na consciência e na inconsciência dos sujeitos: "a Modernidade não é nem uma cultura nem um

estado de espírito: ela é indissociável da maneira como a cidade é captada pela subjetividade da experiência" (SIMAY, 2005, p. 11).

Desta forma, Benjamin desceu à escala microsociológica, para traçar o perfil da transformação da *psique* no contexto urbano... Benjamin enfocou aqui precisamente os modos de apropriação subjetiva da Cidade, elaborando profunda investigação da experiência urbana. Para Benjamin, "la modernité n'est ni une culture ni un état d'esprit: elle est indissociable de la manière dont la ville est ressaisie dans la reflexivité d'une expérience" (SIMAY, 2005, p. II).

Nesta perspectiva, na cidade moderna, ocorreu o declínio da experiência (*erfahrung*) pelo choque multiplicado de impressões sensoriais. O resultado foi a predominância de uma atitude de desorientação graças ao caráter fragmentado das impressões: a vivência ou percepção descontínua, que se contrapõe à experiência (*erfahrung*) caracterizada pela vinculação à memória pessoal e à reflexão:

No mundo moderno, todas as energias psíquicas têm que se concentrar na consciência imediata, para interceptar os choques da vida cotidiana, o que envolve o empobrecimento das outras instâncias, como a memória, e com isso o 'herói moderno' perde todo o contato com a tradição, transformando-se numa vítima da amnésia (ROUANET, 1993, p. 64).

Convém ressaltar que, segundo Benjamin, a substituição da *erfahrung* (experiência autêntica) pela *erlebnis* (experiência inautêntica) não foi fortuita: deveu-se, em última instância à necessidade de proteção ante os riscos das grandes cidades - de violência, isolamento, despersonalização, o que não obscurece o fato de que

Benjamin encarou o *homo urbanus* da sociedade contemporânea como um indivíduo empobrecido em sua experiência vital, desfalcado em sua capacidade de acumular estoques de lembranças e significados pelo ritmo traumatizante da vida citadina e o atomismo da informação da imprensa (MERQUIOR, 1983, p. 27).

Declínio da experiência e a situação da Arte na Modernidade

Convém agora considerar o fenômeno do declínio da experiência autêntica (*erfahrung* (experiência autêntica)) na Modernidade nas artes em geral, que passam a funcionar sob a égide da Indústria cultural. A sua característica definidora foi a morte da aura, que se consubstancia como o declínio da experiência no plano estético.

Para Walter Benjamin, a arte pré-capitalista foi, por excelência, uma arte aurática. A aura

desempenhava aí um papel sacral e ritualístico, transcendente ao mundo contingente. Com a progressiva secularização efetivada na Civilização Ocidental, a arte aurática manifestou-se por meio da definição de um parâmetro estético a ser considerado na elaboração de uma obra de arte individual - um *ethos* abstrato e atemporal de beleza.

A aura se caracterizava pela dimensão da distância na medida em que o objeto estético, em sua concretude, tornava-se distante, pois apresentava uma qualidade imponderável, excelsa e sublime. Esta dimensão rarefeita e transcendente podia também ser encontrada nos conteúdos próprios da narração. Em ambos os casos, conjugava-se, no ouvinte/expectador, uma atitude de contemplação intensa e desinteressada e a assimilação visceral da realidade. A aura existia, portanto, no âmbito da obra de arte e da narração, sendo incorporada e aderida à sensibilidade mais recôndita do indivíduo absorto.

A arte aurática sucumbiu por dois fatores que se interpenetram estreitamente no contexto de surgimento da Modernidade no plano da cultura - as transformações operadas nas condições sociais de fruição da obra de arte e na própria estrutura formal dos objetos estéticos - que se concretizam, respectivamente, na indústria cultural e na reprodutibilidade técnica.

A indústria cultural se consubstancia como a matriz principal da arte moderna, que a converte, antes de tudo, em mercadoria. Para caracterizar o seu modo de funcionamento, Walter Benjamin reconstituiu as condições da atividade literária dos séculos XIX e XX, evidenciando que a literatura se converteu, então, em indústria cultural, assim como a pintura, a escultura, a fotografia e o cinema. No caso da literatura, Benjamin utilizou a figura da prostituta para personificar o poeta moderno - o que vende o trabalho artístico para subsistir materialmente. O exemplo paradigmático da mercantilização da obra literária foi o surgimento do romance-folhetim, que foi incorporado aos periódicos, sendo subsidiado pelos anúncios (BENJAMIN, 1980).

Esta mercantilização extensiva concorreu para a supressão da aura uma vez que o artefato cultural reduziu-se ao valor de troca, que é irredutível à convicção de um valor transcendente, imaterial, próprio da aura.

E a indústria cultural funciona sob a égide da reprodutibilidade técnica, que se caracteriza pela possibilidade de obtenção de cópias *ad infinitum* da obra de arte, solapando a dimensão da autenticidade e singularidade irredutível do objeto estético que eram próprias da arte aurática: "à mais perfeita reprodução falta sempre algo: o *hic et nunc* da obra

[...] [que] constitui aquilo que se chama de sua autenticidade" (BENJAMIN, 1980, p. 7).

Com efeito, não há autenticidade nos produtos oriundos da reprodução técnica, pois ocorre a alteração da forma do exemplar original, recriando-o por meio de recursos de aproximação, recorte, ampliação, dentre outros.

Além disto, a cópia não admite a autenticidade, pois esta se vincula estreitamente à história do objeto. Sem o testemunho histórico, decai a sua autenticidade, o seu *hic et nunc* - a sua aura - porque a reprodução torna o objeto um mero acontecimento fortuito e uma atualidade vívida, próximo do expectador ou ouvinte em qualquer instante ou lugar.

Por último, com a disponibilidade absoluta do domínio pessoal sobre o objeto portador de imagem e/ou de som, a obra de arte despojou-se da dimensão da distância, desvinculando-se, portanto, de seu componente aurático.

A indústria cultural e a reprodutibilidade são manifestadas com plenitude numa arte moderna por excelência: o cinema. Como manter a aura, fundada sobre a unicidade da obra, quando impera no cinema a fragmentação da imagem proporcionada pela montagem?

No cinema, a técnica se instaurou no âmago da obra de arte, ensejando a ruptura da unidade da obra de arte, e, consequentemente, a dissolução da aura. Até a unidade da *perfomance* do ator, própria do teatro, foi cindida, uma vez que a fotografia e a montagem a seccionam e o processo de filmagem a dispõe num fluxo espaço-temporal descontínuo. Além disto, a técnica medeia a relação estabelecida entre o ator e público, solapando a aura da obra de arte e, outrossim, dos atores.

O cinema evidencia a característica mais destacada da experiência estética da Modernidade: o hedonismo sem reflexão: "desfruta-se do que é convencional, sem criticá-lo; o que é verdadeiramente novo, critica-se a contragosto" (BENJAMIN, 1980, p. 2). Benjamin constatou que o cinema substituiu a estabilidade da imagem pelo fluxo contínuo, que inviabiliza a interiorização e a reflexão – a associação de ideias – já que não se pode meditar no que se vê, porque as imagens em movimento substituem os próprios pensamentos. Neste sentido, a fruição irrefletida do cinema se opõe à atitude concentrada, de contemplação desinteressada e visceral, própria da era da arte aurática, apta a captar e elaborar a "*erfahrung*: aquele que se concentra diante de uma obra de arte, mergulha dentro dela, penetra-a como aquele pintor chinês cuja lenda narra haver-se perdido dentro da passagem que acabara de pintar. Pelo contrário, no

caso da diversão, é a obra de arte que penetra na massa" (BENJAMIN, 1980, p. 26).

Para Benjamin, o cinema configura-se como a escola de uma forma de percepção do tempo para a qual não há mais 'continuidade'. O cinema corporifica, pois, a percepção do real que se impõe na Modernidade, instaurada na vida cotidiana nas grandes cidades e na indústria cultural, centradas na descontinuidade e no choque, uma vez que a sequência recortada de imagens se opõe ao observador passivo:

Non seulement le film - nouvel 'inconscient optique' - nous révèle l'essence cachée de la ville, mais il transforme aussi la perception quotidienne et désabusée du monde dans lequel nous vivons pour reconfigurer notre expérience de la ville [...] au cinéma, les masses rejouent ce qu'elles subissent quotidiennement dans l'espace métropolitain (SIMAY, 2005, p. 16).

Com isto, pode-se dizer que o cinema intensificou a entronização da *erlebnis* (experiência inautêntica) como a forma mais típica de sensibilidade na Modernidade, pela difusão da atitude de atenção distraída: "o público das salas obscuras é bem um examinador, porém um examinador que se distrai" (BENJAMIN, 1980, p. 27). Para Walter Benjamin, esta nova forma de experiência - *erlebnis* (experiência inautêntica) - é favorecida pelo choque ou irrupção caótica de estímulos na cena urbana e pela imersão dos indivíduos nos produtos fragmentados e desprovidos de aura próprios da indústria cultural, caracterizada pela mercantilização extensiva e pela reprodutibilidade técnica.

A *erlebnis* (experiência inautêntica) e a queda da arte aurática são indissociáveis do advento de um público de massas que não percebe as nuances e a complexidade, nivelando as coisas e pessoas a tipos paradigmáticos simplificados e facilmente assimiláveis.

Walter Benjamin não deplora, no entanto, o solapamento da arte aurática e o relaciona a um processo mais amplo de desencantamento do mundo instaurado pela Modernidade que a despoja dos fundamentos ontológicos de cunho irracional e transcendente: "noutros termos, a reprodução técnica se insere num processo de racionalização, de destruição do mito e dessacralização do mundo" (KOTHE, 1978, p. 41).

Conclusão

Pode-se concluir que a análise benjaminiana da Modernidade, que é centrada nos modos de perceber e sentir o mundo, baseou-se na abordagem

do declínio da experiência *erfahrung* (experiência autêntica) e da difusão da *erlebnis* (experiência inautêntica). Para tal, Benjamin investigou os efeitos psicossociais das transformações sociais próprias da Modernidade: a queda da linguagem adâmica, a difusão da urbanização e da técnica, a manifestação do capitalismo no plano da cultura (a indústria cultural e a reproduzibilidade técnica). Assim, Benjamin caracterizou o afastamento progressivo da experiência *erfahrung* (experiência autêntica) e a entronização da vivência do indivíduo isolado – a *erlebnis* (experiência inautêntica).

Referências

- BENJAMIN, W. **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- BENJAMIN, W. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BENJAMIN, W. **Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BUCK-MORSS, S. **Dialética do olhar**: Walter Benjamin e o projeto das Passagens. Belo Horizonte: UFMG; Argos, 2002.
- KONDER, L. **Walter Benjamin**: o marxismo da melancolia. Rio de Janeiro: Campus, 1988.
- KOTHE, F. R. **Adorno e Benjamin**: confrontos. São Paulo: Ática, 1978.
- LAGES, S. K. **Walter Benjamin**: tradução e melancolia. São Paulo: USP, 2002.
- MARX, K. *L'ideologie allemande*. Tours: Editions Gallinard, 1982.
- MERQUIOR, J. G. **O elixir do Apocalipse**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- ROCHLITZ, R. *La ville de Paris, forme symbolique*. In : **Revue d'Esthetique hors série**. Paris: Editions Jean-Michel Place, v. 1, 120 p, 1990.
- ROUANET, S. **A razão nômade**: Walter Benjamin e outros viajantes. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993.
- SIMAY, P. **Capitales de la modernité**: Walter Benjamin et la ville. Paris; Tel-Aviv: Editions de l'éclat, 2005.

Received on June 23, 2009.

Accepted on February 18, 2009.

License information: This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.