

Sonho, estetização e política em Walter Benjamin

Carla Milani Damião

Formada em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (graduação e mestrado) e Unicamp (doutorado), tendo sido bolsista do convênio DAAD-Capes, durante o doutorado, na Universidade Livre de Berlim. Atualmente é professora na Faculdade de Filosofia da Universidade Federal de Goiás (FAFIL-UFG) e no Programa de Pós-Graduação da FAFIL. É coordenadora do Grupo de Estudos Kinosophia. Concluiu seu pós-doutorado na Universidade de Amsterdã (UvA) em 2014.

Resumo. Ao buscar uma delimitação sobre a contribuição da filosofia ao debate sobre a relação entre arte e política, nosso foco será a capacidade perceptiva politicamente relacionada à crítica do embelezamento. Nossa chave de leitura remete aos conceitos de estetização da política e de kitsch onírico (Traumkitsch), de acordo com Walter Benjamin. Teremos em vista, de um lado, a relação entre percepção e mundo das coisas; e, de outro, a camada kitsch que reside nos objetos no interior do lar, como lugar de refúgio da subjetividade, apartado da esfera pública. De um lado, a impossibilidade de imaginar a “flor azul no mundo da tecnologia”; de outro, “a flor azul que se tornou cinza”. Em ambos os casos, o que se quer belo, transforma-se em aparência edulcorada. Restam às coisas revelar a inversão entre percepção e mundo, de forma a liberar um significado político que transite do inconsciente para o consciente – do sonho ao despertar. Do sonho coletivo desperto, ou da percepção estética à sonolência do consumo, existe uma dialética do despertar, reveladora de instâncias políticas.

Palavras-chave. Sonho, kitsch, percepção, mundo das coisas, estetização.

Dream, aestheticization and politics in Walter Benjamin

Abstract. In seeking to contribute to the debate on the relationship between art and politics, our focus will be on the perceptive capacity related to the criticism of embellishment. Our reading key refers to aesthetical concepts of politics and to the concept of dream-kitsch (Traumkitsch), according to Walter Benjamin. The goal of this article is, on one hand, to seek the relationship between world and perception of things; and on the other, the kitsch layer that resides in the objects inside the bourgeoisie home as a place of refuge for modern subjectivity, separated from the public sphere. On the one hand it is impossible to imagine the "blue flower in the world of technology"; on the other, it is noticed "the blue flower that has become gray." In both cases, beauty becomes a sweetened appearance. The world of things must then reveal the inversion between



perception and the world, in order to release political significance transiting from the unconscious to the conscious - the dream upon awakening. Between the awakened collective dream, or the aesthetic perception, and the dreamy consumption, there is a dialectic of awakening, revealing political bodies.

Keywords. Dream, kitsch, perception, world of things, aestheticization.

“Schlagt die Germanistik tot, macht die blaue Blume rot”¹.

Apresentação

É conhecida a passagem do ensaio intitulado *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, na qual Walter Benjamin, ao estabelecer uma comparação entre o pintor e o cinegrafista, afirma que “a realidade, aparentemente depurada de qualquer intervenção técnica, acaba se revelando artificial, e a visão da realidade imediata não é mais do que a visão de uma flor azul no jardim da tecnologia” (BENJAMIN, 2014, p. 201). Entende-se com isto que a “realidade imediata” se torna uma espécie de quimera romântica após o surgimento da técnica que desenvolveu a fotografia e o cinema como meios de exposição massiva. Por que uma quimera romântica? Esta metáfora, secundária ao que o autor estrutura em seu ensaio, que visava indicar a falência de categorias estéticas tradicionais e o surgimento de novas categorias – cujo fundamento se encontra na mudança da infraestrutura social, ocorrida ao longo do século XIX –, aparece de modo semelhante no texto de 1927, intitulado Kitsch-onírico (*Traumkitsch*). Neste pequeno texto, preparatório ao ensaio sobre o surrealismo de 1929, há um significado político imanente à maneira como a mesma metáfora romântica de Novalis se compõe, e que resulta, indiretamente, na noção crítica de “estetização da política” presente no famoso ensaio de 1936.

A ordem de nossa apresentação será a relação entre percepção e mundo das coisas, a percepção estético-onírica no cinema e a crítica onírica que abala a relação sujeito-objeto reunida ao seu alcance político.

1. Percepção e o mundo das coisas: pressupostos

Podemos dizer que Benjamin, no ensaio sobre a obra de arte, pretende se distanciar da tradição da estética moderna ao rejeitar categorias relacionadas à representação subjetiva da realidade fenomênica, seja por meio da formulação do juízo estético como o resultado da reunião entre sensibilidade e certas faculdades



intelectuais, seja dos juízos que se formam no jogo entre as faculdades: o belo e o sublime.

Em sua investigação sobre a crítica de arte no romantismo alemão, encontramos uma possível fonte de rompimento com o correlacionismo que mantém as instâncias que compõem a própria capacidade subjetiva e judicativa na estética moderna. Em sua tese sobre *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, Benjamin distingue a capacidade judicativa do gosto, presente na *Crítica da faculdade do Juízo*, de Kant, do procedimento reflexivo empregado pelos românticos, ao dizer:

pode-se indicar sem dificuldade uma diferença entre o conceito kantiano de juízo [de gosto] e o romântico de reflexão: a reflexão não é, como o juízo, um procedimento subjetivo-reflexivo, mas, antes, ela está compreendida na forma-de-exposição da obra [...]. (BENJAMIN, 1993, p. 94)

Sabemos do juízo reflexivo em Kant, caracterizado pela subjetividade e, neste sentido, diferente do juízo lógico e do juízo moral, ambos objetivos e universais. No romantismo, no entanto, ocorre tamanha expansão do sentido de reflexão, a ponto de tornar a reflexão capaz de transpor a esfera individual e subjetiva, porque o autoconhecimento ou passa a englobar o objeto, superando a correlação sujeito-objeto, ou elimina o objeto como termo correlato ao sujeito (BENJAMIN, 1993, p. 63-64). As coisas da natureza – não apenas os seres humanos – participam do processo de autoconhecimento no processo de *reflexão*, um movimento de irradiação e autoconhecimento essencial que gera uma organicidade entre o cognoscente e as coisas da natureza. Neste sentido, diz Benjamin (1993, p. 64):

[...] tudo aquilo que se apresenta ao homem como seu conhecer de uma essência é o reflexo nele do autoconhecimento do pensar nesta mesma essência. Então, não existe um mero ser-conhecido [Erkanntwerden] de uma coisa, tampouco, no entanto, a coisa ou a essência está limitada a um mero ser-conhecido apenas através de si.

Cognoscente e coisa são, em outros termos, instâncias relativas ao processo de reflexão: não há um objeto do conhecimento. No entanto, apesar do objeto não se caracterizar por uma relação de conhecimento regida pela subjetividade, ocorre a interpenetração que caracteriza o processo e que envolve suas unidades – sujeito e objeto – como *medium-de-reflexão*. Desta relação subentende-se que conhecimento e percepção tornam-se termos correlatos em vista da *immediatez*, do que se percebe e do que é percebido. Diz Benjamin: “O medium-de-reflexão, do



conhecer e do perceber coincidem nos românticos” (1993, p. 67).

A teoria do conhecimento romântica, portanto, ancora-se “por todos os lados” na *reflexão*: “o ser-conhecido de uma essência através de uma outra coincide com o autoconhecimento do que se conhece, com o do que conhece e com o ser-conhecido do que conhece através da essência que ele conhece” (BENJAMIN, 1993, p. 65). Isto é, para Benjamin, a “forma exata” de como o romantismo tratou a questão do conhecimento do objeto.

A superação do correlacionismo e a afirmação de um mundo das coisas (*Dingwelt*) é um tema recorrente nos escritos benjaminianos em diferentes aspectos. Entre os quais, por exemplo, a perspectiva do historiador que lida com a materialidade da escrita da história, cujo papel é dar voz aos documentos, citações, testemunhos históricos, para tanto utilizando a técnica ou método da montagem, semelhante à escrita de uma obra literária como *Berlin Alexanderplatz* de Alfred Döblin². A perspectiva da perda da aura nos escritos de Baudelaire se constitui como outro aspecto importante, aspecto que faz com que, ainda hoje, Didi-Huberman (2015, p. 137), lembre a seus leitores³ do seguinte: “Sentir a aura de uma coisa é conferir-lhe o poder de levantar os olhos”; e “o que é dado a ver, *olha seu espectador*”.

Sentir a aura, em outros termos, a percepção imediata que surge no cruzamento temporal do passado com o presente, fundada na dialética entre distância e proximidade, caracteriza a recepção por meio da imersão no objeto que permanece, ao mesmo tempo, distante de seu receptor. O movimento, segundo Mirian Hansem⁴, não é capturado pela consciência ordinária, mas funciona como se algo possuísse o receptor e não o inverso. Movimento similar ao sugerido pela “memória involuntária” proustiana, por meio da qual o escritor é sensorialmente e inconscientemente levado, em Proust, ao acaso, a se lembrar do passado.

Na estrutura de *Infância berlinense por volta de 1900*, vemos um movimento duplo do mesmo aspecto: de um lado, a narrativa topográfica da cidade que cria um “estar-fora-de-si-mesmo” ou um “si-objetivado-exteriormente”; de outro lado, a percepção da criança, que a torna amalgamada ao objeto, seja a uma imagem, seja a algo material – como a pintura em aquarela⁵ ou o soprar das bolhas de sabão⁶ –, ou ainda, no jogo com a própria linguagem⁷. Ora, em tais aspectos, a fusão não parece ser equânime, não parece haver correspondência, mas preponderância do externo sobre o interno, preponderância da história materializada e dos lugares da cidade sobre a narrativa de uma subjetividade, determinantemente fundida à



objetividade. Há, no entanto uma tênue fronteira entre sujeito e objeto, como é possível notar neste fragmento da *Crônica berlinense* (*Berliner Chronik*), no qual permanece um elemento de magia sobre a percepção da criança:

Encontraria a mim mesmo mudado atualmente, nesta idade, se tivesse tido a coragem de cruzar a porta de certa casa pela qual passei ao largo mil e dez mil vezes. Uma porta situada no antigo oeste. Ela e a fachada de sua casa não me dizem mais nada [...] e se não volto a cruzar o limiar de entrada dessa casa é por medo de um encontro com seu interior, com o hall da escada, a qual, de seu recuo, tenha conservado a capacidade de me reconhecer, capacidade que a fachada há muito tempo já perdeu. (BENJAMIN, *Gesammelte Schriften* VI, p. 487, tradução nossa).

Franz Hessel, contemporâneo e amigo de Benjamin, parceiro na tradução de dois volumes da obra de Proust, teve seu livro, *Spazieren in Berlin* (1929), resenhado por Benjamin, na crítica intitulada *Die Wiederkehr des Flâneurs*. Além da comparação com Aragon e seu *Le Paysan de Paris*, Benjamin considera a obra um épico, por nela tornar a lembrança (*Erinnerung*), sua musa. A afinidade das fontes ganha um reforço para nossa argumentação, quando Benjamin, por exemplo, cita Hessel, ao dizer: “Nós vemos somente aquilo que olha para nós”⁸.

No tocante à percepção aurática, Miriam Hansel comenta tanto o parentesco de Benjamin com o romantismo de Novalis⁹, quanto a importância do sonho como um “recurso da experiência psico-perceptual”, a ser buscado não em Freud, cuja teoria Benjamin certamente não ignora, mas em fontes literárias, tais como Franz Hessel, Baudelaire, Proust, escritores surrealistas e Paul Valéry. De Valéry, a autora cita: “As coisas para as quais eu olho, olham para mim tanto quanto eu as olho”¹⁰.

Podemos dizer, com base nos pressupostos apresentados, que a percepção das coisas em Benjamin requer o reconhecimento do afastamento desse filósofo da epistemologia fundada na dicotomia sujeito-objeto e na representação do juízo que se forma nessa correlação. Uma vez situada essa questão, podemos passar para o entendimento de estética como doutrina da percepção.

2. A percepção na sala de cinema: inconsciente e técnica

A percepção aurática, ou a recepção via recolhimento (*Versammlung*), ou ainda contemplação (*Kontemplation*)¹¹, encontram um limite na recepção do filme no contexto de exibição nas grandes salas de cinema do início do século



passado. As formas de recepção e a experiência que se tem do objeto são drasticamente alteradas em sua estrutura perceptiva. Não é possível contemplar ou recolher-se em estado de pura imersão e concentração absoluta diante da tela que magistralmente amplia imagens, promove (re)cortes, movimentos e ângulos jamais experimentados anteriormente pelo olho humano. A ideia de inconsciente ótico torna-se o grande eixo de transformação da percepção, ao mesmo tempo permeada pela técnica e pelo elemento catártico vivenciado coletivamente nas salas de cinema.

Benjamin constrói símiles à experiência da sala de cinema, aproximando o efeito de estranhamento, causado pela interrupção da cena no teatro épico brechtiano, ao efeito causado pela montagem cinematográfica, cuja velocidade nos momentos de interrupção não possibilita o despertar da consciência crítica e política, que se espera no teatro épico, ao buscar desfazer a identidade sonhadora entre cena e espectador. Outra similitude ocorre com a experiência do choque do dadaísmo¹², porém, sem a consciência que desperta do choque moral criado em certas performances desse movimento de vanguarda. O choque é quase físico – a imagem golpeia o espectador em sua cadeira –, e a dimensão criada permanece onírica, inconsciente. O sonho no cinema é próximo ao estado de letargia causado pela droga, regado ora por confortos, ora por desconfortos.

Benjamin tem diante de si o meio do filme voltado para a massa. O aspecto sociológico do fenômeno parece ser fascinante, contudo, ambíguo. A massa está sujeita – inconscientemente ou subconscientemente – aos estímulos e mensagens de toda ordem, mas o que parece interessar menos a Benjamin é o conteúdo ideológico, propagandístico e político como elemento de crítica condenatória do meio. Interessa outro aspecto na recepção da técnica que se mostra mais opressora do que libertadora da humanidade. Em primeiro lugar, o exercício da técnica, de sua rapidez e possibilidades inéditas de expressão por meio da câmera e de outro tipo de atuação. Segundo, pelo riso libertador da opressão sofrida no trabalho industrial e na vida das grandes cidades. O “desinibido jogo com a técnica”¹³ encontra sua realização vingativa nos filmes de Chaplin e nos cartoons que destroem a aparência edulcorada dos filmes publicitários, nostálgicos, cuja aparência falsamente bela conduz ao aspecto letárgico do sonho.

O riso causado pelo avesso da bela aparência, do discurso ordenador, não possui a consciência política que se requer do espectador do teatro épico brechtiano, mas Benjamin fala de um elemento catártico, promovido pelo riso, como reversão da opressão pela técnica. Ora, em outros termos, o alcance



cognitivo, o “aprendizado” do adulto na “sala-escola”¹⁴ do cinema, onde se aprende a viver sob a segunda natureza regida pela técnica, é colado ao objeto, não há subjetividade emancipada e livre do meio técnico que submeta, física e psiquicamente, a audiência. Há, portanto, um mecanismo cognitivo ativado pelos meios da percepção estética ou sensorial e pelo hábito contra o mecanismo opressivo social¹⁵.

A percepção estética não é formadora do juízo subjetivo autônomo, sua dimensão no cinema é onírica e coletiva e responde aos “[...] procedimentos da câmera [que] correspondem aos procedimentos, graças aos quais, a percepção coletiva do público se apropria dos modos de percepção individual do psíquico ou do sonhador” (BENJAMIN, 2014, p. 205).

A dimensão onírica e o despertar em Benjamin não são antípodas, mas modificações da percepção. A perspectiva do sonho e do despertar não se caracteriza como uma teoria do conhecimento, mas sim como teoria da percepção¹⁶. Essa teoria se estende nos escritos de Benjamin, fornecendo o suporte para a dialética do sonho e do acordar, desenvolvida junto à filosofia da história, que supõe a atualização do passado no presente por meio da lembrança (*Erinnerung*). O resultado da atualização não depende da consciência subjetiva, mas do sujeito coletivo e histórico, um sonho temporal e coletivo, retirado do passado, capaz de despertar o coletivo presente. Sua apresentação é objetivada em imagens dialéticas, tema desenvolvido nas *Passagens*, sobretudo, em relação ao século XIX.

Não abordaremos o tema nas *Passagens*, mas focaremos questões erguidas no pequeno texto – *Traumkitsch*¹⁷ – como indicação de conceitos estruturais para a importância do surrealismo na teoria benjaminiana, ao refletir sobre o sonho e o acordar.

3. O sonho e o Kitsch: a estetização do corpo e seu reverso na arte

Karlheinz Bark¹⁸ não está sozinho ao dizer que o interesse de Benjamin pelo surrealismo francês, em particular pelos escritores desse movimento de vanguarda, não é literário, mas, sobretudo, político e profundamente relacionado a sua teoria sobre a modernidade. O texto *Traumkitsch* antecede em dois anos o ensaio maior que Benjamin dedica ao surrealismo em 1929¹⁹, sendo mais próximo da publicação do “Manifesto surrealista” em 1924, ainda sob o impacto da corrente de escritores e artistas,



cujo reconhecimento não foi obviamente imediato. O texto assim se inicia:

Não sonhamos mais com flores azuis. Quem hoje desperta como Heinrich von Offerdingen, deve ter dormido demais. A história do sonho ainda está por ser escrita, e ter acesso a ela, significaria transpor decisivamente a superstição da necessidade da natureza pela iluminação histórica. O sonho participa da história. A estatística do sonho seria avançar para além da graciosidade da paisagem anedótica à desolação de um campo de batalha. Sonhos ordenaram guerras, e guerras, desde há muito tempo, determinaram efetivamente o limite apropriado e inapropriado dos sonhos. (BENJAMIN, G.S. II.2, p. 620)

À primeira leitura encontramos várias referências que já motivaram muitos estudos e comentários²⁰. A primeira é a flor azul, em referência ao romance inacabado de Novalis²¹, de teor romântico-nostálgico, pela busca da raridade capaz de suprir o vazio da distância da pátria arquetípica e o sentimento de completude lá experimentado²². Não menos crítica é a segunda frase: “a história do sonho ainda está por ser escrita”. A primeira crítica ao romantismo, com um efeito mais do que irônico, torna-se um sombra perto de tal afirmação, sabendo-se que Benjamin e seus leitores conhecem os estudos de Freud sobre os sonhos²³ publicados na virada para o século XX, em 1900. Um fato, nas frases seguintes, justifica a necessidade de uma nova teoria dos sonhos: a 1ª Guerra Mundial. Inserir o sonho na história, rompendo sua associação com o mito e a natureza, é a grande diferença da abordagem do assunto em Benjamin, seja em relação ao romantismo, à teoria de Freud ou ao surrealismo, sendo este seu principal aspecto político.

O segundo parágrafo mostra a relação entre sonho, técnica e modernidade:

O sonho não revela mais o azul distante. Ele se tornou cinza. A camada de poeira sobre as coisas é sua melhor parte. Os sonhos são agora um atalho para a banalidade. A tecnologia recolhe a imagem exterior das coisas, num longo adeus, como notas de banco, prestes a perder seu valor. No sonho a mão a prende novamente e tateia seus contornos familiares na despedida, pondo os objetos no lugar mais banal. Isso nem sempre é o mais conveniente: as crianças não pegam um copo, elas agarram-no por dentro. Qual é o lado que as coisas oferecem ao sonho? Qual lado é o mais banal? É o lado desgastado pelo hábito, decorado em aforismos baratos. O lado que as coisas revelam ao sonho é o kitsch. (BENJAMIN, G.S. II.2, p. 620)

A desaturização e a banalização tornam-se termos correlatos neste cenário não apenas do pós-guerra, mas da implementação tecnológica na vida cotidiana. Mais uma vez, a percepção da criança é evocada na relação com o mundo material das coisas, seu tocar é outro. Mas o adulto, enrijecido pelo hábito, não só perde esta capacidade do modelo de percepção da criança, como se deixa comandar pela técnica de maneira distraída. O sonho perde o reflexo do mundo



coletivo da experiência social plena e passa a repercutir imagens edulcoradas do mundo das mercadorias. É este o sentido do *kitsch*: quando as coisas se transformam em sonho.

Os parágrafos seguintes do texto são referências aos surrealistas, reforçadas no ensaio posterior. Cabe-nos, contudo, enfatizar a relação desta impregnação do sonho nos objetos, um processo negativo de estetização da relação com os mesmos, porque inconsciente-alienado, além de enrijecido, em sua forma de recepção, caracterizada pelo hábito. Igualmente individualizado, no ambiente formado pela concepção de lar burguês, como último refúgio do sonho que se sonha por meio dos objetos, carregados de uma nostalgia acinzentada. O homem-mobília, camuflado nos objetos de desejo e de sonho, sujeito à estagnação ou fossilização, é a imagem que Benjamin nos oferece. A irrupção dialética desta imagem, ainda inconsciente, no limiar entre o sonho e o acordar, determinaria o grau de politização almejado em sua relação com a história.

Esse ‘sonhar coletivo’ era, reconhecidamente, ‘inconsciente’, em um sentido duplo, de um lado pelo seu estado distraído de sonho, de outro porque era inconsciente de si mesmo, composto por indivíduos atomizados, consumidores que imaginavam o seu mundo de sonho mercadológico ser unicamente pessoal. (BUCK-MORSS, 2002, p. 311)

No pequeno texto ao qual nos referimos, a ideia de “inconsciente coletivo” cria uma dificuldade de interpretação. É conhecida a crítica de Adorno a Benjamin e à provável repercussão de Jung na composição dessa ideia²⁴. Em carta a Benjamin (2.08.1935), Adorno procura separar o que em Benjamin não parece ser incompatível²⁵ imagem do sonho e imagem dialética. Para Adorno a ideia de “consciência coletiva” é uma invenção para “desviar o foco da verdadeira objetividade e do seu correlato, a subjetividade alienada” (ADORNO *apud* ROUANET, 1981, p. 93). O indivíduo burguês, neste sentido, deve ser revelado em sua auto-alienação, travestida como ilusão de autossuficiência. É neste ponto que a crítica de Adorno a Benjamin parece ser frontal: a hipótese de uma consciência coletiva que relegaria a função do indivíduo como um “instrumento dialético de transição”. Abreviando drasticamente o teor da polêmica, Rouanet afirma que Benjamin aceita as críticas de Adorno à ideia de inconsciente coletivo e suas implicações junguianas, mas que manteve a convicção de que o sonho é um elemento de composição na formação constelar das imagens dialéticas. Na citação de um trecho da carta de 16 de agosto de 1935 a Gretel Adorno, Rouanet recorta, da resposta de Benjamin, o seguinte:

As configurações do sonho são elementos inalienáveis dessa constelação. A imagem



dialética não imita o sonho – nunca foi minha intenção afirmá-lo. Mas parece-me que ela contém as instâncias, os pontos de irrupção (Einbruchstelle) do despertar, e que produz sua figura a partir desses pontos, como uma constelação a partir dos pontos de luz. Também aqui o arco será retesado, uma dialética se tornará necessária entre a imagem e o despertar. (BENJAMIN *apud* ROUANET, 1981, p. 94)

Duas diferenças importantes devem ser notadas, sem que tenhamos que nos deter na explicação sobre o conceito de imagem dialética, de forma a incorporarmos as considerações presentes nas *Passagens* (K). O sonho é uma dimensão maior que abarca o sono e o despertar. A relação entre o sonho, a imagem dialética e o despertar é positiva, quando supõe a história e o novo como perspectivas. O novo, no entanto, guarda uma ambiguidade, pode estar relacionado ao retorno do mesmo – do mito – sob a falsa aparência, ou ao utópico. “Na perspectiva do novo como sempre igual”, diz Rouanet (1981, p. 95): “a crítica de Benjamin é tão severa quanto a de Adorno. [...] o mesmo qualitativo se reproduzindo a níveis quantitativos cada vez mais elevados”. No entanto, sem pressupor o aspecto ideológico do novo que incorre na repetição do mesmo, Benjamin é capaz de supor a presença ambígua do novo na composição da imagem dialética, com o grau de ilusão, com o qual opera o inconsciente coletivo:

O novo é uma qualidade independente do valor de uso da mercadoria. É a origem da ilusão que constitui parte inalienável das imagens produzidas pelo inconsciente coletivo. É a quintessência da falsa consciência, cujo agente intangível é a moda [...] A arte tem que transformar o novo em seu valor supremo” (BENJAMIN *apud* ROUANET, 1981, p. 95)

Pensem no seguinte exemplo, razoavelmente atual, relacionado ao corpo, mas não à moda que o veste com roupas, mas à moda que o transforma fisicamente: a cirurgia plástica. Algo distante do horizonte de Benjamin e de Adorno, mas banal em nossos dias.

O fenômeno da cirurgia plástica reside na recuperação da reificação formada com base na ilusão da imagem ideal e, necessariamente, em falsa consciência. A fórmula de Valéry, anteriormente mencionada, parece aqui se repetir na perspectiva da reificação. Não se trata da perspectiva na qual a coisa guarda características essenciais e reveladoras daquele que, ao relacionar-se com ela, conhece a si mesmo de maneira inseparável na relação que se estabelece, mesclando as instâncias binárias do processo do conhecimento. “Ver-se se vendo”, no contexto de mercantilização e reificação, torna-se o inverso do conhecer-se a si por meio da imagem de si mesmo. Ver-se, vendo-se bela ou belo, segundo um padrão de beleza física – determinado por padrões estéticos clássico-



renascentistas de medida, simetria e proporção – mercantilizado pelos centros de cirurgia plástica, é retornar ao registro da nostalgia romântica e da idealização²⁶.

A banalização dos inúmeros procedimentos cirúrgicos e aceitação coletiva, seja na visão de corpos alheios ou na transformação do próprio corpo, remete ao estado encantado do sonho e da repetição do mesmo, na moda que altera a aparência por intervenção técnica e não apenas a aparência evanescente do vestuário, mas a alteração na carne, no corpo.

À arte, segundo Benjamin, cabe o papel de transpor a ilusão que move o desejo nostálgico projetado nos objetos-mercadorias, neste caso, o próprio corpo. À arte cabe o papel de despertar – mesmo que pelo meio da ilusão – o utópico e verdadeiro. Talvez a arte das vanguardas tenha cumprido este papel, não sendo poucos os exemplos apontados por Benjamin na literatura. No entanto, em geral, o embelezamento que escapa à arte com graus de politização, permanece nas imagens publicitárias e na mimesis física e tecnicamente construída que quer se assemelhar à perfeição, também técnica e digitalmente transformada, das imagens vendidas e vendáveis dos corpos.

O registro do banal que configura a aplicação do conceito benjaminiano de onírico-kitsch no universo médico-tecnológico das cirurgias plásticas, no entanto, já encontrou manifestações na arte. Um exemplo de contrapartida ao universo cosmético-cirúrgico das clínicas de cirurgia plástica pode ser encontrado nas performances da artista feminista ORLAN²⁷. O trabalho desta artista sugere – no campo banal que caracteriza o procedimento cirúrgico plástico – a ambiguidade entre mimesis meramente ilusória do belo e a arte como utopia. Seguimos aqui, brevemente, parte da análise de Felix Ensslin²⁸ sobre o trabalho de ORLAN. Após várias intervenções plástico-cirúrgicas, cujo início pretendia negar o padrão mimético de beleza por meio da afirmação individual marcada por excessos, ORLAN causa desconfortos, de forma a alcançar uma ruptura com o mecanismo ativo-passivo da fórmula valéryana: “Vejo-me me vendo”. ORLAN não busca um cirurgião estético como um “tecnocrata da normalidade”, não cria um espelho mimético de si mesma, sendo o reflexo do ideal de beleza a ser normativamente aceito socialmente, ela busca um co-artista no cirurgião ou cirurgiã. Como atesta Ensslin (2014, p. 76), uma procura difícil, viabilizada pela perspectiva feminista de uma cirurgiã com quem ORLAN teve contato em Nova Iorque. O resultado das transformações monstruosas que tornam seu corpo o oposto do objeto do desejo – “*unsuitable to fuck*” – ganha a perspectiva da singularidade e do valor criado como experiência dessa no dia-a-dia. Não mais o registro da banalidade das imagens



mimetizadoras de um padrão de beleza e as aparências dessas mimetizadas, que criam o registro da “normalidade” social da aparência do mesmo, mas o choque, capaz de apontar, abrir o registro do utópico. Finalizada essa comparação, cuja intenção era atualizar o conceito de onírico-kitsch benjaminiano, encaminhamos nossas considerações finais.

Considerações finais

O conceito de onírico-kitsch (*Traumkitsch*) que aparece no texto apresentado refere-se, segundo Josef Fürnkäs (1988, p. 30) “ao mundo das coisas fora da arte” (*Dingwelt außerhalb von Kunst*). Diferentemente dos surrealistas que inspiram Benjamin a pensar a relação entre sonho, inconsciente e a suposta banalidade de acontecimentos e materiais, o conceito adquire um caráter histórico. Segundo comenta Linda Maeding²⁹, Benjamin não entende o sonho como uma atividade que transcende a realidade, mas como uma estrutura histórica. O caráter kitsch que se apresenta nas coisas como imagens inconscientes ou oníricas remete “à força do mundo das coisas extintas em nós” (BENJAMIN, G.S. II.2, p. 621). Acordar essa força por meio da conjunção de um passado arcaico com a banalidade do presente, exposta na aparência edulcorada dos objetos, é o tema pela primeira vez anunciado e mais tarde retomado nas *Passagens* (K). O tema foi desenvolvido junto ao conceito de imagem-dialética e certa escala que transita entre o sonho e o acordar, sem que se estabeleça uma situação de contrariedade entre os termos.

Ao sonho, portanto, Benjamin adere uma função não escapista, politicamente revolucionária e coletiva, sutilmente reveladora do processo ilusório mantido entre o desejo nostálgico de recuperar a essência daquilo que se apresenta materialmente de maneira inexpressiva e banal, mas com força libertadora latente.

¹ Palavra de ordem do movimento estudantil de maio de 1968: “Matem os estudos germânicos, tornem a flor azul, vermelha”. Uma referência ao teor nostálgico romântico dos estudos em letras germânicas em contrapartida ao posicionamento político de esquerda do movimento.

² Sobre a técnica da montagem e a epicidade da referida obra, leia-se a resenha “Crise do romance” de Benjamin. A respeito dessa, confira-se os artigos: DAMIÃO, C. M. “Sobre o significado de épico em Walter Benjamin e Bertolt Brecht”. In: Leituras de Walter Benjamin (SILVA, M. S. Org.). São Paulo:



FAPESP/Annablume, 2007, p. 198; e a resenha “Crise do romance” de Walter Benjamin: Alfred Döblin e Berlin Alexanderplatz”, Artefilosofia, Ouro Preto, nº 6, abr. 2009, p.44-56, ambos de minha autoria.

³ Didi Huberman, Diante do tempo: história da arte e o anacronismo das imagens. Tradução: Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2015, p. 137, nota 18.

⁴ Miriam Bratu Hansen, Critical Inquiry, 34 (Winter 2008).

⁵ Cf. Infância berlinense por volta de 1900, fragmento intitulado “Die Farbe” (“As cores”).

⁶ Idem, idem.

⁷ Ibidem, “Der Mummrehlen”.

⁸ Franz Hessel: “Nur was uns anschaut sehen wir”, apud Walter Benjamin, „Die Wiederkehr des Flaneurs“, Gesammelte Schriften III, p.198.

⁹ Cf. Miriam Bratu Hansen, Critical Inquiry, 34 (Winter 2008), no comentário sobre a importância da Seção IV da tese sobre O conceito de crítica de arte no romantismo alemão, embora a palavra “aura” não exista, mas a percepção na relação de conhecimento que reúne sujeito e objeto, p. 345.

¹⁰ Idem: “The things I look at see me just as much as I see them”, p. 345. Cf. Artigo recente de Felix Ensslin que parte igualmente da fórmula de Valéry, „I see me see myself, or a ‘Monster unsuitable to fuck’ – Notes on Art, Subjectivity, and Aesthetic Surgery”. In: Aesthetics of the Flesh (ENSSLIN/KLINK, Org.), Berlin, Sterberg Press, 2014, p. 57-79.

¹¹ Cf. da autora deste artigo: “O desinibido jogo com a técnica. Walter Benjamin: cinema, mimese, hábito e distração”. In: COUTO/DAMIAO (Org.). Walter Benjamin. Formas de percepção estética na modernidade. Salvador, Ed. Quarteto, 2008.

¹² Cf. Walter Benjamin, A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, p.205-206.

¹³ Cf. Walter Benjamin, Diário de Moscou, p. 69.

¹⁴ Cf. Walter Benjamin, A obra de arte na era de sua reprodutibilidade, p. 207.

¹⁵ Idem, p. 205, linhas 11 a 27.

¹⁶ Cf. Heiner Weidmann, “Erwachen/Traum”. In: OPITZ/WIZISLA, Benjamins Begriffe, p.341.

¹⁷ Walter Benjamin, Gesammelte Schriften, vol. II.2, p. 620-622. A tradução de partes do texto é de minha responsabilidade.

¹⁸ Karlheinz Bark, “Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäische Intelligenz“. In: Benjamin Handbuch, p.386-398.

¹⁹ Walter Benjamin, “O surrealismo. O último instantâneo da cultura europeia”. Trad. Sérgio Paulo Rouanet, Obras Escolhidas I, p. 21-36.



²⁰ Cf. no Brasil a tese de Aléxia Cruz Bretas, *A constelação do sonho. Estética e política em Walter Benjamin*, USP, 2006. Cf. MAEDING, Linda. „Zwischen Traum und Erwachen: Walter Benjamins Surrealismus-Rezeption“, *Revista de Filología Alemana*, 2012, vol. 20, p. 11-28.

²¹ O fragmento do romance de Novalis, justamente intitulado *Heinrich von Ofterdingen*, alude a uma lenda da cultura germânica, a flor que brota numa única noite ao fim do verão ofereceria, a quem a encontrasse, a leitura do futuro. Na versão de Novalis, a flor simboliza a nostalgia da natureza e de um estado de reunião e felicidade humana com esta. À visão da flor, ele acrescenta o rosto terno de sua amada, fundindo a perda, a distância do amor e da natureza.

²² Cf. Georg Lukács, *A teoria do romance*. Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Ed. 34, Coleção Espírito Crítico, Coedição: Duas Cidades, 1ª edição, 2000; e Jeanne Marie Gagnebin, “Filosofia é, na verdade, saudade (Heimweh)”. In: FREITAS/COSTA/PAZETTO, *O trágico, o sublime e a melancolia*. Belo Horizonte, Relicário, vol.1, 2016, p. 235-248.

²³ S. Freud, *Traumdeutung*. La interpretación de los sueños. Tradução de Luis López-Ballesteros y de Torres. Madrid: Alianza Ed., 1966-1974, 3 volumes.

²⁴ Cf. S.P. Rouanet, *Édipo e o anjo*. Itinerários freudianos em Walter Benjamin, p. 90-94.

²⁵ Idem, p. 93.

²⁶ Cf. Felix Ensslin, “‘I see me see myself’, or ‘A Monster Unsuitable to Fuck’”. Ensslin vai além da citação a Paul Valéry, desvendando o seguinte mecanismo da frase ao considerar a perspectiva freudiana que revela os aspectos ativo – de a si ver – e passivo - ver-me visto: “(a) Looking as an activity directed towards an extraneous object. (b) Giving up to the object and turning of the scopophilic instinct towards a part of the subject’s own body; with this, transformation to passivity and setting upon a new aim – that of being looked at. (c) Introduction of a new subject to whom one displays oneself in order to be looked at by him” (FREUD, “Instincts and their Vicissitudes”, apud ENSSLIN, 2014, nota 6, p. 62).

²⁷ ORLAN, artista francesa, reconhecida por seu trabalho com cirurgia plástica no início da década de 1990.

²⁸ Felix Ensslin, “‘I see me see myself’, or ‘A Monster Unsuitable to Fuck’”.

²⁹ Linda Maeding, „Zwischen Traum und Erwachen: Walter Benjamins Surrealismus-Rezeption“, *Revista de Filología Alemana*, 2012, vol. 20, p. 11-28.

Referências

BARK, Karlheinz. *Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz*. In: *Benjamin Handbuch*. Stuttgart/Weimer, J.B. Metzler, p. 386-398.

BENJAMIN, Walter. *Traumkistch*. In: *Gesammelte Schriften*, vol II. , p. 620-622.



_____. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução e apresentação de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1984.

_____. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Tradução, apresentação e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo, Iluminuras, 1993

_____. *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. Apresentação de Jeanne Marie Gagnebin. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1986.

BRETAS, Alécia. *A constelação do sonho em Walter Benjamin*. São Paulo: Humanitas, 2008.

BRETON, A. *Manifestes du surréalisme*. Éditions complètes. Paris: Jean-Jacques Pauvert 1972.

BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens*. Trad. Ana Luiza de Andrade. Belo Horizonte: Editora UFMG; Chapecó/SC: Editora Universitária Argos, 2002.

DAMIÃO, Carla M. *Sobre o significado de épico em Walter Benjamin e Bertolt Brecht*. In: Leituras de Walter Benjamin (SILVA, M. S. [Org.]). São Paulo: FAPESP/Annablume, 2007. _____. *A resenha 'Crise do romance' de Walter Benjamin: Alfred Döblin e Berlin Alexanderplatz*, Artefilosofia, Ouro Preto, n° 6, abr. 2009, p.44-56.

_____. *O desinibido jogo com a técnica. Walter Benjamin: cinema, mimese, hábito e distração*. In: COUTO/DAMIAO (Org.). Walter Benjamin. Formas de percepção estética na modernidade. Salvador, Ed. Quarteto, 2008.

ENSSLIN, Felix. *"I see me see myself", or 'A Monster Unsuitable to Fuck'*. In: ENSSLIN, F./KLINK, C. (Org.). *Aesthetics of the Flesh*. Berlim: Sternberg Press, 2014.

FREUD, S. *Traumdeutung. La interpretación de los sueños*. Tradução de Luis López-Ballesteros y de Torres. Madrid: Alianza Ed., 1966-1974, 3 volumes.

FÜRNKÄS, J., *Surrealismus als Erkenntnis*. Walter Benjamin – Weimarer Einbahnstraße und Pariser Passagen. Stuttgart: Metzler 1988.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Filosofia é, na verdade, saudade (Heimweh)*. In: FREITAS/COSTA/PAZETTO, O trágico, o sublime e a melancolia. Belo Horizonte, Relicário, vol.1, 2016, p.235-248.

HANSEN, Miriam. *"Benjamin's Aura"*, Critical Inquiry, 34 (Winter 2008).



_____. *Benjamin, Cinema, and Experience: 'The Blue Flower in the Land of Technology*, New German Critique 40 (Winter 1987), p. 212–17.

HUBERMANN, Didi. *Diante do tempo: história da arte e o anacronismo das imagens*. Tradução Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2015

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance. Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Ed. 34, Coleção Espírito Crítico, Coedição: Duas Cidades, 2000 - 1ª edição.

MAEDING, Linda. *Zwischen Traum und Erwachen: Walter Benjamins Surrealismus-Rezeption*, Revista de Filología Alemana, 2012, vol. 20, p. 11-28.

ROUANET, Sérgio Paulo. *Édipo e o anjo. Itinerários freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro, Edições Tempo Brasileiro, 1981.

WEIDMANN, Heiner. *Erwachen/Traum*. In: OPITZ/WIZISLA, Benjamins Begriffe. Vol. I. Frankfurt a.M, Suhrkamp, 2000.

