

Aura e choque na filosofia de Walter Benjamin

Marco Antonio Valentim¹

Resumo: O ensaio procura apresentar a dialética estética entre aura e choque como um tema central da filosofia de Walter Benjamin. Toma-se a relação entre o conceito da técnica em *Rua de mão única* e em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* como ponto de partida para essa apresentação. Considera-se então o tipo de transformação técnica da percepção que torna possível o fenômeno social da multidão, tal como discutido por Benjamin em “Sobre alguns motivos em Baudelaire”.

Palavras-chave: Técnica; Aura; Choque; Multidão; Solidão.

Title: Aura and shock in Walter Benjamin's philosophy

Abstract: This essay seeks to present the aesthetic dialectic between aura and shock as a central theme in Walter Benjamin's philosophy. It takes the relationship between the concept of technology in *One-Way Street* and in *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* as a starting point for this presentation. It then considers the type of technical transformation of perception that makes possible the social phenomenon of the crowd, as discussed by Benjamin in “On Some Motifs in Baudelaire”.

Keywords: Technology; Aura; Shock; Crowd; Loneliness.

Técnica

O último número de *Rua de mão única*, “A caminho do Planetário”, lança uma ideia paradoxal: a técnica como *phármakon* da espiritualidade moderna. O que caracteriza espiritualmente a modernidade? “É o ameaçador descaminho dos modernos considerar essa experiência [a ‘experiência cósmica’ dos antigos] como irrelevante, como descartável, e deixá-la por conta do indivíduo como devaneio místico em belas noites estreladas” (Benjamin, 2023, p. 104). Pois a “experiência cósmica” é incontornável para a humanidade, tanto mais quanto esta se experimenta como emancipada do cosmos:

Não, ela [a experiência cósmica] chega sempre e sempre de novo a seu termo de vencimento, e então povos e gerações lhe escapam tão pouco quanto se patenteou da maneira mais terrível na última guerra, que foi um ensaio de novos, inauditos sponsais com as potências cósmicas. Massas humanas, gases, forças elétricas foram lançadas ao campo aberto, correntes de alta frequência atravessaram a paisagem, novos astros ergueram-se no céu, espaço aéreo e profundezas marítimas ferveram de propulsores, e por toda parte cavaram-se poços sacrificiais na Mãe Terra. Essa grande corte feita ao cosmos cumpriu-se pela primeira vez em escala planetária, ou seja, no espírito da técnica (Benjamin, 2023, p. 104).

¹ Universidade Federal do Paraná. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7950-1673>

Mas por que a técnica, pela qual a humanidade age cosmicamente, se tornou destrutiva em seu desenvolvimento moderno? “[...] porque a avidez de lucro da classe dominante pensava resgatar nela sua vontade, a técnica traiu a humanidade e transformou o leito de núpcias em um mar de sangue” (Benjamin, 2023, p. 104). Porque, em suma, a técnica se desenvolveu em função do “capitalismo como religião” (Benjamin, 2013, p. 21-25). Em “Alarme de incêndio”, também de *Rua de mão única*, lê-se: “E se a eliminação da burguesia não estiver efetivada até um momento quase calculável do desenvolvimento econômico e técnico (a inflação e a guerra de gases o assinalam), tudo está perdido” (Benjamin, 2023, p. 76). Há, pois, uma defasagem catastrófica entre o desenvolvimento técnico e a sociedade capitalista, como se esta fosse demasiado deficiente em sua organização econômica e social para suportar a técnica industrial sem provocar destruição total. Esse conflito político concerne à própria essência da técnica:

Dominação a natureza, assim ensinam os imperialistas, é o sentido de toda técnica. Quem, porém, confiaria em um mestre-escola que declarasse a dominação das crianças pelos adultos como o sentido da educação? Não é a educação, antes de tudo, a indispensável ordenação da relação entre as gerações e, portanto, se se quer falar em dominação, a dominação das relações entre gerações, e não das crianças? E assim também a técnica não é dominação da natureza: é dominação da relação entre natureza e humanidade (Benjamin, 2023, p. 104).

É, pois, o conceito capitalista (“imperialista”) da técnica que a torna destrutiva sob a forma da “dominação da natureza pela humanidade”, a refletir-se em uma ordem social de dominação entre classes. A esse conceito Benjamin contrapõe um outro, afim à necessidade elementar de todo vivente, inclusive humano, de “comunicação com o cosmos”: o conceito da técnica como “dominação [‘se se quer falar em dominação’] da relação entre natureza e humanidade” (Benjamin, 2023, p. 104). À luz de “Experiência e pobreza”, o conceito compreende a técnica como forma da experiência cósmica, não somente como fator de seu declínio e alienação. De veneno fatal a técnica se converte em remédio eficaz contra a “nova miséria”, a da “pobreza da experiência” (Benjamin, 1994, p. 115).

Aura

Essa noção da técnica é o pressuposto fundamental de *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1935-36, 1938-39). Benjamin parte compreensão de que fatores estéticos, relativos à “organização da percepção” (Benjamin, 1994, p. 169), determinam as transformações históricas: “No interior dos grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que o seu modo de existência” (Benjamin, 1994, p. 169). Antes disso já afirma que tal condicionamento da percepção não é

menos natural do que histórico: “As grandes disposições da percepção [...] determinam a maneira pela qual corpo e natureza estão um para o outro” (Benjamin, 1986, p. 67; frag. 46). E levanta então uma hipótese que guia todo o restante do seu ensaio: “Se fosse possível compreender as transformações contemporâneas da faculdade perceptiva segundo a ótica do declínio da aura, as causas sociais dessas transformações seriam inteligíveis” (Benjamin, 1994, p. 170). A hipótese baseia-se no exemplo histórico de Baudelaire, quem “determinou o preço que é preciso pagar para ter a sensação do moderno: a desintegração da aura pela vivência do choque” (Benjamin, 1989, p. 145). As referidas “causas sociais” têm que ver, portanto, com a “vivência do choque”, algo que unifica as massas como organização estético-social, a “desintegração da aura”.

A hipótese benjaminiana toma a experiência aurática como fenômeno estético originário: “Em suma, o que é aura? É um arranjo singular, composto de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (Benjamin, 1994, p. 170; cf. Benjamin, 2024a, p. 144). Um fragmento do Caderno M, “O flâneur”, das *Passagens*, complementa essa explicação:

Rastro e aura. O rastro é aparição de uma proximidade, independentemente da distância, daquilo que se deixou para trás. A aura é aparição de uma distância, independentemente da proximidade, daquilo que se evoca. No rastro, tomamos posse da coisa; na aura, ela se apodera de nós (Benjamin, 2009, p. 490).

A segunda definição explícita, em acréscimo à primeira, a potência de encantamento e arrebatamento da aura enquanto forma da percepção: “Ter a experiência da aura de um fenômeno significa dotá-lo da capacidade de retribuir o olhar” (Benjamin, 2024a, p. 143). Em uma folha manuscrita encontrada nos anos 90, datada provavelmente de 1937, acha-se uma terceira definição de aura, composta das duas anteriores:

Experimentar a aura de um fenômeno ou ser significa aperceber-se da sua capacidade de responder a um olhar. Essa capacidade é plena de poesia. Quando uma pessoa, animal ou algo inanimado retorna o nosso olhar com o seu próprio, somos atraídos para a distância; o seu olhar é sonho, ele nos atrai para o seu sonho. A aura é a aparição de uma distância, por mais próxima que esteja. [...] Há tanta aura no mundo quanto ainda sonho nele (Benjamin, 2015, fig. 2.7).

Aparição, olhar, sonho: perceber a aura de algo é ser capturado pelo seu olhar para dentro do seu sonho. Trata-se de uma forma perceptiva extra-moderna, cujo declínio e “destróçamento” assinalam a excepcionalidade ímpar da modernidade como regime estético determinado por um outro fenômeno originário, bastante diferente.

Benjamin identifica os “fatores sociais específicos que condicionam o declínio da aura”, ambos relacionados à massificação das relações sociais; são eles: (i) a necessidade de “fazer as coisas ‘ficarem mais próximas’”; e (ii) a tendência a “superar o caráter único de todos os fatos através de sua reprodutibilidade” (Benjamin, 1994, p. 170). Os fatores encontram-se intrinsecamente relacionados, visto que, para “possuir o objeto de tão perto quanto possível” é requerida a possibilidade de sua reprodução massiva. Trata-se da forma-mercadoria como paradigma categórico de objeto estético moderno. A combinação de ambos os fatores com a emergência da mercadoria tem por consequência drástica, de imenso alcance histórico e impacto natural, a instauração da diferença mais extrema possível entre imagem e reprodução. Estreitamente vinculadas na tradição filosófica pré-moderna, elas se dissociam por completo na modernidade: “Na imagem, a unidade e a durabilidade se ligam tão intimamente quanto, na reprodução, a transitoriedade e a repetibilidade” (Benjamin, 1994, p. 170) — o que as torna, como que pela primeira vez, de formas estéticas indissociáveis em incompatíveis. Daí a conclusão: “Retirar o objeto do seu invólucro, destruir sua aura, é característico de uma forma de percepção cuja capacidade de captar ‘o semelhante no mundo’ é tão aguda que, graças à reprodução, consegue captá-lo até no fenômeno único” (Benjamin, 1994, p. 170).

A forma moderna da percepção é, pois, condicionada pela reprodutibilidade técnica da imagem. Atrofia-se a capacidade de perceber a distância e a profundidade aurática de todo fenômeno. Uma sombra descomunal abate-se sobre o universo das coisas. O perceptível restringe-se ao que admite ser reproduzido massivamente. Os olhos sozinhos passam a ter pouca serventia para a percepção “objetiva”. A natureza cósmica torna-se imperceptível.

No entanto, é preciso levar em conta também a sobrevivência ou persistência da aura no mesmo contexto adverso de experiência. Se, por um lado, “a experiência da aura repousa na transposição de uma forma de reação normal na sociedade humana para a relação da natureza com as pessoas”, por outro, “o olho desperto não perde a arte do olhar quando o sonho dele se extingue”:

Pelo contrário, é somente nesse altura que o olhar se torna realmente penetrante. Ele deixa de ser como o olhar da amante que, sob o olhar do amado, levanta os olhos; começa a assemelhar-se ao olhar pelo qual o desprezado responde ao olhar do desdenhoso, o oprimido ao olhar do opressor. Desse olhar, toda distância é suprimida, é o olhar daquele que despertou de todo sonho, seja noturno ou diurno. Uma tal disposição do olhar pode em certas circunstâncias aparecer massivamente. Ela surge quando a tensão entre as classes ultrapassou um certo grau. [...] essa disposição é sobretudo ameaçadora da parte daqueles que são em maioria (Benjamin, 2018, p. 106-107).

Está em questão, portanto, a possibilidade paradoxal da experiência aurática na própria “vivência do choque”. Mas como isso é esteticamente possível, se o choque tende à “desintegração da aura”? A efetividade do choque de olhares no plano da luta das classes demonstra que a aura pode ser um fator estético determinante, em sentido destrutivo, das relações sociais e ambientais no mundo moderno.

Choque

O que precisamente substitui a aura em declínio provocado pela reprodutibilidade técnica das imagens e sua consequente desfenomenalização? Parte importante da resposta acha-se no capítulo XVIII de *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, “Recepção tátil e recepção ótica”, o qual comporta o fundamento materialista — em sentido antes cosmológico que econômico — da concepção estética de Benjamin. É a ideia de que a percepção envolve uma dupla receptividade ao objeto estético: em vez de espaço e tempo enquanto formas subjetivas de representação, recepção tátil e recepção ótica enquanto lentes objetivas da percepção. A recepção tátil caracteriza-se pela resistência ao choque estético, a recepção ótica pela sensibilidade à aparição aurática: “As tarefas impostas ao aparelho perceptivo do ser humano, em momentos históricos decisivos, são insolúveis na perspectiva puramente ótica: pela contemplação. Elas se tornam realizáveis gradualmente, pela recepção tátil, através do hábito” (Benjamin, 1994, p. 193). Esta é uma tese materialista fundamental sobre a natureza da percepção, a de que o acesso perceptivo ao espiritual depende do contato material.

Dito de outro modo, na origem de toda aparição aurática, há um evento de choque. Na *Crônica de Berlim*, Benjamin explicita a fonte filosófica dessa concepção da imagem e da percepção: “Falo aqui de um espaço [...] [ao qual] pertencem as imagens que, segundo a doutrina de Epicuro, se desprendem incessantemente das coisas e condicionam nossa percepção delas” (Benjamin, 2024b, p. 76-79). Nem por isso, contudo, a recepção ótica, contemplativa, seria menos decisiva para a efetivação da percepção. A diferença entre as formas de recepção estética é descrita mediante uma distinção de atitudes perceptivas, “dispersão” (*Zerstreuung*) e “concentração” (*Sammlung*):

A dispersão e a concentração representam um contraste que pode ser assim formulado: quem se concentra diante de uma obra de arte mergulha dentro dela e nela se dissolve, como ocorreu com um pintor chinês, segundo a lenda, ao terminar seu quadro. A massa dispersa, pelo contrário, faz a obra de arte mergulhar em si, envolve-a com o ritmo de suas vagas, absorve-a em seu fluxo (Benjamin, 1994, p. 193).

Embora contrárias, essas atitudes são complementares, em vez de incompatíveis. Pois o desafio à compreensão consiste em discernir esteticamente em cada instância de percepção a relação

de conjunção ou disjunção entre dispersão e concentração, tato e visão, hábito e contemplação, entre a “experiência da aura” e a “vivência do choque”.

Mas o que acontece com a experiência das coletividades humanas quando, dos extremos dessa dialética estética, o da recepção tátil, se sobrepõe ao outro, o da recepção ótica, a ponto de provocar a sua destruição? “A recepção através da dispersão [...] se observa crescentemente em todos os domínios da arte e constitui o sintoma de transformações profundas nas estruturas perceptivas” (Benjamin, 1994, p. 194). “Transformações profundas nas estruturas perceptivas”: é disso que deve tratar, segundo Benjamin, “aquela ciência da percepção que os gregos chamavam de estética” (Benjamin, 1994, p. 194). A sua compreensão estético-filosófica do fenômeno perceptivo procura corresponder ao surgimento de uma forma de percepção, na qual “a dominante tátil [...] rege a reestruturação do sistema perceptivo”: “Nada revela mais claramente a violentas tensões do nosso tempo que o fato de que essa dominante tátil prevalece no universo da ótica” (Benjamin, 1994, p. 194). No capítulo XIII, “Dadaísmo”, da segunda versão do ensaio, diz:

Com os dadaístas, em vez de uma aparência atraente ou de uma construção tonal convincente, a obra de arte tornou-se um projétil. Ela golpeia o observador. Ela adquiriu uma qualidade *tátil*, repousando sobre o câmbio dos cenários e dos planos, os quais penetram o espectador com um impacto. O cinema libertou de sua embalagem o efeito de choque que o dadaísmo mantinha envolto no choque moral (Benjamin, 1994, p. 93-94).

É devido ao “efeito de choque de suas sequências de imagens” (Benjamin, 1994, p. 194) que o cinema se torna, para Benjamin, o principal objeto de consideração filosófica em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. O cinema exhibe toda a complexidade estética da dialética entre aura e choque como polaridades da experiência estética moderna. É o que se afirma no capítulo XVI, “Mickey Mouse”, da segunda versão: “Enquanto, por um lado, o cinema aumenta a compreensão das coerções que regem nossa existência [...] por outro, eles nos assegura um espaço de jogo [*Spiel-Raum*] monstruoso e inesperado” (Benjamin, 2024c, p. 87). Em outras palavras, se, por um lado, o cinema intensifica exponencialmente o choque, por outro, ele descobre uma insólita dimensão aurática. Benjamin fala em “dinamitação dos limites do mundo circundante” pela percepção cinematográfica: “[...] agora nos aventuramos em viagens por entre os seus escombros” (Benjamin, 2024c, p. 88). É o surgimento de nova experiência cósmica mediante a transfiguração técnica da natureza: “A natureza que fala à câmera é outra, distinta daquela que fala ao olho” (Benjamin, 2024c, p. 88). Baseando-se em Rudolf Arnheim (1989), Benjamin refere-se a uma natureza mesmo “sobrenatural”, caracterizada pelo

“aparecimento de formas estruturais da matéria completamente novas” (Benjamin, 2024c, p. 88).

Como essa transfiguração acontece? Como se reestrutura o sistema perceptivo humano? Graças à exposição do “inconsciente ótico” pelo projetor cinematográfico: “no lugar de uma espaço ocupado conscientemente pelos seres humanos, ela [a câmera] penetra um que é ocupado inconscientemente” (Benjamin, 2024c, p. 88). Por óbvio, trata-se igualmente do “inconsciente pulsional”: “Muitas as transformações e estereótipos de metamorfoses e catástrofes que afetam o mundo da ótica nos filmes encontram-se de fato em psicoses, alucinações e sonhos” (Benjamin, 2024c, p. 89), de modo que “essas operações da câmera [...] permitem à percepção coletiva apropriar-se dos modos específicos de percepção do psicótico ou do sonhador” (Benjamin, 2024c, p. 89). O cinema reproduz a imagem inconsciente, o sonho, tornando-a coletivamente perceptível e, ao mesmo tempo, produz imagens capazes de agir no inconsciente, recriando e transformando o sonho coletivo. Tendo acesso ao inconsciente estético, a “obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” transfigura de maneira única e inédita as disposições e sistemas perceptivos, reorganiza-os mediante o controle técnico do “equilíbrio entre o ser humano e a aparelhagem” (Benjamin, 2024c, p. 87), reajustando assim o modo pelo qual corpo e natureza se dispõem mutuamente na percepção.

Para Benjamin, o valor estético-político da transformação cinematográfica da percepção coletiva é ambíguo: por um lado, “causa uma explosão terapêutica do inconsciente” ao suspender imagetivamente as “repressões que a civilização traz consigo”, o que permite à percepção coletiva apropriar-se de outros modos até então imperceptíveis, porém socialmente efetivos, de percepção; por outro, instaura a “tendência a aceitar confortavelmente a bestialidade e a violência como aparições que acompanham a existência” (Benjamin, 2024c, p. 90, nota), fomentando uma apropriação destrutiva dessas imagens pelo “espectro normal da percepção sensível” (Benjamin, 2024c, p. 89).

Com isso, aura e choque combinam-se de outras formas para a estruturação da percepção coletiva. É o que se apresenta especialmente em uma imagem de pensamento — “Belo horror” — na qual encontramos ao mesmo tempo, paradoxalmente, o choque que desperta e a aura que destrói:

Não estaria essa surda multidão à espera de uma desgraça bastante grande para que, de sua tensão, solte a faísca, de incêndio ou fim do mundo — qualquer coisa que transformasse esse murmúrio aveludado de vil vozes num único grito, como quando um golpe de vento põe a descoberto o forro escarlate da capa? Pois o claro grito de horror, o terror pânico, é o outro lado de todas as genuínas festas populares. O leve estremecer que aos poucos percorre os inumeráveis ombros anseia por ele (Benjamin, 1995, p. 273-274).

Embora essa imagem de pensamento, publicada em 1934, seja uma celebração da “insurreição revolucionária”, ela prepara a conclusão constante de todas as quatro versões do ensaio sobre a obra de arte, por meio da qual Benjamin alerta o mais abrangentemente contra a “estética da guerra” congênita ao fascismo: “Na era de Homero, a humanidade oferecia-se em espetáculo aos deuses olímpicos; agora, ela se transforma em espetáculo para si mesma. Sua auto-alienação atingiu o ponto que lhe permite viver sua própria destruição como prazer estético de primeira ordem” (Benjamin, 1994, p. 196).

Multidão

No mesmo capítulo final do ensaio sobre a obra de arte, lemos: “A reprodução em massa corresponde de perto à reprodução das massas” (Benjamin, 1994, p. 194). Benjamin estabelece, a partir da noção de massa ou multidão, um vínculo essencial entre percepção estética e organização social na modernidade. A questão da percepção das massas formula-se em um duplo sentido: (i) como as massas são percebidas; (ii) qual é a percepção própria às massas. Quanto a (i), a percepção é eminentemente problemática devido à multiplicidade do fenômeno. Há, lemos em “Sobre alguns motivos em Baudelaire”, a “multidão amorfa dos transeuntes”, a “multidão dos clientes”, a “massa férrea do proletariado”, a “massa dos que morreram”, a “massa dos oprimidos”, a massa dos “autômatos” (Benjamin, 2024a, p. 116-129) — e, sobretudo, reunindo todas essas espécies e outras mais, a massa “inumana” de Baudelaire (Benjamin, 2024a, p. 124), que inclui, além da “multidão das ruas”, a “multidão fantasmática das palavras” (Benjamin, 2024a, p. 116): “Vou, só, praticar minha singular esgrima, / A farejar em tudo os acasos da rima, / Tropeçando em palavras como num passeio, / Esbarrando nuns versos buscados com anseio” (Baudelaire, 2019, p. 265).

Consideremos então, quanto a (ii), a caracterização conceitual múltipla que Benjamin faz da multidão como forma de percepção estética e organização social. Trata-se de um entidade essencialmente moderna, a multidão como subjetivação moderna por excelência. Na seção VIII, no meridiano do ensaio sobre Baudelaire, ele expõe um conceito estético-político da multidão:

Mover-se através do trânsito das cidades significa para o indivíduo sofrer uma série de choques e colisões. Nos pontos de cruzamento mais perigosos, atravessam-no vários choques nervosos em rápida sequência, como descargas de uma bateria. Baudelaire refere-se ao homem que mergulha na multidão como num reservatório de energia elétrica. E logo a seguir, descrevendo a experiência do choque, vê-o como “um caleidoscópio dotado de consciência”. Se os transeuntes de Poe ainda lançam olhares para todos os lados, aparentemente sem motivo, os de hoje têm de fazer isso para se orientar nos sinais de trânsito. Assim, a técnica foi submetendo o sistema sensorial humano a um treino complexo. E chegou um dia em que o cinema veio corresponder

a uma nova e cogente necessidade de estímulos. No cinema afirma-se a percepção sob a forma do choque como princípio formal. Aquilo que determina o ritmo da produção na linha de montagem corresponde no cinema ao ritmo subjacente à percepção (Benjamin, 2024a, p. 128).

Se pudermos resumir essa passagem crucial em poucas palavras, talvez estas pudessem bastar: o cinema surgiu das ruas com o condicionamento técnico-industrial da percepção à experiência do choque. Mas o que isso significa em termos estéticos? Benjamin colhe em Baudelaire um conceito filosófico-poético da multidão: “caleidoscópio dotado de consciência”. Que caleidoscópio multitudinário seja consciente pode ser entendido no sentido da consciência como dispositivo de defesa do aparelho anímico contra os choques externos (cf. Freud, 2024, p. 99-125), em especial, contra o olhar de outrem.

A própria consciência determina-se a partir da multidão: ela consiste na atividade de defesa indispensável à vivência em massa (cf. Simmel, 2013). Sem multidão, a consciência não teria função; sem consciência, a multidão se desagregaria por completo. A consciência é aí concebida esteticamente, a partir do fenômeno originário da aura, como um comportamento de evitação do olhar, na medida em que dissolve o impacto do olhar de outrem. Ser consciente de si é o ato de existir isoladamente, imune a outrem, ou seja, social e politicamente, em multidão. Viver em multidão na grande cidade significaria, portanto, estar hiperconsciente de si e dos próprios motivos, em defesa contra todos e tudo o mais. Mas, por isso mesmo, significa também participar de um fluxo turbilhonante que a todos os autoconscientes multitudinários arrasta, em direção a algo de que ninguém tem consciência, uma vez que é disso mesmo que a consciência se defende, fechando-se sobre o si o mais possível contra o trauma coletivo da percepção.

Não obstante, o anteparo que a consciência é não só absorve os choques como também concentra cumulativamente toda a energia cinética que eles transmitem. A consequência extrema disso é que a multidão consiste em uma bomba sempre prestes a explodir: “Não estaria essa surda multidão à espera de uma desgraça bastante grande para que, de sua tensão, solte a faísca, de incêndio ou fim do mundo?” — pergunta Benjamin em “Belo horror”. Não por acaso “O homem da multidão” de Poe é evocado na seção VI do ensaio sobre Baudelaire como testemunho literário canônico do fenômeno multitudinário. Como se antecipasse o tema de Freud em *Além do princípio de prazer*, o postulado do conto reza: “De quando em quando, aí, a consciência do ser humano assume uma carga tão densa de horror que dela só se redime na sepultura” (Poe, 2017, p. 379). Caminha a multidão em direção à sua própria destruição?

A seção V de “Sobre alguns motivos em Baudelaire” está baseada na contraposição de dois testemunhos da multidão: o de Engels, em *A situação da classe trabalhadora na Inglaterra*, e o de Baudelaire, no soneto “A uma passante” (Baudelaire, 2019, p. 295). Ambos

descrevem a multidão em termos da dialética estética entre aura e trauma. Contudo, a Benjamin interessa demonstrar principalmente o que há de contrastante entre esses testemunhos, e ele o faz de maneira surpreendente, criticando a descrição de Engels e exaltando a de Baudelaire. Assinala o contraste ao afirmar que Engels “talvez nunca tenha sentido a tentação de se perder numa torrente humana”, ao passo que “as massas eram o véu em movimento através do qual Baudelaire via Paris” (Benjamin, 2024a, p. 118, 120). No caso de Engels, parece pôr em questão a tarefa de “demarcar a massa férrea do proletariado da massa amorfa [da multidão]” (Benjamin, 2024a, p. 117-118), como se essa demarcação frustrasse de saída o propósito, que é o seu próprio, de experimentar o mais profundamente o fenômeno da multidão. Já a partir de Baudelaire, a multidão coloca-se, para Benjamin, como fenômeno que ultrapassa a própria luta de classes.

Desse ponto de vista estético-político, a divisão da sociedade em classes não só não cancela como antes institui a realidade da multidão, entre outros fatores concomitantes, mas não explica por si só a existência das massas. Ainda assim, a descrição de Engels (com quem Benjamin é de fato um tanto injusto), contempla os principais fenômenos considerados pela teoria da modernidade estética que é desenvolvida no ensaio sobre Baudelaire: o isolamento urbano, a aglomeração populacional, o sacrifício industrial, a repressão das forças vitais, o caráter inumano da massa, a mistura de “todas as classes e posições”, a ausência absoluta de comunidade, o interdito do olhar. Para Benjamin, o trecho mais importante da descrição de Engels parece ser o seguinte: “Essa indiferença brutal, esse insensível isolamento de cada um no terreno de seu interesse pessoal é tanto mais repugnante e chocante quanto maior é o número desses indivíduos confinados nesse espaço limitado” (Engels, 2010, p. 68). Vendo-a de fora, Engels fala assim da multidão como se se tratasse de uma abominação completamente inexplicável: ele se choca com a insensibilidade da massa. Em contraste, Baudelaire é tão caro a Benjamin porque mergulha de saída na multidão para experimentá-la desde dentro: “A aparição que fascina o cidadão — que está longe de sentir na multidão apenas uma rival, apenas um elemento hostil — só a multidão verdadeiramente lhe traz” (Benjamin, 2024a, p. 121). É justamente essa “aparição” o fenômeno que interessa destacar; trata-se do fato estético total da modernidade. Os versos centrais de “A uma passante” são, por sua vez, os principais para a interpretação benjaminiana: “Nos seus olhos, céu plúmbeo onde nasce o tufão, / A doçura que encanta e o prazer que mata” (Baudelaire, 2019, p. 295). Eis, em sua forma mais intensa, a paradoxal aura traumática, a aura que choca:

O seu encantamento é o de um amor, não tanto à primeira como à última vista.
É uma despedida para sempre, aquela que no poema coincide com o momento

do êxtase. É desse modo que o soneto apresenta a figura do choque, e mesmo de uma catástrofe. Mas, ao se apoderar do sujeito, ela atinge também o cerne da sua emoção (Benjamin, 2024a, p. 121).

Tal êxtase erótico é de todo ausente da descrição científica de Engels, sendo substituído no conto de Poe por uma espécie de horror cósmico. Nele reside a complexidade estética do fenômeno multitudinário: uma conjunção insólita de encanto aurático e choque catastrófico.

Solidão

Há um breve ensaio de Benjamin intitulado “Notas sobre os *Quadros parisienses* de Baudelaire” (Benjamin, 2024a, p. 191-201). Embora compreenda trechos que se encontram em outros escritos afins — como “Sobre alguns motivos em Baudelaire”, “A Paris do Segundo Império” e “Paris, capital do século XIX” (*Exposé* de 1939) —, o texto termina com uma inédita meditação baseada na exegese da profecia das “Explosões” dos *Diários* de Baudelaire, de enorme relevância para a compreensão da situação estético-política dos seus dias.

Benjamin alerta para uma “desumanidade e crueldade inauditas” (Benjamin, 2024a, p. 201) do ser social sob a forma da multidão, como se a promessa de redenção da “passante” de Baudelaire tivesse se extinguido por completo. Segundo Benjamin, as “fisiologias” do século XIX revelam nada menos que a fisionomia fantasmagórica da multidão, verdadeiramente espectral e assombrosa, enquanto um “tipo novo que iria estabelecer uma nova divisão social” (Benjamin, 2024a, p. 200), para além da própria divisão em classes: solidão *versus* multidão. Assim, “Os sete velhos” (Baudelaire, 2019, p. 279) apresenta a reprodutibilidade técnica do indivíduo como uma espécie de destino cósmico (na caracterização do velho decrepito que se multiplica, há alusão explícita à figura de Saturno) ou “círculo mágico” (Benjamin, 2024a, p. 200-201) que envolve todos os passantes, sem exceção. Benjamin aponta precisamente para o comportamento automático da multidão, cujo automatismo é o da linha industrial de montagem, como principal traço de convergência simbólica entre Baudelaire (“Os sete velhos”) e Poe (“O homem da multidão”) em sua angústia de solitários.

De fato, a figura do velho que se multiplica infinitamente em Baudelaire é por demais semelhante à fisionomia do velho que caminha perpetuamente em Poe. É fácil imaginar o mesmo rosto: transtornado e transido, atroz e frenético, grotesco e cruel. Olhos vidrados. Benjamin afirma a respeito do seu “automatismo estritamente regulamentado”, que é o de toda uma era ainda em curso: “Parece que, de forma fugidia, Baudelaire apreendeu alguns traços da desumanidade por vir” (Benjamin, 2024a, p. 200-201). Ele enxerga o seu próprio presente naquele de Baudelaire: “Será muito audácia pretender que se trata das mesmas multidões que, hoje em dia, petrificam-se às mãos dos ditadores?” (Benjamin, 2024a, p. 201). Mas, enquanto

as sensibilidades de Poe e Baudelaire as experimentam com horror e maravilha, a nossa sensibilidade seria marcada por um “estremecimento que, diante de múltiplas ameaças mais que evidentes, deixamos de ser capazes de sentir” (Benjamin, 2024a, p. 201). Devido à hipertrofia da consciência, perdemos a capacidade estética de perceber o choque em multidão — ou seja, deixamos ser sensíveis à nossa própria destruição. A “traumatofilia” (Benjamin, 2024a, p. 114) que Poe, Baudelaire e Benjamin compartilham como uma disposição perceptiva específica insurge-se contra o risco de um colapso efetivo e talvez definitivo da sensibilidade humana: “Nós estamos já bastante bem colocados para estimar a justeza dessas frases. E muita coisa nos diz que se acentuará o seu lado sinistro” (Benjamin, 2024a, p. 201). Benjamin refere-se aí a uma profecia de Baudelaire, de acordo com a qual o fim do mundo sucederá pelo “embrutecimento da nossa natureza”, que “nos impede de apreciar o meio em que respiramos” — o fim do mundo “pelo aviltamento dos corações” (Baudelaire, 2023, p. 194, 193).

Referências

BAUDELAIRE, C. *As flores do mal*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2019.

_____. *Prosa*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2023.

BENJAMIN, W. *Gesammelte Schriften, Band VI: Fragmente vermischten Inhalts, Autobiographische Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.

_____. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de João Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Obras escolhidas II: Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

_____. *Passagens*. Organização de Willi Bolle. Belo Horizonte, São Paulo: Editora UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

_____. *O capitalismo como religião*. Tradução de Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2013.

_____. *Walter Benjamin's Archive*. Translated by Esther Leslie. London, New York: Verso, 2015.

_____. O que é aura?. Tradução de Maria Thaís da Silva da Cruz. *Lampejo*, Fortaleza, v. 7, n. 2, p. 106-109, 2018.

_____. *Rua de mão única*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2023.

_____. *Baudelaire e a modernidade*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: 2024a.

_____. *Crônica de Berlim*. Tradução de Helano Ribeiro. Rio de Janeiro: 2024b.

_____. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Tradução de Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2024c.

ENGELS, F. *A situação da classe trabalhadora na Inglaterra*. Tradução de B. A. Schumann. São Paulo: Boitempo, 2010.

FREUD, S. *Além do princípio do prazer*. Tradução de Maria Rita Salzano Moraes. Belo Horizonte: Autêntica, 2024.

POE, E. A. *Histórias extraordinárias*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SIMMEL, G. “As grandes cidades e a vida do espírito (1903)”. In: *Essencial sociologia*. Organização de André Botelho. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2013, p. 311-329.

Recebida em: 10/03/2025

Aceita em: 02/05/2026