



**Fernando Bee\***

## **Em quatro anos: de 1935 a 1939, crítica da cultura e fantasmagoria<sup>1</sup>**

**Resumo:** O conceito de fantasmagoria é ainda muito pouco estudado na literatura que procura explorar a teoria crítica desenvolvida por Benjamin na década de 30. Nem mesmo os compêndios dedicados à sua obra o ressaltam. O *Benjamins Begriffe* não dedica espaço para ele e o *Benjamin Handbuch* só faz indicações indiretas. Isto acontece apesar de Benjamin ter escrito em carta para Gretel Adorno no ano de 1939 que o foco central de sua pesquisa tinha passado a ser a “cultura da sociedade produtora de mercadorias como fantasmagoria”. Em meio ao debate trazido por parte dessa bibliografia secundária, o objetivo deste texto é explorar a centralidade e a complexidade que o conceito de fantasmagoria ganha na teoria crítica da sociedade desenvolvida por Walter Benjamin na década de 30. Para fazer isto, partiremos dos *Exposés* escritos em 1935 e em 1939 para mostrar como existem continuidades e rupturas na obra de Benjamin que transformam o conceito de fantasmagoria em um conceito crítico. Mais exatamente, procurarei mostrar com o conceito de fantasmagoria corresponde ao diagnóstico de que a cultura é a nova forma de mito produzido pela sociedade moderna.

**Palavras-chave:** Walter Benjamin; fantasmagoria; mito; crítica; cultura.

**Abstract.** The concept of fantasmagoria is still not fully considered in the research on the critical theory developed by Benjamin in the 1930s. Although Benjamin had written to Gretel Adorno in 1939 that the focus of his research project at that moment was “the culture of the commodities society as phantasmagoria”, this concept does not appear in the *Benjamins Begriffe* and received only marginal considerations in the *Benjamin-Handbuch*. Sustained by certain debates in the secondary literature on Benjamin, this article aims to explore the main role played by the concept of phantasmagoria in Benjamin's critical theory in the 1930s. By addressing continuities and discontinuities between the *Exposés* of the *Arcades Project* written in 1935 and 1939, the paper shows that the concept of phantasmagoria corresponds to the diagnostics of culture as the new form of myth produced by modern society.

**Keywords:** Walter Benjamin, phantasmagoria, myth, critique, culture.

\* Mestre em filosofia pela Unicamp. E-mail para contato: [fernando.a.bee.m@gmail.com](mailto:fernando.a.bee.m@gmail.com).

<sup>1</sup> Este artigo é baseado na dissertação de mestrado defendida no departamento de filosofia da Unicamp. Cf. BEE, Fernando, *Crítica da cultura e fantasmagoria: Benjamin na década de 30*, Dissertação de Mestrado, 2016.

## INTRODUÇÃO – CRÍTICA DA CULTURA, CRÍTICA DO MITO

Em 1927<sup>2</sup>, Benjamin começou a recolher documentos e a fazer anotações para escrever sobre as características históricas que organizam a percepção da sociedade moderna capitalista e os seus meios de produção e comunicação. Pode-se dizer que as primeiras motivações surgiram quando ele planejou fazer um artigo com Franz Hessel no outono deste mesmo ano. O mote do artigo seriam “as passagens parisienses”. No entanto, o artigo nunca foi escrito e as pesquisas de Benjamin continuaram para além dos planos feitos com Hessel. Ao final da década de 30, Benjamin tinha reunido uma grande variedade de resenhas, ensaios e anotações sobre uma grande e diversa quantidade de produções artísticas e de entretenimento que apareceram na Europa. Além de André Breton, Marcel Proust, Hoffmann, Edgar Allan Poe e Baudelaire, ele explorou produções que se colocavam exatamente no limite entre as formas tradicionais e as novidades. No teatro, deu bastante atenção ao trabalho de seu amigo Bertolt Brecht. No rádio, a sua própria experiência como radialista rendeu um conjunto de reflexões e notas sobre a produção radiofônica.<sup>3</sup> Na pintura e nos desenhos, Constantin Guys e Honoré Daumier foram as suas maiores influências, especialmente pelas caricaturas, charges e desenhos para distribuição seriada. Na fotografia, a sua maior referência foi Eugène Atget. No cinema, Eisenstein e Chaplin foram os seus grandes modelos. As exposições universais, a moda, o comércio dos centros urbanos, o design de interiores e os Panoramas também foram objetos de sua investigação. Somente a música sempre lhe pareceu algo distante, ao qual nunca dedicou muito trabalho.

Em 1935, com a redação de um *Exposé*, chamado *Paris, a capital do século XIX*, Walter Benjamin entrou oficialmente para o *Instituto de Pesquisa Social de Frankfurt*, sob a linha *A História Social da Cidade de Paris do Século XIX*. O *exposé* era um projeto de pesquisa sobre a história primeva<sup>4</sup> [*Urgeschichte*] do século XIX, feito a partir daquele material reunido e dos trabalhos escritos desde 1927. De acordo

---

2 As primeiras notas e materiais reunidos na *Passagens* datam desta época, ver: TIEDEMANN, Rolf, Introdução à edição alemã (1982), in: BENJAMIN, Walter, *Passagens*, Belo Horizonte, MG: Editora da UFMG, 2006, p. 14.

3 BENJAMIN, Walter. *Radio Benjamin*, London, UK: Verso Books, 2014. Os programas de rádio de Benjamin foram traduzidos em: BENJAMIN, Walter. *A hora das crianças: narrativas radiofônicas de Walter Benjamin*. Rio de Janeiro, RJ: Nau editora, 2015.

4 A palavra *Urgeschichte* é traduzida tanto por “proto-história” como por “história primeva”. Algumas vezes, no entanto, ela é traduzida por pré-história, porém, na maioria das vezes pré-história é a tradução utilizada para a palavra *Vorgeschichte*. Para facilitar a leitura, adotei a expressão “história primeva” sempre que me referi à tradução de *Urgeschichte*, tal como foi a opção dos tradutores brasileiros das *Passagens*.

com Adorno, reconstruir “a idéia da época no sentido de uma história primeva da modernidade [*Aus ihnen dachte er die Idee der Epoche zu konstruieren im Sinne einer Urgeschichte von Moderne*]”<sup>5</sup> se consolidou como a intenção do projeto crítico de Benjamin. Em carta de 31.05.1935 para Adorno, o próprio Benjamin resume seu interesse dessa seguinte maneira:

Assim, como a filosofia de um trabalho se prende não tanto à terminologia quanto ao seu posicionamento, quase chego a acreditar que esse *exposé* [de 1935] faz parte daquele ‘grande trabalho filosófico’ de que fala Felizitas, embora tal denominação não me pareça a mais adequada. Como você sabe, estou interessado sobretudo na história primeva [*Urgeschichte*] do século XIX.<sup>6</sup>

Em outra carta, agora para Scholem, Benjamin diz que o livro sobre o drama barroco alemão finalizou um ciclo de estudos sobre a literatura alemã e que *Rua de mão única* abriu um novo, no qual as *Passagens* está incluída.<sup>7</sup> O primeiro ciclo se dedicou à tradição literária alemã do século XVII, e o segundo à Paris do século XIX. Não é a toa que ele demarca com *Rua de mão única* a diferenciação da experiência moderna em relação ao que veio antes: “Nada distingue tanto o homem antigo do moderno quanto sua entrega a uma experiência cósmica [*an eine kosmische Erfahrung*] que este último mal conhece”.<sup>8</sup> Steiner escreve que o projeto benjaminiano de estudo da história primeva do século XIX, associado às *Passagens*, já está presente em *Infância em Berlim por volta de 1900*, entretanto, esses dois escritos seguem caminhos diferentes para lidar com a história primeva da modernidade: enquanto o segundo a capta através dos relances da memória individual e coletiva de uma criança que cresceu no limiar da modernidade na cidade de Berlim, o primeiro procura captá-los nos mais diversos produtos e documentos culturais produzidos e transmitidos pela humanidade na modernidade.<sup>9</sup> Apesar de ter surgindo no final da década de 20, o interesse de Benjamin acerca da história primeva do século XIX somente se “materializa” como um diagnóstico sobre a arte e a cultura moderna e ganha

5 ADORNO, Theodor. Caracterização de Walter Benjamin, in: ADORNO, Theodor. *Prismas: crítica cultural e sociedade*, São Paulo, SP: Editora Ática, 1998, p. 233.

6 ADORNO, Theodor W.; BENJAMIN, Walter. *Correspondência 1928 – 1940*. São Paulo, SP: Ed. UNESP, 2012, p. 157–8.

7 COHEN, Margaret, “Walter Benjamin’s Phantasmagoria”, *New German Critique*, n. 48, p. 87–107, 1989, p. 96.

8 BENJAMIN, Walter, *Rua de mão única*. in: *Obras escolhidas*, São Paulo, SP: Editora brasiliense, 2011, v. II, p. 63.

9 STEINER, Uwe, *Walter Benjamin: An Introduction to His Work and Thought*, Chicago, USA: University of Chicago Press, 2012, p. 2, 139.

complexidade em seu desenvolvimento na década de 30, quando aparece espalhado por diversos ensaios e anotações, tais como *Sobre alguns temas em Baudelaire, A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, Experiência e Pobreza, as Passagens* e os *Exposés*, enquanto uma abordagem histórica e materialista sobre a produção e a transmissão dos produtos e das relações sociais da modernidade.

O termo primevo remete a algo arcaico, nos seus diversos significados. Tanto a um período anterior à estabilidade de uma organização social, ou de um estilo artístico, no sentido da infância ou do primitivismo de algo, como a um período pré-histórico, anterior a “criação” da linguagem e a possibilidade da escrita histórica. Além destes significados, na teoria crítica de Benjamin, a noção de história primeva corresponde especialmente ao estado mítico de uma sociedade, o que pode ser entendido como um estado de coisas no qual a humanidade se vê aprisionada em condições impostas por uma natureza. No entanto, não por qualquer uma, mas por uma natureza que aparece na forma de uma força sobrenatural, cujo poder é o de controlar o destino dos seres humanos, impedindo a construção de uma vida livre e justa<sup>10</sup>, que se veja liberta da mera reprodução da vida. Habermas resume o conceito benjaminiano de mito da seguinte maneira:

O mito caracteriza um gênero humano irremissivelmente frustrado da sua vocação natural para a vida correta e justa, e que permanece acorrentado ao ciclo da mera reprodução da vida e da sobrevivência bruta. O destino mítico só pode ser imobilizado durante um frágil minuto.<sup>11</sup>

Deste modo, com um projeto sobre a história primeva do século XIX, Benjamin tem o interesse de compreender qual é o estatuto do mito na sociedade moderna, por exemplo, por distinção perante o mito na sociedade europeia tradicional, e responder à pergunta: qual é o estado de coisas no qual a sociedade moderna se vê aprisionada?

O ensaio *As afinidades eletivas de Goethe* introduz algumas das características mais gerais do conceito de mito, que está presente ao longo da obra de Benjamin de diferentes maneiras. As principais características do mito são a sua parcialidade em relação à realidade e a sua contrariedade em relação à verdade. Apesar desta relação

---

10 Sobre o conceito de mito e crítica na década de 20, ver: OLIVEIRA, Everaldo Vanderlei de, *Um mestre da crítica: romantismo, mito e iluminismo em Walter Benjamin*, Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, 2009.

11 HABERMAS, Jürgen, Crítica conscientizante ou salvadora - a atualidade de Walter Benjamin, in: FREITAG, Barbara; ROUANET, Sérgio Paulo (Orgs.), *Habermas: sociologia*, São Paulo, SP: Ed. Ática, 1993, p. 181.

de exclusão em relação à verdade, ele tem uma posição no procedimento de crítica.<sup>12</sup> Benjamin também afirma que o mito é o material a ser examinado pela crítica, de maneira confrontadora<sup>13</sup>: ela deve visar à libertação dos objetos de sua condição mítica, para “dissolver a mitologia no espaço da história”<sup>14</sup> e libertar os indivíduos e os produtos humanos de situações que possam reproduzir relações sociais injustas. Assim, além de contrapor o conceito de mito ao de logos, como é muito comum na história da filosofia, Benjamin também o contrapõe à história<sup>15</sup>, porque o mito usurpa o lugar da natureza ou a enforma, concedendo-lhe poderes sobrenaturais, cujo efeito é exatamente a contraposição entre, de um lado, um mundo onde as coisas são construídas por decisão e agência dos humanos e, de outro lado, um mundo onde as coisas são dominadas pela agência de forças sobrenaturais alheias aos indivíduos. Por mais abstrata que esta formulação possa parecer, o mito existe efetivamente na realidade social e se mostra como uma forma natural das relações sociais impressa na tradição, nos costumes e na cultura, que é transmitida pelas sociedades por meio de símbolos, rituais e demais práticas e produtos. É por meio desses processos de transmissão que o mito exerce uma agência sobre a vida humana, guiando o comportamento dos indivíduos na sociedade – este é o poder sobrenatural do mito sobre os indivíduos! O cemitério e a face do filho de Charlotte são exemplos de uma agência mítica de teor religioso encontrados no romance de Goethe, porque a partir da relação dos personagens com esses dois objetos é possível julgar, de um lado, o comportamento dos indivíduos no processo de luto e, de outro lado, a culpa deles pelo “ataque” aos laços do matrimônio<sup>16</sup>.

O modelo crítico desenvolvido por Benjamin na década de 30 para compreender a arte e a cultura da sociedade moderna é diferente daquele que estava sendo produzido no Instituto de Pesquisa Social por Horkheimer, Adorno e Marcuse. Na medida em que esses três se guiavam pela *crítica da ideologia*, Benjamin construiu uma *crítica da cultura*. Estes dois tipos de crítica divergem (i) a respeito do caráter mercantil que a obra de arte toma enquanto produto a ser vendido no mercado e (ii) a respeito das bases da arte e da cultura moderna.<sup>17</sup> Por um lado, para a crítica da

---

12 BENJAMIN, Walter, As afinidades eletivas de Goethe, *in: Ensaios reunidos: escritos sobre Goethe*, São Paulo, SP: Duas Cidades; Editora 34, 2009, p. 65.

13 *Ibid.*, p. 68.

14 BENJAMIN, Walter, *Passagens*, Belo Horizonte, MG: Editora da UFMG, 2006, p. H, 17.

15 Ver: GAGNEBIN, Jeanne-Marie, Mito e culpa nos escritos de juventude de Walter Benjamin, *in: GAGNEBIN, Jeanne-Marie, Limiar, aura e rememoração*, São Paulo, SP: Editora 34, 2014, p. 52.

16 Ver: BENJAMIN, “As afinidades eletivas de Goethe”, p. 23–24, 42.

17 Essas divergências foram desenvolvidas nos dois primeiros capítulos da dissertação de mestrado indicada na primeira nota deste texto.

ideologia, a mercantilização da obra de arte corresponde ao caráter ideológico da autonomia que deve ser superado por meio de uma autorreflexão que visa à recuperação da autonomia do indivíduo e do material artístico, inclusive e especialmente em relação às leis do mercado. Por outro lado, pensar uma arte efetivamente autônoma em relação à sua condição de mercadoria não é uma questão pertinente para a crítica benjaminiana, pois ele não visa à recuperação da autonomia do indivíduo e do material artístico, mas à crítica da transmissão da obra de arte, do passado para o presente. Em outras palavras, Benjamin não se baseia na filosofia da consciência, mas na salvação das obras: um procedimento crítico que procura libertar os produtos da clausura à qual eles foram submetidos pelo sentido dominante (e mítico) de sua transmissão para o presente.

Com seu modelo particular de crítica, Benjamin ressalta a importância de dois pontos do processo de transmissão das obras de arte que são esquecidos e abstraídos pelas teorias históricas internas ao marxismo do período e pelo historicismo alemão.<sup>18</sup> O primeiro ponto visa rejeitar a apresentação das escolas literárias, gêneros e formas artísticas como um processo de evolução e superação dos anteriores. E o segundo visa lembrar que as obras, escolas, gêneros e formas artísticas estão ligadas às relações sociais existentes entre as pessoas no processo de produção e comunicação. Deste modo, Benjamin traz à tona a importância da transmissão das características históricas de uma obra para a percepção que se tem dela no presente. No ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, ele destaca a existência, e a possibilidade de mudança, dessas características históricas no modo de percepção humana: “*No decorrer de longos períodos históricos, modifica-se não só o modo de existência das coletividades humanas, mas também a sua forma de percepção. O modo como se organiza a percepção humana, o meio pelo qual ela se realiza, não depende só da sua natureza, mas também da história*”.<sup>19</sup> As características históricas do modo como a percepção se organiza são formadas pelas relações sociais que as pessoas estabelecem entre si e com os objetos que produzem, e se transformam da mesma maneira como os meios de produção e comunicação que as transmitem. De acordo com Benjamin, a consideração do processo de transmissão de uma obra é o primeiro passo para a construção de uma abordagem materialista da história e é, também, uma atitude crítica que visa refletir

18 Sobre o materialismo histórico de Benjamin e o conceito de história cultural que o influenciou, ver: CAYGILL, Howard, “Walter Benjamin’s concept of cultural history”, in: FERRIS, David S. (Org.), *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*, [s.l.]: Cambridge University Press, 2004.

19 BENJAMIN, Walter, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, in: BENJAMIN, Walter, *Benjamin e a obra de arte*, Rio de Janeiro, RJ: Contraponto, 2012, p. 13–14.

sobre a razão de um objeto ser percebido da maneira como é no presente:

Não haverá palavras mais adequadas para suscitar o desassossego provocado pelo começo de qualquer ocupação com a história que mereça a designação de dialética. Desassossego pelo desafio ao investigador no sentido de abandonar a atitude tranquila e contemplativa em relação ao seu objeto, para tomar consciência da constelação crítica em que se situa precisamente este fragmento, precisamente neste presente.<sup>20</sup>

A distinção da crítica benjaminiana em relação à crítica da ideologia já havia sido destacada por Habermas no ensaio “Crítica conscientizante ou salvadora: a atualidade de Walter Benjamin”.<sup>21</sup> Habermas compreendeu que a crítica benjaminiana renuncia à forma da autorreflexão da crítica da ideologia (ou crítica conscientizante, que é o nome dado à crítica da ideologia neste artigo), para visar à salvação da obra que se encontra dominada pela força da tradição ou da cultura. No entanto, ele argumenta que Benjamin não conseguiu colocar o materialismo histórico a serviço da teoria da experiência e levar a cabo a sua crítica, por causa dos bloqueios místicos que esse procedimento coloca para si mesmo. Contudo, este último argumento de Habermas não é capaz de perceber a centralidade dos aspectos materialistas da crítica benjaminiana desenvolvidos na década de 30. Como diz Kang:

Na verdade, as características centrais que diferenciam a crítica de Benjamin da *Ideologiekritik* repousam não na sua metafísica, mas nos aspectos materialistas de sua historiografia própria. Habermas dá pouca atenção aos aspectos materiais da imagem dialética. Por se valer da interpretação unilateral de Tiedemann, ele deixa de reconhecer seus vínculos com a noção de fantasmagoria<sup>22</sup>

Os aspectos materialistas desenvolvidos por Benjamin, especialmente no ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, são uma alternativa ao misticismo condenado por Habermas e à crítica da ideologia, pois é a partir do diagnóstico de sua historiografia materialista sobre o processo de transmissão e

20 BENJAMIN, Walter, “Eduard Fuchs: colecionador e historiador”, in: BENJAMIN, Walter, *O anjo da história*, São Paulo, SP: Editora Autêntica, 2010, p. 109.

21 HABERMAS, “Crítica conscientizante ou salvadora - a atualidade de Walter Benjamin”, p. 178.

22 KANG, Jaeho, “O espetáculo da modernidade: a crítica da cultura de Walter Benjamin”, *Novos Estudos - CEBRAP*, n. 84, p. 215–233, 2009, p. 218. Ver também: KANG, Jaeho, *Walter Benjamin and the Media: The Spectacle of Modernity*, Cambridge, UK: Polity Press, 2014, p. 162–201.

comunicação da arte e da cultura que Benjamin constrói uma alternativa à teoria da reflexão da ideologia, a qual pode ser entendida tanto no sentido de que a consciência é um reflexo da realidade exterior como no sentido de que a superestrutura (cultura) é um reflexo da infraestrutura (economia). Como Kang ressalta, na crítica benjaminiana a superestrutura é condicionada pela infraestrutura e não determinada por ela. Deste modo, a percepção dos indivíduos deixa de ser um reflexo dos meios de produção e comunicação, e a reprodutibilidade técnica passa a ser apenas um condicionante dessa percepção.<sup>23</sup>

Com esta reformulação da relação entre a percepção e os meios de produção e comunicação, Benjamin constrói novos conceitos para explicar a percepção que os indivíduos têm da cultura na sociedade moderna. No entanto, a reprodutibilidade técnica não é suficiente para cumprir com toda a explicação. Por isso Benjamin recorre à formulação do conceito de fantasmagoria: se a reprodutibilidade técnica é importante para estabelecer as condições, o conceito de fantasmagoria surge para tentar explicar o sentido predominante da percepção na modernidade. Para Kang, a fantasmagoria é a nervura central a partir da qual Benjamin estabelece a sua crítica da cultura:

Benjamin chega à conclusão de que a experiência da fantasmagoria coincide com um atributo muito central da experiência moderna, que retrata especificamente o choque que penetra na vida cotidiana e o colapso consequente da comunicação. A fantasmagoria não indica um modo nem parcial nem transitório, mas geral de experiência, decorrente da expansão da transformação de todas as relações sociais segundo a lógica da mercadoria. Ao colocar a noção de fantasmagoria no centro de sua análise da modernidade, Benjamin estabelece uma nova base teórica a partir da qual desenvolve uma análise mais sistemática da cultura pós-aurática, isto é, a cultura do espetáculo<sup>24</sup>

O conceito de fantasmagoria é ainda muito pouco estudado na literatura que procura explorar a teoria crítica desenvolvida por Benjamin na década de 30. Nem mesmo os compêndios dedicados a sua obra o ressaltam. O *Benjamins Begriffe* não dedica espaço para ele e o *Benjamin Handbuch* só faz indicações indiretas. Isto acontece apesar de Benjamin ter escrito em carta para Gretel Adorno no ano de 1939 que o foco central de sua pesquisa tinha passado a ser a “cultura da sociedade

---

23 KANG, “O espetáculo da modernidade”, p. 230.

24 *Ibid.*, p. 228.

produtora de mercadorias como fantasmagoria”.<sup>25</sup> A principal referência sobre o conceito de fantasmagoria é o artigo “Walter Benjamin’s Phantasmagoria”, escrito em 1989 por Margaret Cohen. Além deste, existem textos posteriores que dão certa importância ao conceito, como o trabalho de Gyorgy Markus<sup>26</sup>, publicado em 2001. Mais recentemente, o interesse sobre o conceito benjaminiano aparece em novos trabalhos, como o de Jaeho Kang<sup>27</sup> (citado acima) e o de Marc Berdet.<sup>28</sup> Em meio ao debate trazido por parte dessa bibliografia secundária, o objetivo deste texto é explorar a centralidade e a complexidade que o conceito de fantasmagoria ganha na teoria crítica da sociedade desenvolvida por Walter Benjamin na década de 30, seguindo especialmente o caminho indicado por Kang. Para fazer isto, partiremos dos *Exposés* escritos em 1935 e em 1939 para mostrar como existem continuidades e rupturas na obra de Benjamin que transformam o conceito de fantasmagoria em um conceito crítico. Mais exatamente, procurarei mostrar com o conceito de fantasmagoria corresponde ao diagnóstico de que a cultura é a nova forma de mito produzido pela sociedade moderna.

#### A APROPRIAÇÃO DO CONCEITO DE FANTASMAGORIA

As referências a fantasmas e a aparições sobrenaturais no cotidiano da vida infantil e da vida moderna já estão presentes no *Passagens Parisienses I*<sup>29</sup>, datando, portanto, de um período entre 1927-1929<sup>30</sup>, e retomando e repetindo temas presentes nos escritos literários baseados nas experiências pessoais de Benjamin, como *Infância em Berlim por volta de 1900*.<sup>31</sup> Entretanto, a palavra fantasmagoria aparece

---

25 ADORNO, Gretel; BENJAMIN, Walter, *Correspondence 1930-1940*, Cambridge, UK: Polity Press, 2008, p. 251.

26 MARKUS, Gyorgy, “Walter Benjamin or: The Commodity as Phantasmagoria”, *New German Critique*, n. 83, p. 3–42, 2001.

27 KANG, *Walter Benjamin and the Media*; KANG, “O espetáculo da modernidade”; KANG, Jaeho, “The Phantasmagoria of the Spectacle—Walter Benjamin and a Critique of Media Culture”, in: STEINSKOG, Erik; PETERSON, Dag (Orgs.), *Walter Benjamin and Actualities of Aura*, [s.l.]: NSU Press, 2005; KANG, *Walter Benjamin and the Media*.

28 BERDET, Marc, Eight Thesis on Phantasmagoria, *Anthropology & Materialism. A Journal of Social Research*, n. 1, 2013; BERDET, Marc, *Fantasmagories du capital*, Paris: Zones, 2013; BERDET, Marc, *Le chiffonier de Paris: Walter Benjamin et les fantasmagories*, Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 2015.

29 BENJAMIN, Walter, *Passagens Parisienses I*, in: *Passagens*, Belo Horizonte, MG: Editora da UFMG, 2006, p. 925, [Hº, 18].

30 Ver: BOLLE, Willi, Nota introdutória, in: BENJAMIN, Walter, *Passagens*, Belo Horizonte, MG: Editora da UFMG, 2006, p. 900.

31 Neste livro inspirado pelas suas memórias infantis, Benjamin conta em diversos momentos casos onde os fantasmas aparecem como que imagens parecidas a sonhos, ver: BENJAMIN, Walter, *Infância em Berlim por volta de 1900*, in: *Obras escolhidas*, São Paulo, SP: Editora brasiliense, 2011, v. II, p. 110.

um pouco mais tarde. Por exemplo, em seus programas de rádio<sup>32</sup> e *na Primeira versão e materiais do Exposé de 1935*<sup>33</sup> – neste último caso para resumir a vivência do flâneur na cidade. No entanto, é na versão final do *Exposé* de 1935 que a presença do conceito de fantasmagoria aumenta e somente no *Exposé* de 1939 que ela se torna central, como mostraremos mais a frente.

No século XIX, o termo fantasmagoria foi utilizado na literatura por autores como Schiller, Balzac, Poe, Rimbaud e Victor Hugo para descrever a percepção sobrenatural de aparições, fantasmas, paixões, distúrbios e doenças mentais, e, no entretenimento, para designar o show de projeções óticas inventado por Robertson em 1789.<sup>34</sup> Menos conhecido do que os escritos dos autores citados logo acima, esse show foi o bisavô do cinema. Estabelecendo-se no interior de uma sala escura, o show procurava trazer fantasmas de personagens históricos, indivíduos de povos distantes e demônios do além, aos olhos nus dos espectadores, tudo por meio de projeções feitas pela *lanterna mágica* em quaisquer superfícies ou ondulações de fumaça.

Por mais que possam ser traçadas semelhanças entres esses usos do termo fantasmagoria e o conceito benjaminiano, eles são diferentes. Para compreender de maneira introdutória a apropriação que Benjamin faz do termo fantasmagoria na construção de um conceito seu, é interessante recorrer aos programas de rádio. Pois a partir destes é possível constatar as relações que ele estabelece entre a fantasmagoria e as noções de sobrenaturalidade e sentido. Essas relações indicam o caminho que ele segue para construir o seu conceito de fantasmagoria e distingui-lo dos usos feitos nos séculos XVIII e XIX.

Em um de seus programas, Benjamin fala que o personagem Dr. Fausto é um exemplo de criador de fantasmagorias por meio de tecnologias modernas. Isto porque, quanto Fausto se exibia, era acusado por muitos de ter um contrato com o sobrenatural, pois esta era a maneira pela qual a grande maioria das pessoas apreendia as suas exibições, como algo entre a magia e a tecnologia:

---

Quando em algumas histórias, por exemplo, a magia de Fausto consistia em

32 Benjamin apresentou dois programas de rádio de 1929 a 1932, o programa *Jugendstunde* na Rádio Berlin e o *Stunde der Jugend* na Rádio do Sudoeste da Alemanha, em Frankfurt. Na tradução brasileira, os programas foram traduzidos por A hora das crianças. Ver: BENJAMIN, *A hora das crianças: narrativas radiofônicas de Walter Benjamin*. Sobre a produção de rádio feita por Benjamin, ver: ROSENTHAL, Lecia, Walter Benjamin on the radio: an introduction, in: BENJAMIN, Benjamin, *Radio Benjamin*, London, UK: Verso Books, 2014.

33 BENJAMIN, *Passagens*, p. 983.

34 Sobre o show de fantasmagorias inventado por Etienne-Gaspard Robertson, ver :CASTLE, Terry, “Phantasmagoria: Spectral Technology and the Metaphorics of Modern Reverie”, **Critical Inquiry**, v. 15, n. 1, p. 26–61, 1988.

apresentar aos príncipes ou estudantes curiosos os retratos dos gregos antigos, Homero, Aquiles, Helena e outros, e quando por outro lado, alguns leitores já tinham visto ou ouvido falar da Lanterna mágica, esse conhecimento de forma alguma servia como refutação, ao contrário, só vinha confirmar os poderes mágicos do Doutor Fausto. Saber utilizar a Câmara Escura, cujos princípios servem de base para a Lanterna Mágica: isto significava magia para estas pessoas, daí exatamente o nome, Lanterna Mágica. Da mesma forma, a fronteira entre as primeiras tentativas de voo com balões e as viagens aéreas de Fausto com seu manto mágico não era tão nítida quanto é para nós hoje. Sem falar nas muitas receitas médicas que hoje nos parecem naturais e sensatas, e naquela época eram consideradas mágicas.<sup>35</sup>

As apresentações de feições de pessoas do passado realizadas pelo Dr. Fausto eram produzidas pela mesma lanterna mágica que a do show de Robertson. Assim, as imagens dos mortos do passado e dos seres fantásticos mostradas nos shows de fantasmagorias de Robertson eram mediadas tecnologicamente pelos novos meios de produção e comunicação da modernidade da mesma maneira como as apresentações feitas pelo Dr. Fausto. Portanto, nesses dois casos, a percepção da sobrenaturalidade é mediada pelas novas tecnologias. Benjamin irá se apropriar dessa qualidade sobrenatural da fantasmagoria para construir o seu conceito, de modo que irá compreender a fantasmagoria como uma forma de sobrenaturalidade tecnicamente mediada, própria da entrada da sociedade europeia na modernidade.

Além dessa relação entre fantasmagoria e sobrenaturalidade, na qual a primeira é uma forma da segunda produzida por meios técnicos modernos, existe a relação delas com a noção de sentido. A seguinte citação, também proveniente de um dos programas de rádio, indica as relações estabelecidas por Benjamin entre a fantasmagoria, a sobrenaturalidade e o sentido:

Este narrador insiste com certa obstinação em afirmar que todos esses honoráveis arquivistas, conselheiros médicos, estudantes, verdureiras, músicos e filhas de boa família não são aquilo que aparentam ser, assim como o próprio Hoffmann tampouco era apenas o pedante e detalhista funcionário da justiça, papel que cumpria para ganhar seu pão. E isto, em outras palavras, significa: todas estas figuras fantasmagóricas e sobrenaturais que povoam as histórias de Hoffmann, o narrador não as inventou na quietude de seu escritório de trabalho. Quantos grandes escritores não passaram pela experiência de

---

35 BENJAMIN, *A hora das crianças: narrativas radiofônicas de Walter Benjamin*, p. 187.

encontrar o extraordinário não flutuando livremente em algum lugar no espaço, mas sim encadernado em pessoas, coisas, casas, objetos e ruas concretas. Como vocês talvez tenham ouvido falar, existem pessoas que através de um rosto, da maneira de andar, ou das mãos, ou da forma da cabeça, são capazes de identificar o caráter, a profissão ou até mesmo o destino de outras pessoas – são os chamados fisionomistas. Hoffmann era, assim, menos um vidente e mais um intérprete dos rostos. Esta é, aliás, a tradução correta de fisionomistas. E um dos principais objetos de sua observação era Berlim, a cidade e as pessoas que nela viviam.<sup>36</sup>

Aqui, Benjamin caracteriza Hoffmann como um fisionomista<sup>37</sup>, o mesmo termo utilizado para descrever Baudelaire e o seu trabalho em *As Flores do Mal*.<sup>38</sup> Esta caracterização conecta a fantasmagoria e a sobrenaturalidade ao sentido deixado pelos produtos e pelas pessoas em espaços privados e públicos da sociedade moderna. Porque a capacidade do fisionomista é a de mostrar que a sobrenaturalidade provém de características históricas da percepção, que existem concretamente na realidade dos grandes centros urbanos, e não somente em locais antigos e sagrados. Alguns segundos depois, ainda no mesmo programa, Benjamin destaca o propósito do fisionomista, reiterando, para este, a importância do sentido deixado nos diversos espaços públicos e privados pelos indivíduos e produtos sociais.<sup>39</sup>

Com a apropriação que Benjamin faz da sobrenaturalidade tecnicamente mediada e do sentido historicamente demarcado nos produtos e práticas humanos, ele consegue indicar o enraizamento material e histórico que a formulação do seu conceito de fantasmagoria irá carregar. Deste modo, somando o objetivo à sua principal capacidade, podemos caracterizar o fisionomista como aquele capaz de retratar a sobrenaturalidade do sentido histórico dos rastros deixados pela percepção das massas urbanas da sociedade moderna. Hoffmann e Baudelaire trabalharam para isto, e o mesmo pode ser dito sobre Benjamin. Um bom exemplo para ilustrar a percepção sobrenatural da modernidade pode ser encontrado na imagem do sistema burocrático presente no livro *O Processo*, de Kafka. O personagem senhor K. é empurrado para os mais diferentes lugares por uma força social e natural, que

---

36 *Ibid.*, p. 42.

37 *Ibid.*

38 Ver: BENJAMIN, Walter, “Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire”, in: BENJAMIN, Walter, *Baudelaire e a modernidade*, Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2015.

39 BENJAMIN, *A hora das crianças: narrativas radiofônicas de Walter Benjamin*, p. 45.

interfere e controla a sua vida de fora, segundo o tipo daqueles pequenos demônios das histórias fantásticas que controlam o destino das mais diversas situações sob as quais os indivíduos se encontram.<sup>40</sup>

#### UMA ABORDAGEM HISTÓRICA

Os dois *Exposés* fazem parte de um período no qual Benjamin adotou uma nova abordagem sobre o estudo da história primeva do século XIX em comparação com a abordagem inicial, presente nas *Passagens Parisienses*.<sup>41</sup> Deste modo, a intensificação da presença e da importância do conceito de fantasmagoria, trazida por esses textos, pertence a essa nova abordagem.

Em carta de 16.08.1935 para Gretel Adorno<sup>42</sup>, Benjamin escreve que o *Exposé* de 1935 tem o mesmo “espírito” e é parte do primeiro “rascunho” que ele havia feito das *Passagens*, as *Passagens Parisienses* (provavelmente a *Passagens Parisienses II* foi lido para ela, Adorno e Horkheimer em 1929), porém com uma grande diferença que pode ser encontrada em outra carta, escrita em 31.05.1935 para Theodor Adorno. Nesta, Benjamin ressalta que mudou sua abordagem da época das *Passagens Parisienses* para a da década de 30: de uma abordagem filosófica presa à natureza, ele passa a uma abordagem histórica:

Eram as conversas com você em Frankfurt, e particularmente aquela sobre assuntos ‘históricos’ no chalé suíço, e mais tarde aquela outra, seguramente histórica, à mesa com você, Asja, Felizitas e Horkheimer, que marcaram o fim dessa época. Dali em diante não houve mais ingenuidade rapsódica. Essa forma romântica fora ultrapassada num atalho do percurso, mas naquele tempo, e ainda anos afora, eu não tinha ideia de outra.<sup>43</sup>

Esta mudança de abordagem serve para compreender a posição de Benjamin no debate filosófico de sua época e os interesses de sua pesquisa. Partindo dela, ele diz ter tomado posição na discussão marxista com Adorno e ter explorado a imagem histórica pela primeira vez:

---

40 O anão invisível relatado no ensaio sobre Kafka é um exemplo disto, ver: BENJAMIN, Walter, Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte, in: *Obras escolhidas*, São Paulo, SP: Editora brasiliense, 2011, v. I, p. 137. BENJAMIN, *A hora das crianças: narrativas radiofônicas de Walter Benjamin*, p. 40–1.

41 Os primeiros esboços estão reunidos em: BENJAMIN, *Passagens*, p. 899.

42 ADORNO; BENJAMIN, *Correspondence 1930-1940*, p. 153.

43 ADORNO; BENJAMIN, *Correspondência 1928 - 1940*, p. 155–6.

Creio, pelo, contrário, que *à la longue* alcancei terra firme na discussão marxista com você, nem que seja só porque a questão decisiva da imagem histórica tenha sido tratada aqui em todo o seu alcance pela primeira vez. Assim, como a filosofia de um trabalho se prende não tanto à terminologia quanto ao seu posicionamento, quase chego a acreditar que esse *exposé* faz parte daquele 'grande trabalho filosófico' de que fala Felizitas, embora, tal denominação não me pareça a mais adequada. Como você sabe, estou interessado sobretudo na 'história primeva do século XIX'.<sup>44</sup>

Assim, os *Exposés* são produzidos depois de Benjamin ter decidido adotar uma abordagem histórica de investigação e abandonar uma abordagem romântica presa à natureza, da mesma maneira como todos os trabalhos referentes às *Passagens* que são posteriores ao final de 1929, ou início de 1930, quando provavelmente ele para a redação das *Passagens Parisienses II* e tem a conversa "histórica" com Adorno, Asja, Felizitas e Horkheimer.

A opção por uma abordagem histórica não é feita por capricho, mas parte do diagnóstico de que a própria representação da natureza é construída historicamente.<sup>45</sup> Por sua vez, este diagnóstico aponta a necessidade de investigar as características históricas da percepção moderna, dando atenção a como ela se constrói historicamente, seja pelo seu sentido ou pelos seus meios de produção e comunicação que se alteram como o tempo. Isto significa que somente a partir desta mudança de abordagem o projeto de pesquisa sobre a história primeva do século XIX passa a ser um estudo que pode ser definido como uma investigação das características históricas que organizam a percepção na modernidade. Esta é a primeira inovação que Benjamin traz ao espírito original do projeto das *Passagens*.

A importância das transformações trazidas pelos novos meios de produção e comunicação na redação do *Exposé* de 1935<sup>46</sup> reforça o fato de que neste período Benjamin já havia adotado uma abordagem histórica, como pode visto na carta para Gretel, de 09.10.1935.<sup>47</sup> Como a remissão ao diagnóstico sobre a entrada da arte na era da reprodutibilidade técnica, esta carta também indica a possibilidade de uma inovação ou de uma definição do que é a abordagem histórica. Pois nela Benjamin

---

44 *Ibid.*, p. 158.

45 BUCK-MORSS, Susan, *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens*, Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 2002, p. 94–111.

46 BENJAMIN, Walter, Paris, a capital do século XIX <Exposé de 1935>, in: BENJAMIN, Walter, *Passagens*, Belo Horizonte, MG: Editora da UFMG, 2006, p. 41. Elas estão, por exemplo, no cerne da imagem onírica.

47 ADORNO; BENJAMIN, *Correspondence 1930-1940*, p. 166.

escreve que nas últimas semanas “identificou o caráter estrutural da arte de hoje em dia” e a primeira versão do texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* data provavelmente de dezembro de 1935.<sup>48</sup> Assim, provavelmente a concepção daquilo que Benjamin entende como uma abordagem histórica sofre uma transformação ou se define precisamente somente em 1935, com a reprodutibilidade técnica. Ou seja, a sua análise histórica dos meios de produção e comunicação emerge sobre novos fundamentos em 1935, e os *Exposés* a acompanham, pelo menos em um espírito mais geral. De modo que o diagnóstico sobre as transformações dos meios de produção e comunicação é essencial para compreender inteiramente a crítica da cultura benjaminiana, na medida em que os meios de produção e comunicação condicionam as características históricas que organizam a percepção, e, por isso mesmo, estão relacionados tanto à aparência mitológica como aos potenciais emancipatórios que possam existir.

Apesar de terem pontos comuns, como a abordagem histórica, os *Exposés* também apresentam diferenças importantes. Ainda na carta escrita para Adorno em 31.05.1935, Benjamin escreve que seria necessária a exposição dos fundamentos epistemológicos do *Exposé* de 1935 e a apresentação e a localização de certos elementos, dentre eles “a definição de ‘fantasmagorias’”.<sup>49</sup> Isto destaca que aparentemente o conceito de fantasmagoria não tinha uma definição precisa em 1935 e que a condição de resumo ou projeto de pesquisa daquilo que seria o livro das *Passagens* reforça o fato de muitos dos conceitos e argumentos presentes nos *Exposés* encontrarem seus desenvolvimentos em outros ensaios, ou até mesmo em um futuro por vir.

Por um lado, para compreender os argumentos e conceitos desenvolvidos no *Exposé* de 1935 é necessário recorrer a ensaios e anotações como: “Surrealismo, o último instantâneo da inteligência”<sup>50</sup>, “A imagem de Proust”<sup>51</sup>, ambos de 1929, e a fase inicial do material reunido nas *Passagens*.<sup>52</sup> Por outro lado, o *Exposé* de 1939 remete

48 SCHÖTTKER, Detlev, Comentários sobre Benjamin e a Obra de arte, in: BENJAMIN, Walter, *Benjamin e a obra de arte*, Rio de Janeiro, RJ: Contraponto, 2012, p. 52. Outro ponto a ser destacado é que no período de redação do *Exposé* de 1935 Benjamin ainda não havia elaborado seu diagnóstico sobre o surgimento da reprodutibilidade técnica e sobre a perda da experiência, que se encontra em textos como *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, *O narrador* e *Sobre alguns temas em Baudelaire* e que será de extrema importância para o desenvolvimento de sua teoria, de 1935 até o final de sua vida, em 1940.

49 ADORNO; BENJAMIN, *Correspondência 1928 - 1940*, p. 159.

50 BENJAMIN, Walter, *O Surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia*, in: *Obras escolhidas*, São Paulo, SP: Editora brasiliense, 2011, v. I.

51 BENJAMIN, Walter, *A imagem de Proust*, in: *Obras escolhidas*, São Paulo, SP: Editora brasiliense, 2011, v. I.

52 Willi Bolle apresentou na edição brasileira, ver: BOLLE, Nota introdutória, p. 72.

majoritariamente a ensaios posteriores, como “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” e “Sobre alguns motivos em Baudelaire”. No momento em que os *Exposés* remetem a outros ensaios benjaminianos do período, eles servem enquanto guias a partir dos quais é possível organizar o desenvolvimento da teoria crítica de Benjamin ao longo da década de 30.

Nos dois *Exposés* o conceito de novidade (ou de novo) aparece em posições importantes nas constelações conceituais construídas por Benjamin. No *Exposé* de 1935, Benjamin faz uma comparação da função da novidade no projeto das *Passagens* com a função da alegoria no livro sobre o drama barroco alemão, ressaltando a importância do primeiro conceito: “Assim como no século XVII a alegoria se torna o cânone das imagens dialéticas, assim acontece no século XIX com a *nouveauté*.”.<sup>53</sup> No entanto, a formulação do conceito de novidade muda do *Exposé* de 1935 para o *Exposé* de 1939, com a reorganização feita por Benjamin no *Exposé* de 1939 do material reunido desde 1927. O resultado mais importante dessa nova formulação do conceito de novidade é a sua conexão com o conceito de fantasmagoria, que traz este para o centro do *Exposé* de 1939 e da crítica da cultura benjaminiana.

No *Exposé* de 1935, o objeto de investigação de seu projeto de pesquisa é a imagem que a sociedade moderna produz e transmite de si mesma, através de seus meios de produção e comunicação, a qual é caracterizada, também neste mesmo *Exposé* como “a fantasmagoria da ‘história cultural’”.<sup>54</sup> Entretanto, apesar do conceito de fantasmagoria ser destacado como objeto da pesquisa e aparecer em vários trechos, ele não é explorado por Benjamin, isto acontecerá somente no *Exposé* de 1939 (como reforça a falta de definição das fantasmagorias, citada anteriormente na carta para Adorno<sup>55</sup>). No *Exposé* de 1935, o conceito de fantasmagoria não é conectado ao mito e tem uma posição secundária em relação aos conceitos de *imagem onírica*, *de inconsciente e consciente coletivo* e *de novidade* (ou de “novo”), que ocupam o centro da organização do problema da história primeira da modernidade neste *Exposé*. Já no *Exposé* de 1939 a constelação conceitual é reorganizada: Benjamin retira a imagem onírica da organização do problema e estabelece em seu centro a novidade e o entrelaçamento desta com a fantasmagoria, de modo que a novidade cresce em complexidade, colocando-se como a nervura central que produz a fantasmagoria enquanto uma forma mítica que se instaura na modernidade. Assim, em

53 BENJAMIN, Paris, a capital do século XIX <Exposé de 1935>, p. 48.

54 *Ibid.*

55 ADORNO; BENJAMIN, *Correspondência 1928 - 1940*, p. 159.

1939, a novidade possibilita a centralização da fantasmagoria na organização conceitual elaborada por Benjamin em sua crítica da cultura, algo que não existiu em 1935.

Dada essa reorganização feita por Benjamin no *Exposé* de 1939 do problema das *Passagens*, concordamos com Cohen quando ela afirma que a importância do conceito de fantasmagoria aumenta em comparação com o *Exposé* de 1935, e que, portanto, eles são diferentes.<sup>56</sup> O próprio Benjamin afirma a mudança na posição do conceito de fantasmagoria em carta para Gretel, na qual ele escreve que no *Exposé* de 1939 o foco central foi dado a “cultura da sociedade produtora de mercadorias como fantasmagoria”:

E eu preciso colocar toda a esperança que desesperadamente necessito nos esforços sendo feitos em meu favor pelo Instituto, do outro lado do oceano. Três semanas atrás, Max telegrafou para mim um pedido por um *Exposé* francês para as ‘Passagens’. Ele deve ter chegado por agora, e irá diferir daquele que você conhece em vários aspectos. Eu tentei, da maneira que consegui com um aviso a tão curto prazo, fazer uma das concepções básicas das ‘Passagens’ – a cultura da sociedade produtora-de-mercadorias como fantasmagoria – seu foco central.<sup>57</sup>

Podemos ver que a diferença de posição do conceito de fantasmagoria nas formulações teóricas dos *Exposés* mostra a diferença existente entre eles. Mas não só isto. O projeto de pesquisa sobre a história primeva da modernidade, iniciado em 1927, continua até o final da vida de Benjamin, passando, no entanto, por algumas reorganizações ou rupturas. A primeira pode ser marcada no final da década de 20, quando ele abandona uma abordagem de análise presa à natureza e adota uma abordagem histórica, cujo fundamento termina de ser formulado em 1935 com o ensaio “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”. A segunda mudança se dá na passagem do primeiro para o segundo *Exposé*, de 1939, quando o conceito de

---

56 Margareth Cohen reforça a interpretação de Susan Buck-Morss ao dizer: “Como Buck-Morss aponta, o *Exposé* de 1939 foi escrito “em um estilo lúcido, descritivo e com uma introdução e uma conclusão totalmente novas, nas quais a teoria do sonho está, impressionantemente, ausente”. Consonante com o afastamento de Benjamin da teoria do sonho, seu esboço de 1939 das *Passagens* retira o conceito controverso de imagem dialética (...) Para nossos propósitos, entretanto, a transformação mais importante no esboço de 1939 é o aumento de importância da fantasmagoria, a qual eu sugiro ser o resultado do afastamento de Benjamin do sonho”. Ela continua o parágrafo seguinte com a afirmação: “A fantasmagoria figura proeminentemente na seção introdutória do ensaio de 1939, onde ao invés da ‘imagem dialética’ que é ‘imagem onírica’, tornando-se a forma expressiva tomada pelos produtos da cultura da mercadoria do século XIX”. Ver: COHEN, “Walter Benjamin’s Phantasmagoria”, p. 89.

57 ADORNO; BENJAMIN, *Correspondence 1930-1940*, p. 251.

fantasmagoria toma o centro da organização de seu projeto e de sua crítica da cultura, enquanto o sentido dominante transmitido pelos produtos sociais da modernidade.

### DO NOVO AO MITO

Tradicionalmente, a bibliografia secundária que busca explicar o conceito de fantasmagoria e o seu papel na teoria crítica de Benjamin acaba identificando-o ao conceito de fetichismo e afirma que a fantasmagoria seria um fenômeno da consciência ou produtora de consciência.<sup>58</sup> Adorno, Habermas e Tiedemann auxiliam este tipo de explicação.<sup>59</sup> Buck-Morss<sup>60</sup> também se encontra nesta lista. No entanto, atualmente, o trabalho de maior referência desta tradição na bibliografia secundária ainda é o ensaio “Walter Benjamin’s Phantasmagoria” de Cohen.<sup>61</sup>

A crítica de Adorno à formulação teórica feita por Benjamin no *Exposé* de 1935 é uma influência muito grande para a interpretação do conceito de fantasmagoria destacada acima, pois ele foi o primeiro a acusar Benjamin de ter não ter compreendido o processo dialético de produção da consciência e de ter, por isso mesmo, construído uma concepção subjetiva de imagem dialética.<sup>62</sup> Adorno faz esta crítica a Benjamin porque inclui o conceito de fantasmagoria no quadro teórico da crítica da ideologia, compreendendo a construção da imagem dialética que configura a fantasmagoria como um processo de produção de consciência.

Mesmo tendo notado que a teoria crítica de Benjamin foge da abordagem da crítica da ideologia, ao tentar trazer o que existe de atual na filosofia de Benjamin contra a crítica de Adorno, Habermas ainda compreende o conceito de fantasmagoria benjaminiano como um fenômeno de consciência<sup>63</sup>, porque não consegue compreender como os conceitos de fantasmagoria e de imagem dialética podem ser historicamente fundados em materiais, ações e sentidos transmitidos socialmente de maneira independente da consciência.

---

58 Adorno e Habermas identificam a fantasmagoria à um fenômeno subjetivo ou de consciência. Ver: ADORNO; BENJAMIN, *Correspondência 1928 - 1940*, p.179; HABERMAS, “Crítica conscientizante ou salvadora - a atualidade de Walter Benjamin”, p. 198.

59 Adorno, Habermas e Tiedemann, por exemplo, não conseguem fugir desta interpretação tradicional da literatura secundária. Ver: TIEDEMANN, Introdução à edição alemã (1982), p. 23,24; HABERMAS, “Crítica conscientizante ou salvadora - a atualidade de Walter Benjamin”; ADORNO; BENJAMIN, *Correspondência 1928 - 1940*; KANG, “O espetáculo da modernidade”.

60 Buck-Morss também lê a fantasmagoria e a crítica da cultura pautada pelo processo de produção de consciência, pois compreende a fantasmagoria como um processo de fetichização dos desejos coletivos e individuais que ocorre em consonância com a fetichização da mercadoria identificada por Marx, ver: BUCK-MORSS, *Dialética do olhar*, p. 154.

61 COHEN, “Walter Benjamin’s Phantasmagoria”.

62 ADORNO; BENJAMIN, *Correspondência 1928 - 1940*, p. 177.

63 HABERMAS, “Crítica conscientizante ou salvadora - a atualidade de Walter Benjamin”, p. 198.

No artigo “Walter Benjamin’s Phantasmagoria”, Cohen faz duas afirmações relacionadas à sua compreensão do conceito benjaminiano de fantasmagoria. Em primeiro lugar, ela diz que no *Exposé* de 1935 o conceito de fantasmagoria é apresentado por Benjamin como um fenômeno subjetivo, correspondente à imagem onírica<sup>64</sup>, que surge do intercâmbio que Benjamin faz entre a psicanálise e o marxismo, mais exatamente entre Freud e o marxismo. Em segundo lugar, ela escreve que em desenvolvimentos posteriores Benjamin passa a identificar a atitude crítica do despertar ao procedimento de iluminação, tornando possível a separação entre fantasmagorias mistificadoras e críticas.<sup>65</sup> Esta separação teria se tornado possível porque Benjamin procurou dessubjetivar a fantasmagoria em seus escritos posteriores ao *Exposé* de 1935, através da busca de causas materiais e objetivas da produção da ideologia.<sup>66</sup> Contudo, apesar de ressaltar os aspectos materiais da teoria crítica benjaminiana contra um suposto subjetivismo, a perspectiva de Cohen também se enquadra na crítica da ideologia. O que significa que a busca por causas objetivas e materiais são lidas como a busca por causas objetivas de produção de uma consciência desfigurada. Assim, para ela, a formulação final do conceito de fantasmagoria feito por Benjamin no *Exposé* de 1939 seria a seguinte: um fenômeno subjetivo que é produzido por condições materiais e objetivas, e que tem um potencial crítico atrelado à iluminação profana.

Alguns dos comentadores destacados acima mantêm o modelo crítico de Benjamin sob o da crítica da ideologia, mas todos compreendem a fantasmagoria como um fenômeno da consciência. Assim, a fantasmagoria é vista por eles como um fenômeno da consciência que é condicionado objetivamente, seja uma falsa consciência ou um sintoma coletivo de fetichização do desejo. Tomando uma posição diferente em relação a essas interpretações, defendo que, já no *Exposé* de 1935, Benjamin procura construir um arcabouço teórico para compreender o sentido do processo de transmissão dos produtos sociais, e não a produção de consciência ou os fenômenos e desejos que imperam na consciência individual. Deste modo, por mais que seja possível associar Benjamin a temas da psicanálise e da psicologia, não é possível afirmar que ele fez uma investigação sobre o sujeito e sua estrutura psíquica.<sup>67</sup> A própria noção de imagem onírica presente no *Exposé* de 1935 (como

---

64 COHEN, “Walter Benjamin’s Phantasmagoria”, p. 93–4.

65 *Ibid.*, p. 90.

66 *Ibid.*, p. 100–1.

67 Sobre a relação do programa de Benjamin com a psicanálise e a psicologia, ver: ROUANET, Sérgio Paulo, *Edipo e o anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin*, Rio de Janeiro, RJ: Edições Tempo Brasileiro, 1981; HANSEN, Miriam, “Benjamin, cinema e experiência: a flor azul na terra da

mostrarei mais à frente) corresponde a um estado da cultura que tem certas características parelhas a características do ato de sonhar, mas não diretamente ao estado onírico de um indivíduo, ou aos mecanismos psíquicos que se acionam quando uma pessoa dorme. O interesse de Benjamin em compreender as características históricas que condicionam e organizam a percepção na modernidade o distancia das “entranhas” psíquicas de um sujeito e o aproxima das práticas, produtos, e relações sociais da cultura moderna. Na minha opinião, com certeza o conceito de fantasmagoria se relaciona com o indivíduo, mas não é um fenômeno mental, da consciência ou subjetivo por si só. A fantasmagoria afeta a subjetividade do indivíduo na medida em que o indivíduo interage com os produtos da sociedade e participa das práticas e relações sociais da cultura, onde realmente está a fantasmagoria.

Para organizar o diagnóstico e a crítica de Benjamin através do *Exposé* de 1935, irei mostrar três coisas: (i) a influência da iluminação profana e da memorialística proustiana para a formulação da imagem onírica; (ii) que a fantasmagoria não pode ser identificada ao potencial crítico da iluminação profana, em oposição à interpretação de Cohen; e (iii) como a novidade, transmitida pela mercadoria, constrói o sentido existente no interior da imagem onírica.

No início do *Exposé* de 1935,<sup>68</sup> ao ressaltar o potencial que os novos meios de produção e comunicação propiciam para se pensar uma *nova* organização social na qual os problemas antigos poderiam ser resolvidos, Benjamin apresenta as bases pelas quais conduz a sua investigação no *Exposé* de 1935 e em grande parte de suas pesquisas da década de 30. As bases seriam as seguintes: (a) as transformações nos meios de produção e comunicação e (b) a relação entre o novo e o antigo.

Em toda a sua investigação, seja no *Exposé* de 1935 ou em outros escritos como “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, “Sobre alguns temas em Baudelaire”<sup>69</sup> e *Passagens*, essas duas bases se relacionam mutuamente, pois sua crítica da cultura moderna parte de um diagnóstico sobre as transformações técnicas emergentes a partir do século XIX e a sua influência no condicionamento das *novas* formas de produção, comunicação e interação entre as pessoas. A partir deste

---

tecnologia”, in: BENJAMIN, Walter, *Benjamin e a obra de arte*, Rio de Janeiro, RJ: Contraponto, 2012; BUCK-MORSS, Susan, “Estética e anestética: uma reconsideração de A obra de arte de Walter Benjamin”, in: BENJAMIN, Walter, “*Benjamin e a obra de arte*”, Rio de Janeiro, RJ: Contraponto, 2012.

68 BENJAMIN, Paris, a capital do século XIX <Exposé de 1935>, p. 41. Destaque em negrito feito por mim.

69 No caso, o ensaio sobre a reprodutibilidade técnica dá mais peso para as transformações dos meios de produção e comunicação e o ensaio sobre Baudelaire dá mais peso para a relação entre o novo e antigo.

diagnóstico ele procura compreender o novo sentido dominante que se estabelece na modernidade e avaliar quais novidades ele traz em relação aos anteriores e em quais momentos ele apenas reproduz condições incapazes de transformar a sociedade.

As imagens oníricas da consciência coletiva, que para Benjamin correspondem à forma dos novos meios de produção e comunicação<sup>70</sup>, são elencadas por ele como os objetos da investigação do *Exposé* de 1935. Em analogia com a função do sonho na psicanálise, Benjamin vê as imagens criadas pela consciência coletiva como mecanismo através dos quais a sociedade projeta os desejos que ainda não puderam ser satisfeitos na realidade por causa de deficiências sociais que ainda não foram superadas. Por isto essas imagens são ao mesmo tempo imagens oníricas e desiderativas. No entanto, apesar de parecer uma função positiva, o estado onírico ressalta que o coletivo está preso em uma percepção parcial da realidade, assim como o indivíduo que sonha está preso em um universo subjetivo, que remete à realidade somente por meio de um desvio dela. Chamar a imagem criada pela sociedade de onírica tem a função de mostrar que esta imagem: (i) é uma imagem parcial, correspondente a um sentido específico de percepção; (ii) traz para o presente motivos arcaicos do passado, ou da história primeva, que não foram devidamente resolvidos, mantendo a sociedade em uma condição de dependência para com o “sonho” e seu conteúdo (ou com a própria imagem criada). Portanto, o estado onírico da imagem não é a constatação de uma solução, muito pelo contrário, ele mostra que os bloqueios para a superação dos problemas atuais da sociedade ainda persistem, e os indivíduos permanecem dominados por uma existência arcaica. Nas palavras de Benjamin, os indivíduos são dominados por uma concepção de sociedade que corresponde a uma forma específica de vida e cultura que remete “...a uma forma imagética, impulsionada pelo novo, de volta ao passado mais remoto”, reproduzindo “as imperfeições do produto social, bem como as deficiências da ordem social de produção”.<sup>71</sup>

Para compreender a analogia que Benjamin faz com a psicanálise é importante ressaltar que a sua teoria crítica tem muito pouco a ver com a análise da estrutura psíquica do indivíduo. Por exemplo, quando ele utiliza as expressões inconsciente e consciente coletivos, ele se refere à arquitetura, à moda, à literatura e a outros materiais produzidos pelos indivíduos, que funcionam como meios de comunicação e interação na sociedade moderna. Este é o motivo que o faz falar de uma imagem que

---

70 Ao longos da *Passagens*, Benjamin diz que as passagens se encontram em um estado de sonho, por exemplo, ver [H 1ª, 5] (BENJAMIN, *Passagens*, p. 239–240.)

71 BENJAMIN, Paris, a capital do século XIX <Exposé de 1935>, p. 41.

corresponde de alguma maneira à forma dos meios de comunicação e produção. Da mesma maneira, quando ele fala de imagens de desejo da consciência coletiva, ele não se refere ao processo psíquico e físico que impulsiona o indivíduo a fazer algo que lhe trará prazer, por exemplo. Mas as características históricas que organizam a percepção na modernidade. O que teriam elas a ver com o desejo? Ambas têm ou são um sentido. Se no caso do indivíduo o sentido é o seu impulso em direção à meta que o satisfará. No caso da consciência coletiva da analogia benjaminiana, o sentido corresponde ao processo de transmissão dos produtos sociais na cultura: os tais rastros que os fisionomistas buscavam no programa de rádio de Benjamin. Para afastar Benjamin da psicanálise e da investigação do indivíduo, Menninghaus escreve que: “Entretanto, Benjamin difere de Freud sobre a questão do que deve ser visado e encontrado nesta camada onírica: o último procura por explicações da vida interior dos pacientes ou por leis universais do sonho e do trabalho do indivíduo, enquanto o primeiro busca a fisionomia da cultura material de uma época – as imagens oníricas concretas de um coletivo”.<sup>72</sup> Deste modo, o consciente e o inconsciente coletivos não correspondem à mente individual ou a “soma” de várias mentes, mas ao sentido transmitido por uma gama muito extensa de produtos e práticas sociais condicionadas pelos meios de comunicação e produção que mediam as relações sociais na modernidade.<sup>73</sup>

É famosa a crítica de Adorno a Benjamin sobre o uso que este faz da categoria da mercadoria e do conceito de consciência coletiva no *Exposé* de 1935.<sup>74</sup> O uso da categoria de mercadoria é problemático para Adorno porque Benjamin não apresentou a sua função econômica. Já o problema do conceito de consciência coletiva está na sua falta de dialética. Neste caso, a falta de dialética corresponde à falta de explicação por parte do texto de Benjamin acerca das determinações históricas e sociais da imagem dialética que produzem consciência no indivíduo, através de uma explicação das mediações sociais existentes entre o indivíduo e o mundo. Então, acusar a falta de dialética é dizer que Benjamin formulou um conceito subjetivo, incapaz de explicar os fenômenos sociais e a formação da consciência individual de maneira histórica e objetiva. No entanto, ao proceder com esta crítica, Adorno está colocando os parâmetros de seu modelo crítico sobre o de Benjamin, confundindo a consciência

---

72 MENNINGHAUS, Winfried, “Walter Benjamin’s Theory of Myth”, in: SMITH, Gary, *On Walter Benjamin: Critical Essays and Recollections*, Cambridge, USA: MIT Press, 1991, p. 302. Tradução feita para a dissertação.

73 Sobre a distinção entre o inconsciente coletivo e o individual, ver: BENJAMIN, *Passagens*, p. 434.

74 ADORNO; BENJAMIN, *Correspondência 1928 - 1940*, p. 160–192. Carta 33, de 05.06.1935, e carta 39, de 02-04 e 05.08.1935.

coletiva com a consciência de um indivíduo ou dos indivíduos de uma classe e não com os produtos e práticas sociais condicionados pelos meios de produção e comunicação.

O diagnóstico benjaminiano sobre as transformações técnicas pelas quais os meios de produção e comunicação passam na modernidade, tal como é destacada por ele no ensaio sobre a obra de arte, é um diagnóstico sobre as transformações da linguagem na modernidade. Enquanto meios de produção e comunicação, a linguagem se transforma qualitativamente ao longo do tempo. As transformações na moda e na arquitetura frequentemente citadas por Benjamin são exemplos de transformação na linguagem ou dos diferentes usos de uma mesma linguagem.

No ensaio sobre o Surrealismo, ele afirma que a linguagem tem precedência<sup>75</sup> em relação ao sentido transmitido pela percepção, determinando condições para a sua produção e transmissão, como é o caso, por exemplo, da reprodutibilidade técnica, que corresponde ao estatuto da linguagem na modernidade e determina as condições de transmissão do sentido nesta época. Um exemplo menos geral é o Surrealismo, que cria suas imagens a partir de uma linguagem não utilizada tradicionalmente: a técnica da montagem, que se utiliza de manifestos, de documentos, de falsificações e de palavras com condições diferentes das tradicionais para construir e transmitir o que quer.

A noção de imagem da consciência coletiva ou do inconsciente coletivo é condicionada por fatores técnicos e materiais da modernidade, ou seja, ela não é uma noção transhistórica, pois a noção de imagem corresponde estritamente a fenômenos modernos. E, desta maneira, enquanto um elemento da linguagem moderna, o conceito de imagem é utilizado por Benjamin para caracterizar tanto fenômenos modernos de dominação e exploração como a crítica a eles.<sup>76</sup> A imagem onírica e a imagem histórica (ou dialética) são exemplos desses casos, cada uma delas destaca tendências existentes na modernidade. Por um lado, a imagem onírica corresponde à percepção de que a novidade superará os problemas da civilização, pois é o seu caminho natural de desenvolvimento. Por outro, a imagem histórica é a percepção de que a novidade é historicamente construída como percepção natural, em outras palavras, a imagem dialética age criticamente em relação à imagem onírica, mostrando que ela é o sentido dominante na modernidade e uma forma de exploração social, que persiste em meio a outros caminhos possíveis.

75 BENJAMIN, “O Surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia”, p. 23.

76 Acredito que o livro de Buck-Morss é um daqueles que mais explora os vários usos do conceito de imagem feitos por Benjamin. Ver: BUCK-MORSS, *Dialética do olhar*.

Para avançar na compreensão da noção de imagem onírica e da crítica que Benjamin faz a ela é necessário recorrer às argumentações presentes nos ensaios sobre o Surrealismo<sup>77</sup> e sobre Proust<sup>78</sup>, pois a noção de iluminação profana dos surrealistas e a memorialística proustiana dão base para a construção dessa noção.

No ensaio sobre o Surrealismo, Benjamin destaca aspectos conservadores e transformadores deste movimento artístico em comparação com as experiências tradicionais e burguesas. O principal aspecto é o de que os surrealistas têm uma compreensão transhistórica do sujeito e das condições linguísticas que o condicionam, apesar de oporem peremptoriamente sua linguagem e si mesmos à linguagem e à noção burguesa de sujeito, enquanto modelo universal de vida.<sup>79</sup> A iluminação profana operada pelos surrealistas é uma representação do universo intramundano dos impulsos do sujeito da qual a origem é o próprio Eu. Em comparação com a forma tradicional e religiosa de representação do indivíduo e do mundo, Benjamin diz que a iluminação profana é a superação por excelência da iluminação religiosa<sup>80</sup>, porque aquela coloca o indivíduo como senhor de seu próprio prazer, enquanto na iluminação religiosa as ações do indivíduo no mundo têm sentido a partir de sua referência ao mundo transcendente: elas funcionam como sinais da existência de um mundo superior.<sup>81</sup>

Ao mesmo tempo em que os surrealistas foram capazes de superar elementos da estética tradicional, de mostrar a miséria da forma de vida dominante na modernidade<sup>82</sup> e de compreender a linguagem como um elemento precedente e condicionante da realidade<sup>83</sup>, eles mantêm uma visão esotérica de mundo circunscrita ao redor do Eu e não elaboraram um arcabouço capaz de compreender *historicamente* os pressupostos que conformam a percepção moderna e que condicionam o estado onírico para além do indivíduo. Este déficit é suprimido somente pela memorialística proustiana<sup>84</sup>, que fornece a possibilidade de pensar a transmissão do sentido ao longo da história por meio da memória individual e coletiva, transmitida

77 BENJAMIN, “O Surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia”.

78 BENJAMIN, “A imagem de Proust”.

79 BENJAMIN, “O Surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia”, p. 31–2.

80 *Ibid.*, p. 23.

81 Sobre o transe e a sua relação com o misticismo, ver: *Ibid.*, p. 25..

82 Ver: BENJAMIN, “O Surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia”, p. 25.

83 *Ibid.*, p. 23.

84 No texto “A imagem de Proust”, também escrito em 1929, Benjamin coloca a técnica de Proust um passo a frente do surrealismo, porque ele consegue assentar a sua imagem no mundo material (na memória involuntária, como ele também retomará no texto “Sobre alguns motivos em Baudelaire”), além do fato de ele revelar que os costumes e as práticas da nobreza e da burguesia escondem “as regras do jogo” daqueles que participam da produção, da mesma maneira como escondem quaisquer vestígios da produção (BENJAMIN, “A imagem de Proust”, p. 40–44.).

através de acontecimentos vividos e objetos.

Através da memorialística proustiana é possível reconstruir historicamente o sentido da percepção com o qual o indivíduo reconhece a si mesmo e identifica o mundo, tanto como sua história quanto como seu.<sup>85</sup> Então, se adicionarmos a memorialística de Proust à iluminação profana do surrealismo é possível encontrar um modelo para compreender a percepção do indivíduo “iluminado” como uma experiência esotérica através da qual o indivíduo reconhece o sentido de sua própria história como universal, completo e natural, suprimindo qualquer outro tipo de percepção e colocando a sua identificação consigo mesmo como padrão geral. Neste processo, a sua percepção é a origem e a força motriz da sociedade como um todo: “é o eterno mais uma vez, a eterna restauração da felicidade primeira e original”.<sup>86</sup>

Ao recorrer à experiência mística como um processo de reconhecimento ou de identificação da história de um indivíduo com a história do mundo, Benjamin tem um modelo para compreender a imagem onírica enquanto um processo de reconhecimento ou de identificação da história de um grupo social e de uma cultura específica com a história da civilização. Em outras palavras, Benjamin dá o primeiro passo para possibilitar uma investigação social e histórica do sentido e da estrutura da percepção moderna, assim como procedeu com o conceito de aura no ensaio sobre a obra de arte. O segundo passo, surge no momento em que ele procura encontrar esse sentido e essa experiência mística nas coisas, nos produtos e práticas sociais de um grupo, e não nos impulsos de um sujeito. Se somarmos os ganhos desses dois passos, chegamos à conclusão de que a imagem onírica corresponde a uma percepção incapaz de compreender a história humana como um espaço de tensão, que é disputado por sentidos diferentes. É exatamente por ser incapaz de ver esta tensão, ela se naturaliza, se universaliza e se mistifica, identificando si mesma à realidade como um todo e desvalorizando todas as formas de vida que não correspondem a ela.

Para continuar a sua investigação, Benjamin argumenta que a imagem onírica, ou seu sentido, compartilha algumas características com a experiência aurática, mais exatamente, o culto.<sup>87</sup> Ele apresenta o culto pertinente à imagem onírica como o comportamento dos indivíduos da sociedade moderna em relação às mercadorias. As exposições universais eram um dos exemplos de espaços no qual o culto à mercadoria se mostrava de maneira mais clara, pois, para Benjamin, as exposições

---

85 *Ibid.*, p. 37–8.

86 *Ibid.*, p. 39.

87 BENJAMIN, Paris, a capital do século XIX <Exposé de 1935>, p. 44–5.

universais tinham a finalidade de entreter e distrair o proletariado ao mesmo tempo em que mostravam o “valor” de seu trabalho para eles mesmos, por meio da apresentação de mercadorias mais atuais. Diz ele que a “entronização da mercadoria” como objeto para a exposição é o processo que dá gênese à indústria do entretenimento. Todas as grandes construções que acumulavam “trabalho abstrato” eram colocadas em exposição para serem observadas não pelo seu valor de uso, mas pelo próprio “valor de troca”, que era colocado em um pedestal: quanto mais valor de troca acumulado, mais grandioso era o valor da mercadoria enquanto objeto de culto.<sup>88</sup> Neste momento, Benjamin não está tentando continuar a análise de Marx sobre o valor, nem mesmo construir uma teoria concorrente, a sua intenção é destacar um aspecto cultural que se direciona para as mercadorias: o sentido da percepção que elas transmitem.

Deste modo, através do culto, a mercadoria exerce outro tipo de dominação sobre os indivíduos que não se reduz as relações de trabalho no meio de produção (ou seja, à esfera da economia), isto porque o entretenimento ao qual o trabalhador se entrega não é simplesmente um ato de troca comercial para suprir as suas necessidades mais básicas, afinal, nem todos os indivíduos que foram a "*Exposition Universelle d'Art et d'Industrie*" em 1867 compraram réplicas da catedral de Notre-Dame porque essas supriam tais necessidades. Enquanto objeto de culto, as mercadorias também têm um efeito simbólico sobre a percepção que o indivíduo tem acerca das diretrizes de suas ações, que é socialmente compartilhado. Portanto, juntamente com o aspecto econômico da troca comercial existe um comportamento cultural que direciona o indivíduo para aquele objeto, ou que direciona a produção e transmissão daquele objeto da maneira como é feita. A ideia de Benjamin era construir uma teoria que explicasse essa relação cultural entre os indivíduos e as mercadorias – afinal, Marx já tinha explicado a dominação presente no nível econômico – e a sua primeira tentativa é exatamente por meio da entronização do valor de troca da mercadoria.

Como Benjamin ressalta, a relação dos indivíduos com a mercadoria na exposição universal é similar àquela do ritual e do culto em dias de festa, comum nas comunidades tradicionais. No entanto, há uma grande diferença em relação à experiência tradicional. A peregrinação para o culto da mercadoria expressa um sentido que a mercadoria carrega e transmite, mas esse sentido diverge da

---

<sup>88</sup> Acredito que aqui poderia ser feito um paralelo com a teoria do progresso apresentado por Benjamin em diferentes momentos de sua obra: o culto à mercadoria no entretenimento é culto ao progresso da humanidade. Outro ponto interessante a ser destacado é o de que os indivíduos cultuam as grandes construções com deleite, ver: BENJAMIN, *Passagens*, p. 216.[G 4, 7].

autenticidade que existia na experiência tradicional. Diferentemente, o sentido que a mercadoria carrega e que constitui o nervo central do culto na modernidade é a *novidade*<sup>89</sup>: o novo é o sentido cultuado nas mercadorias durante as exposições universais, ou a origem das imagens oníricas do inconsciente coletivo. A mercadoria apresenta para o indivíduo o fruto de seu próprio trabalho, que no caso não é simplesmente a mercadoria, mas a sua qualidade de novidade, enquanto avanço ou sentido do desenvolvimento da humanidade.

Assim, pode-se ver que, primeiramente, Benjamin caracteriza o valor de troca das mercadorias como conteúdo do culto moderno, mas esta concepção não é suficiente, porque não consegue constituir ou identificar características históricas passíveis de transmissão que dão sentido a uma percepção, relacionando o passado e o futuro ao evento presente (como era feito, por exemplo, pela autenticidade e pela originalidade no caso da experiência tradicional). Sendo assim, a ideia da novidade como qualidade e sentido da produção social moderna vem para suprir esse déficit e preencher o conteúdo cultuado pelos indivíduos modernos nas mercadorias, pois através da novidade consegue-se um sentido transmissível, que empurra a sociedade para frente, do passado ao futuro de seu processo civilizacional.

Se somarmos as reflexões feitas sobre o modelo de imagem oferecido pela iluminação profana e pela memorialística proustiana às reflexões sobre o culto da mercadoria, podemos reconstruir a imagem onírica da seguinte maneira: ela é um sentido específico da cultura de uma sociedade, baseado no culto à novidade, que é transmitido pelos meios de produção e comunicação. Mas não só, existe outra característica da novidade da imagem onírica que remonta a sua relação com o antigo: “Essa aparência do novo se reflete, como um espelho no outro, na aparência da repetição do sempre igual”.<sup>90</sup> A repetição do sempre igual refletida pela novidade corresponde à incapacidade da imagem onírica de libertar a sociedade de uma condição de vida análoga àquela de momentos passados. Benjamin identifica esta condição à fantasmagoria da “história cultural”.<sup>91</sup>

O conceito de fantasmagoria é utilizado poucas vezes no *Exposé* de 1935, porém sempre aparece em momentos centrais, visando duas coisas: (i) reunir em si todas as características do sentido da percepção moderna apresentadas acima por meio da imagem onírica e (ii) destacar o seu caráter retrógrado. Mas ao que

---

89 BENJAMIN, Paris, a capital do século XIX <Exposé de 1935>, p. 48.

90 *Ibid.*

91 *Ibid.* Sobre as influências da história cultural alemã no pensamento de Benjamin ver: CAYGILL, *Walter Benjamin's concept of cultural history*.

corresponde dizer que a imagem que a sociedade cria de si mesma é uma fantasmagoria, ou melhor, o que significa dizer que o sentido transmitido pela imagem onírica é uma forma retrógrada da repetição do sempre igual? Isto corresponde à crítica de que o sentido transmitido pela novidade na modernidade mantém os indivíduos sob condições de dominação e exploração social, não realizando sua promessa de libertar os indivíduos de toda autoridade mítica. Ou seja, a imagem onírica reproduz condições de dominação e exploração social no presente da sociedade moderna. Assim, apesar dos meios de produção e comunicação modernos terem potenciais para construir uma nova organização social livre das formas de dominação antigas, a imagem onírica constrói condições novas de dominação na modernidade, sendo incapaz efetivamente de criar uma nova ordem social, onde os indivíduos estão livres de dominação.

Na *Passagens*, Benjamin diz: “Somente um observador superficial pode negar que existem correspondências entre o mundo da tecnologia moderna e o mundo arcaico dos símbolos da mitologia”<sup>92</sup>. A fantasmagoria aparece como o diagnóstico de que o sentido da modernidade, a novidade, não se realizou efetivamente na sociedade, a não ser como seu inverso, a repetição do mais antigo, a saber, o mito<sup>93</sup>.

Ao invés de promover um efetivo progresso social, acabando com a desigualdade e os problemas da ordem de produção, a novidade empreende um novo processo de dominação: entrega o destino da humanidade para uma nova concepção de mito (e com isto uma nova concepção de natureza), que reproduz a injustiça e desresponsabiliza os indivíduos por suas ações – o mito fica responsável pelos infortúnios, pois esta é uma de suas funções: retirar a responsabilidade dos humanos sobre aquilo que eles não puderam remediar.

Na argumentação apresentada até aqui, a novidade é o eixo que permite a passagem da imagem onírica para a imagem dialética, da compreensão do cerne do pensamento dominante para a sua crítica. Pois é por meio da novidade que Benjamin identifica o sentido da imagem onírica e o constrói historicamente como uma imagem dialética, ou seja, como um sentido de novidade transmitido pela cultura moderna que é detentor de um caráter retrógrado, identificado pela noção de fantasmagoria. Entretanto, apesar de ressaltar o caráter negativo, arcaico e retrógrado da fantasmagoria neste *Exposé*, Benjamin a define de maneira precisa como mito somente no *Exposé* de 1939. No *Exposé* de 1935, ele não desenvolve o passo

---

92 BENJAMIN, *Passagens*, p. 503 [N 2a, 1].

93 ADORNO; BENJAMIN, *Correspondência 1928 - 1940*, p. 169, Carta 35 de 10.06.1935.

argumentativo que faz a novidade produzir o seu inverso. Ele não mostra como a novidade, em sua remissão ao ideal, produz o novo sentido mítico que domina a modernidade.

Em 1939, o conceito de fantasmagoria ganha mais centralidade no projeto de Benjamin, além de tornar-se mais complexo e preciso, como ele próprio explica em carta para Gretel Adorno.<sup>94</sup> Isto acontece porque Benjamin delimita melhor a sua compreensão do sentido da fantasmagoria através da exploração da relação da novidade com a fantasmagoria, algo que ainda não estava presente no *Exposé* de 1935 e que é essencial para compreender inteiramente a produção da nova forma mítica da modernidade. Além desta relação, o conceito de progresso surge muitas vezes no *Exposé* de 1939 para substituir a noção de imagem onírica. Porque, com o conceito de progresso, por sua vez, é possível relacionar o sentido da novidade ao padrão de desenvolvimento social que se estabeleceu nas sociedades modernas a partir da compreensão da história da civilização como uma trajetória linear e natural de desenvolvimento da humanidade.

Diferentemente do *Exposé* de 1935, Benjamin coloca a concepção de história do século XIX como objeto da sua investigação no *Exposé* de 1939 e não a imagem onírica da consciência coletiva. Para ele, a concepção histórica do século XIX corresponde a uma concepção progressista da história que a compreende e a transmite como uma sequência de desenvolvimentos naturais e acumulativos feitos pelos seres humanos em seu processo civilizacional. Por isso ele utiliza o termo progresso como um sinônimo dessa concepção. No *Exposé* de 1939<sup>95</sup>, Benjamin apresenta a concepção oitocentista da história de uma maneira muito similar a do ensaio “Sobre o conceito de História”.<sup>96</sup>

O problema do *Ensaio* de 1935, a saber, a imagem onírica que a sociedade moderna tem de si mesma, é recolocada no *Exposé* de 1939 como um problema da concepção que a sociedade tem de sua própria história: portanto, como uma questão sobre as características históricas que organizam a percepção na modernidade, ou, sobre o sentido transmitido. Deste modo, o sentido da percepção socialmente compartilhado, que é referido no *Exposé* de 1935 por meio de analogias ao desejo na imagem onírica, ganha uma atenção mais direta neste segundo *Exposé*,

94 ADORNO; BENJAMIN, *Correspondence 1930-1940*, p. 251.

95 BENJAMIN, Walter, Paris, a capital do século XIX <Exposé de 1939>, in: BENJAMIN, Walter, *Passagens*, Belo Horizonte, MG: Editora da UFMG, 2006, p. 53.

96 No ensaio “Sobre o conceito de História”, Benjamin define o progresso da mesma maneira que ele define a concepção de história do século XIX, ver: BENJAMIN, Walter, “Sobre o conceito de História”, in: *Obras escolhidas*, São Paulo, SP: Editora brasiliense, 2011, v. I, p. 229.

fundamentada na concepção de história vigente no século XIX. Esta mudança na argumentação auxilia Benjamin a trazer sua teoria crítica para o terreno da pesquisa material e histórica sem muitos desvios. Também por causa dela, as referências à imagem onírica desaparecem, dando lugar à imagem de progresso e à concepção de história.

Uma das principais críticas que Benjamin faz à concepção de história do século XIX é a sua falta de consideração em relação as suas próprias condições de transmissão e produção, da mesma maneira que ocorre com a imagem onírica no *Exposé* de 1935. Deste modo, nos dois *Exposés*, Benjamin coloca as transformações tecnológicas dos meios de produção e comunicação na base de seu diagnóstico sobre a sociedade moderna, dando especial destaque à influência deles no processo de transmissão dos produtos sociais e na percepção que os indivíduos têm de sua sociedade e de sua história. Pois, como vimos, para ele, os meios condicionam a produção e a transmissão do sentido.

No *Exposé* de 1939, Benjamin argumenta que a integração da técnica na vida social fracassou na modernidade por causa da relação de exploração existente entre a técnica e a natureza.<sup>97</sup> A incapacidade do uso da técnica para a libertação da humanidade corresponde ao uso instrumental que a concepção histórica do século XIX faz da técnica para a exploração da natureza. Benjamin ressalta que este uso é uma imagem da exploração social existente entre os homens. Isto mostra que para ele os novos meios de produção e comunicação da modernidade não são a causa dos problemas sociais por si mesmos, mas os problemas restam no tipo de relação que a sociedade tem com os novos meios. Então, a exploração não é uma qualidade intrínseca aos novos meios de produção e comunicação, mas é a imagem da exploração existente nas relações sociais dominantes que estão entrelaçadas ao processo de transmissão dos produtos sociais e formas de vida: é um “reflexo da exploração real do homem pelos proprietários dos meios de produção”. Em outras palavras, assim como no *Exposé* de 1935, a imagem que a sociedade tem de si mesma corresponde à maneira como ela transmite seus produtos sociais e formas de vida entre as pessoas. Assim, se a exploração social não é intrínseca à técnica (aos meios), existe outra forma de integrá-la à vida social: uma forma que não reproduz a exploração social. Para Benjamin, essa alternativa à exploração social pode ser buscada através da transmissão de um novo sentido de percepção que retire os

---

97 *Ibid.*, p. 56. Benjamin dá o mesmo destaque à dominação da natureza quando critica o conceito de trabalho utilizado pelo marxismo vulgar, inclusive da socialdemocracia, na 11ª tese do ensaio “Sobre o conceito de História”, ver: BENJAMIN, “Sobre o conceito de História”, p. 227–228.

produtos e práticas sociais de seu contexto atual. Esta, no entanto, é apenas uma possibilidade, pois, atualmente, os produtos e as práticas sociais transmitem predominantemente aquela imagem de exploração da natureza que reflete a exploração social.

A identificação da exploração da natureza existente na concepção progressista da história com a imagem da exploração social é um resultado proveniente do diagnóstico e da crítica benjaminiana que visa ressaltar o caráter retrógrado do progresso. Mas essa identificação, no entanto, ainda não explica qual é exatamente o sentido transmitido pelo progresso e como ele torna-se retrógrado. Esta explicação surge somente quando Benjamin mostra como a busca pela novidade (empreitada pelo progresso), por meio de sua dialética com o ideal, produz e reproduz uma nova forma mítica de natureza na modernidade, identificada pelo conceito de fantasmagoria.

Antes de tratar da dialética da novidade e do ideal na produção da fantasmagoria, é importante dar atenção a duas características importantes deste último conceito. A primeira é a sua presença predominante na sociedade enquanto algo que tem uma existência real e objetiva, e é materialmente transmitido. A segunda é a sua condição mítica.<sup>98</sup>

Destacar que a fantasmagoria está presente na imediatez da presença sensível reforça o fato de que Benjamin a compreende como o modo tal qual os produtos sociais afetam a percepção na sociedade moderna: ela é a forma como os mais diferentes produtos da realidade social aparecem e são percebidos e transmitidos pelos indivíduos na sociedade moderna, e não somente uma formulação teórica. Esta afirmação rápida também reforça que a própria “imagem”, por sua vez, seja onírica ou do progresso, não é somente uma formulação teórica, mas também uma característica real, existente de maneira objetiva na percepção. O mesmo pode ser dito sobre o mito, pois a condição mítica da fantasmagoria é, além de uma formulação teórica, algo perceptível: o mito está, enquanto fantasmagoria, presente na imediatez da presença sensível, ou seja, o mito é um sentido específico transmitido pelos produtos sociais que afeta a percepção na modernidade.

A característica mítica da fantasmagoria é apresentada da seguinte maneira no *Exposé* de 1939: a condição mítica da modernidade é a incapacidade do novo de proporcionar uma solução libertadora para a sociedade. Ora, se, com indicado na introdução, a condição mítica é uma condição irresoluta na qual a sociedade se vê

---

98 BENJAMIN, Paris, a capital do século XIX <Exposé de 1939>, p. 54. Destaques em negrito feitos por mim.

incapaz de realizar seus potenciais para a vida justa e livre, mantendo-se sob a exploração de autoridades externas e sobrevivendo da forma mais miserável, então, a sociedade moderna também sobrevive sob este tipo de condição. No entanto, a forma de mito que a domina é diferente daquela de outras épocas. Por um lado, nas sociedades tradicionais europeias, a autoridade dominante correspondia à autoridade religiosa. Por outro, na modernidade, a autoridade dominante corresponde àquela da fantasmagoria, expressa, como vimos até o momento, no padrão de desenvolvimento do progresso, cujo sentido é a novidade.

Alguns parágrafos atrás, nós vimos que as bases da crítica da cultura instauradas por Benjamin no *Exposé* de 1935 continuam no *Exposé* de 1939: (i) as transformações tecnológicas dos meios de produção e comunicação; e (ii) a relação entre o novo e o antigo. O passo argumentativo que reorganiza a formulação teórica no segundo *Exposé* se dá sobre a segunda das bases de sua crítica. É a apresentação de como a novidade produz o antigo que surge de maneira diferente e central no *Exposé* de 1939.

Enquanto a novidade corresponde ao sentido da cultura moderna, o antigo corresponde ao modo como a cultura moderna produz e reproduz no seu cotidiano uma condição mítica, na qual os indivíduos vivem dominados por um destino sobrenatural. No caso da sociedade moderna, o sentido da novidade produz e reproduz o seu contrário: a história primeva. No entanto, como ressaltamos dois parágrafos atrás, o mito que a novidade produz é diferente daquele das sociedades de outros períodos. A novidade transmitida pelo progresso corresponde a uma condição mítica específica, particular à modernidade. Portanto, falar sobre a relação entre o novo e o antigo no diagnóstico e na crítica da cultura de Benjamin é falar sobre a história primeva da modernidade: a fantasmagoria.

Qualificar a fantasmagoria como mito não a afasta do diagnóstico de 1935, no qual a fantasmagoria é uma imagem da realidade social baseada em uma percepção mística de culto à novidade. Muito pelo contrário, dizer que a fantasmagoria é uma forma de mito produzida na modernidade por meio da novidade acrescenta fundamentos teóricos para avançar na problematização e desenvolvimento da relação entre o culto à novidade e a percepção deste como natural, porque possibilita compreender o processo de *naturalização* e *mitificação* da percepção dominante na modernidade, a partir de seu sentido dominante transmitido pelos meios de produção e comunicação.

Os estudos benjaminianos sobre Baudelaire são centrais para compreender

como a novidade produz e reproduz a fantasmagoria. Pois através deles é possível visualizar como a produção da novidade torna-se um ideal distante que subjuga à sociedade. Em 1939, Benjamin já tinha entregado algumas versões de seus estudos sobre Baudelaire para o Instituto de Pesquisa Social. As formulações acerca da relação entre a novidade e o sentido da percepção moderna feitas nesses estudos estão presentes de maneira concentrada no *Exposé* de 1939. De modo que a poesia de Baudelaire ganha um papel central em seu diagnóstico, exatamente para descrever como a novidade adentra na arte e na sociedade moderna e quais são seus efeitos sobre elas. Então, no *Exposé* de 1939, o ensaio “Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire” passa a ter um papel importante, pois a divisão estabelecida nele entre a experiência [*Erfahrung*] e a vivência [*Erlebnis*] complementa a abordagem teórica feita sobre a aura e a experiência tradicional (presentes especialmente nos ensaios “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” e “O narrador, considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”), possibilitando a compreensão do modo como as bases da percepção se transformam historicamente.

A partir dos estudos sobre Baudelaire, o *spleen* e o ideal se somam a vivência de choque para construir a dinâmica do sentido da novidade na cultura moderna.<sup>99</sup> Enquanto a vivência de choque se instaura como condição da percepção transmitida pelos meios de produção e comunicação modernos<sup>100</sup>, a interação entre o *spleen* e o ideal guia o sentido da novidade e a sua inversão em mito (ou seja, no mais antigo) na modernidade.<sup>101</sup> Portanto, há um novo processo de idealização feito nas sociedades modernas a partir das vivências efêmeras do *spleen*, que sempre visa a novidade, de uma compra, de uma paixão ou do que for. Esse processo de idealização pode ser identificado da seguinte maneira: o voto de produzir uma novidade, tais como novos produtos, novos entretenimentos, novas normas, novas vivências, novas formas de vida e, de modo geral, uma nova organização social que liberte a sociedade da autoridade tradicional, torna-se o ideal a ser seguido. Deste modo, o caráter mítico da modernidade emerge no momento em que seu sentido dominante e predominante, a saber, o de construir a sua própria autonomia em relação às autoridades tradicionais (o que seria a busca por uma novidade na história da civilização europeia), é transmitido segundo a ideia da perfectibilidade infinita do gênero humano. Pois através deste processo de transmissão, o novo deixa de ser uma conquista realizada para ser o culto de um ideal distante, na medida em que o novo sempre será superado

---

99 *Ibid.*, p. 62–3..

100 Ver segundo capítulo 2 da dissertação de mestrado destacada na nota 1.

101 *Ibid.*, p. 63.

sucessivamente pela próxima inovação. Assim, por um lado, o novo aparece como efêmero na inovação que será superada, e, por outro lado, como ideal no sentido da inovação que será alcançada: portanto, na modernidade, de maneira dominante, o novo aparece como *spleen* e como ideal.

Com o processo de idealização da novidade, o culto ao ideal aparece na modernidade sobre uma forma específica, diferente daquela das sociedades tradicionais. Enquanto o culto desta se direciona para a transmissão, entre gerações, da aura do passado para o presente, o culto presente na percepção moderna transmite a novidade para o futuro (ou o futuro para o presente, criando um sentido do percurso que deverá ser percorrido para chegar ao futuro da humanidade). Assim, se no caso da aura existe a transmissão dos mesmos valores e produtos sociais para que o presente consiga reproduzir ou reviver as experiências do passado, no caso da percepção moderna há a transmissão da novidade para que o presente consiga ter a vivência de seu progresso futuro (e daquilo que foi o seu passado até então).

Entretanto, apesar de diferentes, ambos processos de transmissão ativam e reativam forças mitológicas na sua realidade cotidiana. Pois criam, por meio da naturalização e da mitificação do ideal através do culto (construídas através da impositação de uma distância inalcançável a ser visada), uma entidade sobrenatural que se torna padrão para as relações sociais e para a percepção da história: criam mitos diferentes, mas ainda assim mitos. Por um lado, a aura reproduz, em sua maioria, os mitos da autoridade religiosa da tradição.<sup>102</sup> Por outro lado, a fantasmagoria, a saber, o sentido de culto à novidade, produz e reproduz o mito da autoridade do progresso. A padronização do progresso como desenvolvimento histórico e natural à humanidade pode ser vista em diversos eventos históricos não só do século XIX, mas contemporâneos a Benjamin. Por exemplo, o processo de reurbanização efetuado em Paris pelo Barão de Haussmann e o investimento no desenvolvimento tecnológico e econômico da Alemanha Nazista. A autoridade do progresso emerge frente aos indivíduos quando a novidade inverte-se em ideal, projetando para o futuro distante a solução dos problemas atuais. A novidade que ainda está por chegar (ou seja, como ideal distante) justifica a exploração do presente. Portanto, uma forma completamente nova de natureza mítica emerge na modernidade: um sentido de desenvolvimento social aparentemente natural, frente ao qual os indivíduos parecem não ter controle algum.

---

102 A aura também transmite a autoridade do conceito de beleza da estética renascentista. Ver: PALHARES, Taisa Helena Pascale, *Aura: a crise da arte em Walter Benjamin*, São Paulo, SP: Barracuda, 2006.

Enquanto no *Exposé* de 1935 o culto à novidade aparece como a forma mais elaborada, ou o sentido propriamente dito, do culto ao valor de troca, no *Exposé* de 1939 o quadro conceitual é diferente. Agora, Benjamin é capaz de mostrar, por meio da dialética do novo com o ideal, como o sentido da novidade, ou simplesmente a novidade, produz a fantasmagoria: uma nova forma mítica de natureza que domina a modernidade. E não só. Ao relacionar a novidade com o sentido do progresso, Benjamin aproxima a sua formulação de uma crítica às correntes da história cultural.

Na seguinte citação podemos encontrar um pequeno resumo da reformulação que apresentamos aqui, mostrando como o padrão de desenvolvimento progressista da cultura moderna, por meio da busca pela novidade na transmissão de seus produtos sociais, produz uma nova forma natureza mítica, definida por Benjamin como fantasmagoria:<sup>103</sup>

Esse escrito [*Eternité par les Astres*, de Blanqui] apresenta a ideia do eterno retorno das coisas dez anos antes do *Zaratustra*, de modo apenas um pouco menos patético e com uma extrema força de alucinação. Ela não tem nada de triunfante, deixando bem mais um sentimento de opressão. Blanqui se preocupa em traçar uma imagem do progresso que – antiguidade, exibindo-se numa roupagem de última novidade – revela-se como fantasmagoria da própria história”<sup>104</sup>.

Benjamin recorre a Blanqui para mostrar que o progresso não produz melhorias efetivas na ordem social, no sentido de libertar os indivíduos de seus destinos naturais, mas apenas reproduz o eterno retorno do mesmo.<sup>105</sup> Através das palavras do “revolucionário” francês, ele indica que o progresso é definitivamente um aprisionamento. Porém, a sua exposição fica mais explícita em suas próprias palavras:

O século não soube responder às novas virtualidades técnicas com uma nova ordem social. É por isso que a última palavra coube às mediações enganosas do antigo e do novo, que estão no coração de suas fantasmagorias. O mundo dominado por essas fantasmagorias é – para usarmos a expressão de Baudelaire – a modernidade. A visão de Blanqui faz entrar na modernidade – da qual os sete velhos aparecem como arautos – o universo inteiro. Finalmente, a novidade lhe aparece como o atributo do que é próprio ao

---

103 BENJAMIN, Paris, a capital do século XIX <Exposé de 1939>, p. 66.

104 BENJAMIN, Paris, a capital do século XIX <Exposé de 1939>, p. 66. Destaques meus.

105 BENJAMIN, *Passagens*, p. 67. Benjamin utilizando-se de citação de Blanqui.

domínio da danação.<sup>106</sup>

Com o eterno retorno como índice do mito, Benjamin ressalta o caráter retrógrado do sentido dominante da percepção moderna: a sua condição de fantasmagoria produzida pela novidade. Além disso, ele apresenta de maneira condensada a confirmação da hipótese que procuramos desenvolver ao longo deste texto: mostrar como a fantasmagoria é a forma que o mito toma na sociedade moderna por meio da novidade transmitida pela imagem do progresso.

Até aqui mostramos, primeiramente, como Benjamin se apropria do conceito de fantasmagoria proveniente da literatura e do entretenimento que se popularizou no século XIX, relacionando-o ao sentido e à sobrenaturalidade para iniciar a sua construção de um conceito útil para interpretar de maneira material e histórica a cultura moderna ou a história primeva da modernidade – estas últimas que no final de sua crítica podem ser identificadas como conceitos correspondentes. Em segundo lugar mostramos como a sua abordagem da história primeva da modernidade tem certas continuidades, rupturas e que a reorganização de sua exposição e de seus materiais pode ser traçada por meio dos *Exposés*. Por último, mostramos qual é o sentido dominante transmitido na modernidade pelos produtos culturais e como Benjamin o explica em 1935 e 1939, chegando à hipótese de que somente em 1939 ele formula uma explicação para como a fantasmagoria torna-se a forma de mito que se institui na modernidade por meio da novidade. Ao final deste percurso, podemos afirmar que a fantasmagoria é um conceito crítico construído a partir de uma interpretação materialista e histórica da cultura moderna. Mais exatamente, o conceito de fantasmagoria é construído através de uma interpretação que mostra como o sentido de novidade da imagem de progresso, por meio de um processo dialético entre a novidade e o ideal, ou seja, por meio da construção de uma imagem dialética a partir da imagem do progresso, produz uma nova forma de mito na modernidade.

O caminho percorrido pela teoria crítica de Benjamin, que vai da natureza mítica à história para voltar à primeira (explicando sua produção), pode ser identificado com aquele processo chamado por ele de “despertar”, em diferentes escritos. Nas *Passagens* ele escreve: “Assim como Proust inicia a história de sua vida com o despertar, toda apresentação da história deve também começar com o despertar; no fundo, ela não deve tratar de outra coisa. Esta exposição, portanto, ocupa-se com o

---

106 BENJAMIN, Paris, a capital do século XIX <Exposé de 1939>, p. 67.

despertar do século XIX”.<sup>107</sup> O ato de despertar<sup>108</sup> do sonho corresponde exatamente à atitude de construir historicamente o sentido dominante, pois essa atitude traz consigo um novo conhecimento, a saber, histórico, sobre o sentido da percepção. Em carta para Gretel Adorno, Benjamin diferencia a imagem onírica da imagem dialética – o que é muito importante para não nos enganarmos sobre uma possível identidade entre elas – retomando a relação entre a imagem e o despertar<sup>109</sup>.

Construir a história dos processos de transmissão não é uma atitude passiva frente à realidade e ao mito. Muito pelo contrário, construir historicamente o sentido dos produtos sociais implica na avaliação das possibilidades históricas de construção de alternativas, retirando o objeto e as coisas de seu contexto natural. Ao mostrar o processo de produção e transmissão do mito na modernidade, Benjamin aproxima o mito das ações humanas, retirando dele a autoridade mantida pela distância que a condição de natureza mítica o garante. Depois da longa apresentação sobre a crítica da cultura desenvolvida por Benjamin na década de 30, podemos compreender porque Adorno afirma a frase que iniciou esta dissertação: a “reconciliação do mito é o tema da filosofia de Benjamin”<sup>110</sup>.

---

107 BENJAMIN, *Passagens*, p. 506.

108 BENJAMIN, “Sobre o conceito de História”, p. 224–225; BENJAMIN, *Passagens*, p. 528, [N 18, 4].

109 ADORNO; BENJAMIN, *Correspondence 1930-1940*, p. 155.

110 ADORNO, “Caracterização de Walter Benjamin”, p. 193.

## BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor. "Caracterização de Walter Benjamin". In: ADORNO, Theodor. *Primas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo, SP: Editora Ática, 1998.
- ADORNO, Theodor W.; BENJAMIN, Walter. *Correspondência 1928 - 1940*. São Paulo, SP: Ed. UNESP, 2012.
- BEE, Fernando. *Crítica da cultura e fantasmagoria: Benjamin na década de 30*, Dissertação de Mestrado, 2016
- BENJAMIN, Walter. *A hora das crianças: narrativas radiofônicas de Walter Benjamin*. Rio de Janeiro, RJ: Nau editora, 2015.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. São Paulo, SP: Editora brasiliense, 2011, v. I.
- BENJAMIN, Walter. *Benjamin e a obra de arte*. Rio de Janeiro, RJ: Contraponto, 2012.
- BENJAMIN, Walter. *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe*. São Paulo, SP: Duas Cidades; Editora 34, 2009.
- BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. São Paulo, SP: Editora Autêntica, 2010.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. São Paulo, SP: Editora brasiliense, 2011, v. II.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte, MG: Editora da UFMG, 2006.
- BENJAMIN, Walter. *Radio Benjamin*. London, UK: Verso Books, 2014.
- BENJAMIN, Walter. "Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire". In: BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2015.
- BERDET, Marc. "Eight Thesis on Phantasmagoria. Anthropology & Materialism". A Journal of Social Research, n. 1, 2013. Disponível em: <<https://am.revues.org/225>>. Acesso em: 26 set. 2016.
- BERDET, Marc. *Fantasmagories du capital*. Paris: Zones, 2013.
- BERDET, Marc. *Le chiffonier de Paris: Walter Benjamin et les fantasmagories*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 2015.
- BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens*. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 2002.
- CASTLE, Terry. "Phantasmagoria: Spectral Technology and the Metaphorics of Modern Reverie". *Critical Inquiry*, v. 15, n. 1, p. 26–61, 1988.
- CAYGILL, Howard. "Walter Benjamin's concept of cultural history". In: FERRIS, David S. (Org.). *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*. [s.l.]: Cambridge University Press, 2004.
- COHEN, Margaret. "Walter Benjamin's Phantasmagoria". *New German Critique*, n. 48, p. 87–107, 1989.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Limiar, aura e rememoração*. São Paulo, SP: Editora 34, 2014.
- HABERMAS, Jürgen. "Crítica conscientizante ou salvadora - a atualidade de Walter Benjamin". In: FREITAG, Barbara; ROUANET, Sérgio Paulo (Orgs.). *Habermas: sociologia*. São Paulo, SP: Ed. Ática, 1993.
- KANG, Jaeho. "O espetáculo da modernidade: a crítica da cultura de Walter Benjamin". *Novos Estudos - CEBRAP*, n. 84, p. 215–233, 2009.
- KANG, Jaeho. "The Phantasmagoria of the Spectacle—Walter Benjamin and a Critique of Media Culture". In: STEINSKOG, Erik; PETERSON, Dag (Orgs.). *Walter Benjamin and Actualities of Aura*. [s.l.]: NSU Press, 2005.
- KANG, Jaeho. *Walter Benjamin and the Media: The Spectacle of Modernity*. Cambridge, UK: Polity Press, 2014.
- MARKUS, Gyorgy. "Walter Benjamin or: The Commodity as Phantasmagoria". *New German Critique*, n. 83, p. 3–42, 2001.
- MENNINGHAUS, Winfried. "Walter Benjamin's Theory of Myth". In: SMITH, Gary. *On Walter Benjamin: Critical Essays and Recollections*. Cambridge, USA: MIT Press,

1991.

OLIVEIRA, Everaldo Vanderlei de. *Um mestre da crítica: romantismo, mito e iluminismo em Walter Benjamin*. Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, 2009.

PALHARES, Taisa Helena Pascale. *Aura: a crise da arte em Walter Benjamin*. São Paulo, SP: Barracuda, 2006.

ROUANET, Sérgio Paulo. *Edipo e o anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro, RJ: Edições Tempo Brasileiro, 1981.

STEINER, Uwe. *Walter Benjamin: An Introduction to His Work and Thought*. Trad. Michael Winkler. Chicago, USA: University of Chicago Press, 2012.