

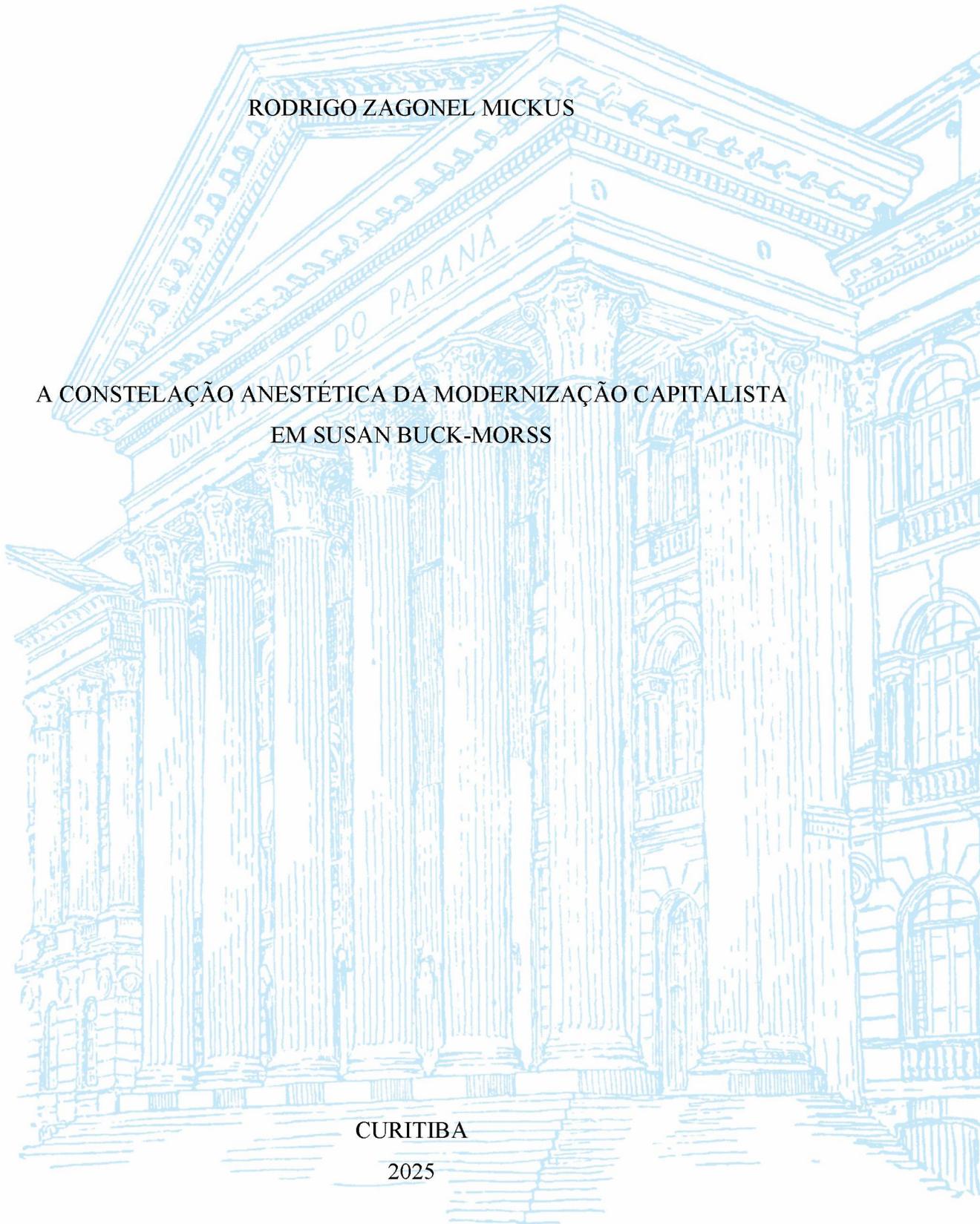
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

RODRIGO ZAGONEL MICKUS

A CONSTELAÇÃO ANESTÉTICA DA MODERNIZAÇÃO CAPITALISTA
EM SUSAN BUCK-MORSS

CURITIBA

2025



RODRIGO ZAGONEL MICKUS

A CONSTELAÇÃO ANESTÉTICA DA MODERNIZAÇÃO CAPITALISTA
EM SUSAN BUCK-MORSS

Dissertação de mestrado apresentada ao curso de Pós-Graduação em Filosofia, Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Orientador: Benito Eduardo Araújo Maeso

CURITIBA

2025

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS

Mickus, Rodrigo Zagonel

A constelação anestésica da modernização capitalista em Susan
Buck-Morss. / Rodrigo Zagonel Mickus. – Curitiba, 2025.
1 recurso on-line : PDF.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de
Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação do Mestrado em
Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Benito Eduardo Araújo Maeso.

1. Buck-Morss, Susan. 2. Benjamin, Walter, 1892-1940.
3. Realismo capitalista. I. Maeso, Benito Eduardo, 1972-. II. Universidade
Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação do Mestrado em
Filosofia. III. Título.

Bibliotecária: Fernanda Emanóela Nogueira Dias CRB-9/1607



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO FILOSOFIA -
40001016039P7

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação FILOSOFIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **RODRIGO ZAGONEL MICKUS** intitulada: **A constelação anestésica da modernização capitalista em Susan Buck-morss**, sob orientação do Prof. Dr. BENITO EDUARDO ARAUJO MAESO, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 14 de Fevereiro de 2025.

Assinatura Eletrônica

19/02/2025 10:21:25.0

BENITO EDUARDO ARAUJO MAESO

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

19/02/2025 10:32:40.0

JULIANA DE MORAES MONTEIRO

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ)

Assinatura Eletrônica

21/02/2025 09:27:00.0

WALTER ROMERO MENON JUNIOR

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, professor Benito Eduardo Araújo Maeso, pela liberdade e autonomia que me deu de abrir à pesquisa, pelos empurrões e puxões de orelha cruciais para a elaboração desta dissertação. A partilha de sua experiência docente, de escrita e pesquisa, de gentileza e camaradagem, foram essenciais para o cultivo do espaço de pensamento que origina esta redação.

Agradeço ao grupo de estudo de política brasileira contemporânea (GESPBC), nominalmente Bird, Camila, Murilo, Gustavo Fontes, Barbara Canto, Gustavo Jugend, Marco Antônio DeFrança, Benito Maeso, Lucas Lipka, Izis e Felipe Vieira. Ao NESEF, pela iniciação ao debate, estudo e pensamento político educacional. Ao Política na Era da Emergência, primeira incursão à organização coletiva do pensamento. Ao NSA (Núcleo de Seminários Autorais), pelas discussões sérias e calorosas e ao apoio formal à escrita acadêmica. Ao NESEF, especialmente à Geraldo Horn e Alexander, pelo magnetismo do trabalho docente com a pesquisa e a luta coletiva, sem o qual me tornaria irreconhecível. Diante disso, agradeço à contínua luta dos estudantes secundaristas, universitários e professores pela exigência da revogação do novo ensino médio para o renascimento de um projeto de educação pública, em especial ao Comitê pela Revogação do Novo Ensino Médio.

Em especial aos professores Marco Antônio Valentim, Walter Romero Menon, Juliana Fausto, Vivianne Castilho Moreira, Ronei Clecio Mocellin, Benito Eduardo Maeso, Fabiana Maizza, Vinícius Honesko e Maria Adriana Cappello a minha formação deve imensamente a vocês. Devo palavras próprias a cada um de vocês, mas os reúno em minha gratidão pelo encorajamento no desbravar do campo imaginário e especulativo.

Agradeço à professora Juliana de Moraes Monteiro e ao professor Walter Romero Menon pelos preciosíssimos comentários que fizeram na qualificação, orientando a redação final da dissertação.

A Aaron Swartz, Alexandra Elbakyan, Boris Debackere, Valentina Tschepeleva e Brewster Kahle. Vocês possibilitam a pesquisa acadêmica do sul global.

Agradeço imensamente aos trabalhadores da UFPR, funcionários terceirizados, que mantém a universidade em funcionamento. Em especial agradeço à Anna Paula Dutra da secretaria do PPGFil. Igualmente estendo a gratidão aos funcionários da Biblioteca Pública do Paraná, sempre solícitos. Assim como à Capes, cujo financiamento deu condições materiais à pesquisa.

Os participantes do mini-curso *Anestésica na modernização industrial capitalista* de 2024, seus apontamentos, desconforto compartilhado e suspiros audíveis foram imprescindíveis para que minha leitura e interpretação de Susan Buck-Morss se concretizassem no mundo.

Agradeço aos meus pais, Lineu e Rosa, meus avós, Aricle e Luiz e a minha irmã, Camille, por todo apoio afetivo e condições materiais para realizar esta dissertação.

Convencido de que todo pensamento atravessa uma coletividade calorosa e, portanto, erótica, devo imensamente a amigos e amigas que estiveram comigo. A Felipe Chinasso, Artur Nogari, Alyne, Augusto, Erika, Pedro, Juliana, Ike, Heryca, Rogério, Nena e a Anelise e Matheus. A todos do 511. Àqueles e aquelas que encontrei pelo pátio da reitoria e nessa vida danificada.

Aos estudantes dos cursos de pré-vestibular Em Ação e SESC. Especialmente a Amanda, Osvaldo, José e Leticia.

Novamente, a Benito Eduardo Maeso e a Felipe Vieira, por manterem o fôlego da teoria crítica no Departamento de Filosofia da UFPR

Não posso deixar de nomear vocês, João Araújo, pela leitura conjunta do prefácio epistemológico-crítico. Felipe Vieira, devo a você a aspiração crítica e jocosa. Amanda Machado, por aprender a ouvir com cuidado as palavras. Nathalia Krause, pela amizade e por levar a sério os espaços de pensamento. Thiago, pela aberta e cândida possibilidade de elaboração teórica conjunta. Leonardo Gomes, por todo tira teima especulativo e jovialidade. Amanda Soczek, pela partilha dos incômodos de pesquisadores contidos. Vitor Hugo Turezo, as palavras de um escritor dão comichão de escrita. Lennon Augusto, viva o cinema nacional, viva a sua arte. Enzo Estevinho, sou ávido por sua companhia. Kayque de Souza, pela profana liturgia marxiana. Barbara Canto, pela horizonte benjaminiano que abriu. Emilio, pelo ressoar encantador de seu sorriso, rosto e viola. Marcos Antônio DeFrança, pelo ensino e companheirismo inigualáveis. Nena, por nossas conversas, risos e carinhos. Lucas Lipka, pela camaradagem e por botar fé em mim. Luana Rodrigues, pela amizade duradoura e partilha da docência. Pedrb, encantado. Jhonathan Gonçalves, por restaurar o ânimo benjaminiano e crítico.

A Sábatha Yasmin, pelo calor de ter você por perto,
uma criança que não é abraçada por sua vila vai queimá-la para sentir seu calor.

A Max Leal, pela alegria,
and I think I finally know what they mean when they talk about joy.

*À dolorosa luz das grandes lâmpadas eléctricas da fábrica
Tenho febre e escrevo.
Escrevo rangendo os dentes, fera para a beleza disto,
Para a beleza disto totalmente desconhecida dos antigos.
Ó rodas, ó engrenagens, r-r-r-r-r-r eterno!
Forte espasmo retido dos maquinismos em fúria!
Em fúria fora e dentro de mim,
Por todos os meus nervos dissecados fora,
Por todas as papilas fora de tudo com que eu sinto!
Tenho os lábios secos, ó grandes ruídos modernos,
De vos ouvir demasiadamente de perto
Fernando Pessoa, *Ode Triunfal**

*Certo atrofiamento espiritual e corporal é inseparável mesmo da divisão do trabalho em geral na sociedade. Mas como o período manufatureiro leva muito mais longe nessa cisão social dos ramos do trabalho e, por outro lado, somente por meio dessa divisão peculiar consegue alcançar o indivíduo em suas raízes vitais, ele é o primeiro a fornecer o material e o impulso para a patologia industrial.
Marx, *O Capital*, p. 437*

*[A] experiência cotidiana parece demonstrar uma espetacular redução da vida interior. Quem, hoje em dia, ainda tem alma? [...] Porquanto uma constatação se impõe: pressionados pelo estresse, impacientes por ganhar e gastar, por desfrutar e morrer, os homens e mulheres de hoje economizam essa representação de sua experiência a que chamamos vida psíquica. [...] Quando não está sob os cuidados da droga, você tem nas imagens o 'curativo'. Afoga no fluxo da mídia seus estados de alma, antes que se formulem em palavras. A imagem tem o extraordinário poder de captar suas angústias e seus desejos, de controlar-lhes a intensidade e suspender-lhes o sentido. A coisa anda sozinha. [...] Não é fabuloso que alguém se satisfaça com uma pílula e uma tela? [...] Serão esses novos pacientes produzidos pela vida moderna [...]? Ou a dependência médica e a corrida para a imagem seriam as variantes contemporâneas de carências narcísicas próprias de todos os tempos? [...] [A]s novas doenças da alma são dificuldades ou incapacidades de representação psíquica que chegam até a matar o espaço psíquico [...]
– Julia Kristeva, *As Novas Doenças da Alma**

*o simples ato de levar o cachorro para dentro do laboratório – especialmente na nossa pesquisa experimental sobre neurose... só de ver os equipamentos, o técnico, uma sombra qualquer, uma pequena corrente de ar, alguma pista que talvez a gente nunca conseguisse descobrir, talvez isso bastasse para que ele entrasse na fase transmarginal.
[...]
imagine que a guerra é ela própria um laboratório?
– Thomas Pynchon, *O Arco Íris da Gravidade**

*Tout se résume dans l'Esthétique et l'Économie politique¹
– Marllarmé*

¹ Em versão de tradução nossa: “Tudo se resume a estética e economia política”.

RESUMO

Nesta dissertação, tenta-se apresentar a constelação anestésica da modernização capitalista a partir do ensaio *Estética e Anestésica* de Susan Buck-Morss. Trata-se de um ensaio que interpreta, à luz do presente, o canônico texto de Walter Benjamin, a *Reprodutibilidade Técnica*. A recuperação do pensamento do crítico é guiada pela própria obra de Buck-Morss que resgata a forma benjaminiana de apresentar, montar e iluminar a história. Nossa dissertação sugere, com a teórica crítica, que a modernização pressupõe e resulta na atrofia dos sentidos e, portanto, seu campo sensível é anestésico. A primeira parte da dissertação examina a forma da constelação que consideramos característica do ensaio de Susan Buck-Morss, dada sua montagem, construção e reformulação da história em um clarão que ilumina nosso presente. Na segunda parte, voltamos diretamente ao ensaio de Susan Buck-Morss, esquematizando suas principais articulações e teses aos problemas prementes que ela buscava responder, e a malha textual no entorno de seu ensaio constelatório. Após mobilizar as origens do conceito de choque, entendido como a essência da experiência moderna, organizamos a antropologia filosófica de Susan Buck-Morss como uma reflexão sobre a história natural e natureza histórica do corpo moderno, que se expressa, nas palavras de Adorno, em um *behaviorismo-diabólico*. Nesse contexto, retomamos a passagem do caráter fetichista da mercadoria para a cultura capitalista, conceituada por Benjamin como fantasmagórica, uma vez que é com ela que a totalidade do campo sensível capitalista se organiza. Por fim, chegamos no realismo capitalista de Mark Fisher como época histórica que tem sua história primeira no campo sensível anestésico constelado por Susan Buck-Morss. A constelação anestésica é, assim, redispota como um *organon*, um instrumento crítico para dar o impulso crítico necessário para se repensar teses que orbitam em torno da crise de dessensibilização e de imaginação contemporâneas.

Palavras-chave: anestésica. Susan Buck-Morss. Walter Benjamin. realismo capitalista. teoria crítica.

ABSTRACT

This dissertation seeks to present the anaesthetic constellation of capitalist modernization from the *Aesthetics and Anaesthetics* essay of Susan Buck-Morss. The essay interprets, in light of the present day, the canonical text of Walter Benjamin, the *Artwork Essay*. The recovery of the critic's thought is guided by Buck-Morss own *oeuvre* which employs the benjaminian form of presenting, constructing and illuminating history. Our dissertation suggest, alongside the critical theorist, that modernization presupposes and results in the atrophy of the senses and, therefore, its sensible field is anaesthetic. The first part of the dissertation examines the form of constellation considered to be a characteristic of Susan Buck-Morss' essay, schematizing its main articulations and thesis to the pressing problems she tries to answer, and the textual network around her constellatory essay. After mobilizing the origins of the concept of shock, understood as the essence of modern experience, we organize the philosophical anthropology of Susan Buck-Morss as a reflection on the natural history and historical nature of the modern body. In this context, we recover the passage from the fetishist character of the commodity to the capitalist culture, conceptualized by Benjamin as phantasmagorical, once it's with it that the totality of the capitalist sensible field is organized. At last, we arrive at Mark Fisher's capitalist realism as the historical epoch that has is primeval history in the anaesthetic sensible field constellated by Susan Buck-Morss. The anaesthetic constellation is, therefore, rearranged as an *organon*, a critical instrument for the needed critical impulse to rethink the thesis that orbits around the crisis of desensibilization and contemporary imagination.

Keywords: anaesthetic. Susan Buck-Morss. Walter Benjamin. capitalist realism. critical theory.

SUMÁRIO

0. Constelação.....	12
0.1 Constelação como prática política.....	18
1. <i>Estética e Anestética</i>	27
1.1. Esquema do <i>Estética e Anestética</i>	34
1.2. Breves Pontuações.....	49
1.3. Uma reconsideração da <i>Reprodutibilidade Técnica?</i>	54
1.4. Natureza desta dissertação.....	59
1.5. <i>As duas versões de Estética e Anestética</i>	60
1.6. <i>Estética e Anestética e Redimindo a Cultura de Massa</i>	67
1.7. <i>Do estágio de exposição da mercadoria à vivência total fascista</i>	69
1.8 Contexto de escrita de <i>Estética e Anestética</i>	79
2. Socio-história da anestética.....	89
2.1 A teoria do choque desde as ciências médicas.....	91
2.2 A teoria do choque desde Benjamin.....	93
3. A natureza histórica do aparelho sensível.....	95
3.1 O limiar entre biológico, sociohistórico e crítico.....	98
4. A problemática behaviorista-experimental.....	99
5. Do fetichismo da mercadoria à fantasmagoria do ambiente total.....	101
5.1. As passagens, Marx e Benjamin.....	104
5.2 Blanqui, a fantasmagoria e a cosmologia moderna.....	107
5.3. A modernização é radicada na moda: Simmel.....	110
6. A mercadoria.....	115
6.1. O fetichismo da mercadoria.....	117
6.2 Fetichismo e fantasmagoria: o sensível-suprassensível.....	120

7. Estética da compulsão muda.....	122
8. Realismo capitalista.....	126
8.1. Baudelaire: realismo capitalista.....	128
8.2. Desassossego petrificado.....	129
9. À guisa de conclusão.....	132
10. Apêndice.....	134
REFERÊNCIAS.....	144

Sobre a pré-história da modernidade poderia ser ilustrativa a análise da mudança de significado levada a cabo na palavra 'sensação', sinônimo esotérico do nouveau baudelairiano. A palavra generalizou-se na cultura europeia por meio da teoria do conhecimento. Em Locke, significa a simples e imediata percepção, o contrário da reflexão. Converteu-se, depois, no grande incógnito e, por fim, no incitador massivo, no destrutivamente embriagador, no choque como bem de consumo. Poder perceber algo em geral, sem olhar à qualidade, substitui a felicidade, porque a onipotente quantificação eliminou a possibilidade da própria percepção. A plena referência da experiência à coisa foi substituída por algo meramente subjectivo e, ao mesmo tempo, fisicamente isolado, pela sensação que se esgota na oscilação do manómetro.

Minima Moralia, Adorno §150.

Os últimos manuscritos que Benjamin legou ainda em vida em uma mala preta terrivelmente pesada à Senhora Gurland, que chegaria com sucesso junto de seu filho à América depois do suicídio se apresentar ao filósofo como a única alternativa em vida, carregam uma tese² que versa sobre o espanto filosófico. Tido no diálogo platônico *Teeteto* (155d) como o *páthos* experienciado no início do filosofar, esta dissertação, de certo modo, surge desse espanto. No fundo, ainda, um assombro e um certo prazer, ocasionados pela leitura de *Estética e Anestésica*. Contudo, não de imediato. Inicialmente, o subtítulo do ensaio de Susan Buck-Morss ocasionou o sentimento de *indiferença* diante do mesmo: era mais uma entre outras "reconsideraç[ões] de 'A Obra de Arte' de Walter Benjamin", subtítulo do ensaio da filósofa. Iniciava-se a leitura de Susan Buck-Morss com o corpo acomodado, repelindo as frases que surgiam pelas linhas lidas ao léu. Afinal, claro, lá estavam presentes nas primeiras linhas a dimensão da redenção na cultura de massas, o alarme soado pela introdução da estética na vida política com o fascismo, a crítica ao futurismo e a estetização da guerra, a libido humana tendo adquirido um gozo pela autodestruição,

² Essa é a conjectura de Rolf Tiedemann, editor do trabalho das *Passagens*, de que o manuscrito destruído, que Benjamin carregava na mala antes de seu suicídio em Port Bou, a menos de um dia da abertura da fronteira franco-espanhola, "era de fato as teses "Sobre o conceito de história". Por outro lado, Scholem conjectura que "o manuscrito dentro da mala continha o esboço finalizado das *Passagens* (Buck-Morss, 2002a, p. 397). Fato é que o manuscrito foi destruído. Estivessem nele as teses que conhecemos hoje, ou o esboço finalizado das *Passagens*, que não conhecemos. Também é fato que, nas palavras da senhora berlinense que conduziu Benjamin sobre os montes Pireneus para a Espanha: "a filosofia teria de esperar até que o lado baixo da montanha fosse alcançado. O que importava neste momento era salvar algumas poucas pessoas dos nazistas" (Lisa Fitko a Gershom Scholem, em conversa telefônica, 15 de maio de 1980, *apud* Buck-Morss, 2002a, p. 394).

Brecht escreve em poesia *Ao suicídio do fugitivo W.B* "Ouço que ergueste a mão contra ti / ao carnicheiro te antecipando" Disponível em <https://antoniocicero.blogspot.com/2017/01/bertold-brecht-zum-freitod-des.html>

enfim, a tese benjaminiana da espetacularização da política e a enigmática convocação pela politização da arte se faziam presentes, como sempre, nos primeiros parágrafos de uma reconsideração desse canônico texto de Benjamin.

Até que surge uma tese acerca da politização da arte, despertando o leitor:

[D]esfazer a alienação sensorial do sensório corporal, restaurar a força instintiva dos sentidos corporais humanos em prol da autopreservação da humanidade, e fazê-lo não evitando as novas tecnologias, mas perpassando-as (Buck-Morss, 1992, p. 156, grifo no original).

Tudo se passa como se Buck-Morss tivesse tido em plena consideração a atualização adorniana da interpretação filosófica materialista como a reconstrução do enigma (Adorno, 1996). Isso não significa uma reconstrução como cópia em escala, resolução e nitidez 1:1 do enigma, e mesmo se ela assim o fosse, o *Pierre Menard* de Borges nos constrange a não admitir um hipotético feito laborioso desses como uma réplica perfeita. O que Buck-Morss constrói em seu ensaio, por sua vez, é o gesto benjaminiano por excelência: atribuir à política o primado sobre a história. Isso quer dizer: atualizar (ou, se quisermos, reconsiderar) significa "levar em conta a situação concreta e histórica do *interesse* por seu objeto" [K 2, 3]³. A reconstrução do enigma é a interpretação filosófica de sua construção à luz das exigências do presente, "sem possuir nunca uma chave segura de interpretação" (Adorno, 1996). Para além da consideração da situação histórica da ocorrência do objeto – o tempo histórico do texto, sua malha material situada e hermeticamente fechada – a questão é a de imbuir a nossa escrita filosófica presente daquela *fraca* força messiânica a que os próprios textos de Benjamin têm pretensão⁴ (Tese II⁵).

³ As citações do trabalho das *Passagens* de Walter Benjamin seguem a atribuição da letra alfabética seguida da numeração. Todas elas são provenientes da edição da UFMG organizada por Willi Bolle com colaboração de Olgária Chain Féres Matos, traduzida do alemão por Irene Aron e do francês por Cleonice Paes Barreto Mourão. Revisão técnica de Patricia de Freitas Camargo. Belo Horizonte: Editora UFMG. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

⁴ Aqui o limite de uma dissertação de mestrado se impõe, pois nos coube, meramente acusar como *anestésica* a modernização industrial capitalista, a transfiguração do campo sensível na história. Como veremos, também alinhamos a estrela da resignação blanquiana do século XIX, ao enunciado do realismo capitalista, do nosso milênio, como a história primeva (Ur-história) do desassossego petrificado, da incapacidade de imaginarmos nossa própria experiência histórica e alternativas a ela, através dos escritos de Susan Buck-Morss e Benjamin. É assim que a tarefa da filosofia permaneceu, aqui, aquém da urgência: "Mais do que acusar a transfiguração do histórico em natureza mítica, cabe à filosofia indicar o caminho para despertar desta noite de indiferença" (Chiarello, 2006, p. 147). Ainda restaria sinalizar, como a brigada de incêndio das salas de cinema, em verde neon, saídas de emergência. "O que é que torna, afinal, a propaganda tão superior à crítica? Não será aquilo que diz a escrita elétrica e móvel do anúncio – mas a poça de fogo que a reflete no asfalto" (*Espaços livres para alugar*; Benjamin, 2013a, p. 51).

⁵ As teses *Sobre o conceito de história* estão referidas nessa dissertação como "Tese (nº romano)", as traduções consultadas são as da edição crítica de 2020, por Adalberto Müller pela Alameda Editora e a tradução

Retomando aquele espanto filosófico a que nos referíamos, derivado do *Teeteto* e retomado por Aristóteles como início do conhecimento (2024, p. 19, 982b), ele parece, à primeira vista, ser rejeitado por Benjamin⁶. Afinal, retomar uma tese da década de 30 do século XX na aurora do terceiro milênio é "constatar que os acontecimentos que vivemos 'ainda' [são] possíveis", questão que Benjamin confronta: isso "não é *nenhum* espanto filosófico". Ocorre, ainda na tese de Benjamin, que o espanto filosófico "não está no início de um conhecimento, *a menos que seja* o de mostrar que a representação da história donde provém aquele espanto é insustentável" (Tese VIII, grifo e interpelação nossa). Na construção da constelação anestética da modernização capitalista de Susan Buck-Morss, o processo de modernização é apresentado a contrapelo do modelo histórico épico de uma ascensão assintótica à felicidade e abundância terrena que estão inscritos no horizonte de expectativa e campo sensível gerados pelo conceito de progresso⁷.

Progresso "interminável" e "irresistível" guarnecido pela cadeia de transmissão do acúmulo empilhado de ocorridos históricos, encadeados um atrás do outro, como as contas de um rosário (Apêndice A das teses). Susan Buck-Morss apresenta o progresso em suas fantasmagorias consoladoras – que acobertam e acolchoam a catástrofe – como uma máquina de inibição *somática*, ou seja, dispositivos tecnoestéticos que calcificam o esquema corporal humano, a irrupção corpórea diante do inferno da violência da classe dominante, da opressão e da barbárie sob o capitalismo. O que parece à primeira vista uma metáfora⁸, a *anestesia* é, etimológica e criticamente

disponível no texto de Michael Löwy: *Walter Benjamin: aviso de incêndio*, realizada por Wanda Nogueira Caldeira Brant, Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller. Como a versão traduzida por Wanda Nogueira, Gagnebin e Marcos Müller não foi retraduzida na edição crítica, a utilizamos como consulta.

⁶ Michel Löwy já é categórico em dizer que "esse espanto não é o *taumazein* de Aristóteles, fonte de todo o conhecimento filosófico: leva apenas à incompreensão do fascismo e, portanto, ao erro" (Löwy, 2005, p. 85)

⁷ A crítica de Benjamin ao conceito de progresso histórico existe ao menos desde 1914, em seu texto *A Vida dos Estudantes*, de quando participava da militância estudantil, escreve: "Há uma concepção da história que, confiando na eternidade do tempo, só distingue o ritmo dos homens e das épocas que correm rápida ou lentamente na esteira do progresso. [...] As considerações que se seguem visam, porém a um determinado estado de coisas no qual a história permanece concentrada em um foco, tal como desde sempre nas imagens utópicas dos pensadores. Os elementos do estado final não estão presentes como tendência amorfa do progresso, mas encontram-se profundamente engastados em todo presente, [...]. Transformar o estado imamente de plenitude de forma pura em estado absoluto, torná-lo visível e soberano no presente – eis a tarefa histórica" (Benjamin, 1996, trad. nossa).

⁸ Debord refere-se à injeção da de altas doses da 'perda de possibilidade de reconhecer de imediato o que é importante e o que é secundário ou fora de propósito; [...] tudo o que determinada consequência implica e o que, por isso mesmo, ela impede' pelos "anestésistas-reanimadores do espetáculo" (Debord, 1997, p. 190, grifo no original). Por sua vez, Laurent de Sutter cunha o conceito de narcocapitalismo para dar conta de *vida na era da anestesia*: "um capitalismo que é inteiramente narcótico, cuja excitabilidade é tão somente o inverso maníaco da depressão que ele nunca deixa de produzir, mesmo enquanto apresenta a si mesmo como remédio" (De Sutter, 2018, p. 43). Marcuse refere-se ao estado de anestesia na administração e condicionamento do conhecimento ocasionados pelo "declínio da consciência, com o controle da informação, com a absorção do indivíduo na comunicação em massa. O indivíduo não

a *negação da sensibilidade corpórea*, do corpo vivo que sente, negação proveniente da natureza biológica (transformação histórica da cognição somática humana) quanto da natureza tecnossocial (apetrechos desenvolvidos e tornados nova natureza para a tolerância à dor)⁹.

A microdosagem diária em formas multimidiáticas de representações do cortejo dos vencedores, da procissão evolutiva de aperfeiçoamento humano, ou ainda, na representação esporádica de cenas de guerra, miséria e tragédias, tidas como exceção aos tempos normais de paz, tomam de assalto as vias nervosas humanas e investem o corpo de uma casca enrijecida: a possibilidade de situar o corpo e a si mesmo na posição de segurança e conforto diante do Outro. "Que os atos de sexo e de violência, os corpos nus e mutilados, as faces transbordantes de lágrimas e sangue passem rapidamente nas telas com frequência cada vez maior" (Türcke, 2010, p. 306), é o que vulgarmente se considera como *naturalização* da violência espetacularizada, do caos e da instabilidade social televisionados e são o abuso contínuo da forma abrupta e descontínua do *choque* (ápice estimulatório que assola o aparelho psicossensorial em meio ao campo sensível). Escreve Benjamin: "A desesperada fixação nas ideias da segurança e da posse, que dominaram as décadas passadas, impedem o homem comum de se aperceber das extraordinárias formas de estabilidade, absolutamente novas, que estão na base da atual situação". A legítima defesa do

sabe o que realmente o que se passa; a máquina esmagadora da educação e entretenimento une-o a todos os outros indivíduos num estado de anestesia do qual todas as ideias nocivas tendem a ser excluídas. E como o conhecimento da verdade completa dificilmente conduz à felicidade, essa anestesia geral torna os indivíduos felizes" (Marcuse, 1975, p.101). A metáfora da anestesia tem proliferado nas colunas de jornais e revistas. (a exemplo, ver <https://outraspalavras.net/tecnologiaemdisputa/assim-age-controle-social-automagico/>).

⁹ Devemos aos estudos conjuntos nos cursos de pré-vestibular do texto *Pense na Lagosta* de David Foster Wallace a cognição somática e coletiva dessa questão. Wallace reflete acerca das condições para dor e sofrimento de animais humanos e não-humanos. Contudo, o seu objeto não é exclusivamente antropológico. O objeto concreto de sua reflexão é um crustáceo, uma lagosta. Acerca do critério físico e objetivo para a dor, de que um corpo tenha um *hardware neurológico* para captação, recepção ou transmissão da dor, o ensaísta pensa: "lagostas não parecem contar com o equipamento necessário para produzir ou absorver opioides naturais como as endorfinas ou as encefalinas, utilizados pelos sistemas nervosos mais avançados para tentar lidar com a dor intensa. Deste fato, porém, seria possível concluir tanto que as lagostas talvez sejam ainda mais vulneráveis à dor, pois não contam com a analgesia embutida nos sistemas nervosos dos mamíferos, ou, ao invés disso, que a ausência de opioides naturais implica a ausência das sensações de dor realmente intensas que essas substâncias são destinadas a aliviar. Eu particularmente detecto uma melhora sensível no meu humor ao contemplar esta última possibilidade" (Wallace, 2012). O que pensamos é que, se "o sistema nervoso mais avançado" do ser humano possui, além dos opioides naturais dos sistemas nervosos mais avançados e aptos a lidar com a dor intensa, também opioides artificiais *ainda mais aptos* a lidar com a dor intensa (pensemos na quantidade de medicação que tomamos para enfrentar o dia, adormecer, viver, ou a medicação que permite ao depressivo enunciar sua macabra expressão de alegria: '*Eu já não sinto mais nada*'), isso pode significar que o campo social que produz e reproduz nossas vidas é o da produção *massiva e industrial* de dor e sofrimento. Afinal, tornamo-nos mais aptos, como extensão corpórea (técnica como prótese) ou como introversão corpórea (técnica como armadura) a tolerar a dor e o sofrimento. Ou ainda, pode significar que o conforto farmacológico é o *progresso histórico* dando suas caras aos críticos, o que pode até melhorar nosso humor, mas falseia a realidade histórica que subjaz a *necessidade* do tratamento medicamentoso para a dor e o sofrimento.

"entorpecedor espanto por aquilo que diariamente se repete", precisaria passar, agora, "à constatação de que as manifestações da decadência são o que há de mais estável" (*'Panorama Imperial', Viagem pela inflação alemã*, Benjamin, 2013aa, p. 18). Um pouco do que mostramos aqui é que as condições de possibilidade estética (ou seja, somática) para esse entorpecido espanto pelo que se repete, se encontravam tendencialmente dispostas já na aurora do capitalismo, sensivelmente presentes e tendencialmente generalizadas na Paris do século XIX, quando as Exposições Universais estenderam o tapete vermelho para a germinação da *estética da forma mercadoria* (Haug, 1997) encontrar seu caminho e espaço, por meio da moda, para ser entronizada em escala e extensão cósmica (Manuscrito 1144, Benjamin, 2009, p. 994; Manuscrito 1148v, Benjamin, 2009, p. 1005). Como veremos, a estética da forma mercadoria é o ponto de ignição da estetização da política, seja ela no fascismo ou na democracia¹⁰.

O que constatamos em Susan Buck-Morss é que a condição de possibilidade *estética* para que os acontecimentos que vivemos 'ainda' sejam possíveis é a gestação de um novo esquema corporal sinestésico (no qual *eu* e *mundo* estão em retroalimentação) preparado para tolerar toda sorte de acontecimento intolerável que recaia sobre si ou sobre o outro, de um modo ou de outro. É a esse enrijecimento psíquico e social, a essa anestesia cultural¹¹ que nos permite tolerar o intolerável, suportar o insuportável, ainda que em um estupefato espanto, Buck-Morss se volta em *Estética e Anestésica*. Em seu ensaio, a filósofa constrói a constelação de sua origem¹² que ainda

¹⁰ É na discussão acerca da autoalienação do homem pela sua imagem transmitida pelos aparelhos de reprodução que Benjamin nota a possibilidade da transposição da imagem especular para diante das massas. Isso significa que, nas condições de propriedade dos meios de reprodução pelo capital cinematográfico, o culto do estrelato na indústria cultural "que há muito consiste no brilho pútrido de seu caráter de mercadoria" (Benjamin, 2012a, p. 77) pode surgir como culto do público na estética fascista. Discutimos mais a frente o conceito de massa em Benjamin, mas o que ele constata é que a transformação "do modo de exposição por meio da técnica de reprodução" se nota também na política democrática. Diz Benjamin: "*A crise das democracias pode ser entendida como uma crise das condições de exposição do homem público*". Resulta da exposição controlada, medida, testada, ensaiada, roteirizada e profissionalizada "um novo tipo de seleção, uma seleção diante do aparato, da qual o campeão [*Champion*], o astro [*Star*] e o ditador emergem como vencedores" (Benjamin, 2012a, p. 78, grifo nosso).

¹¹ Expressão cunhada por Allen Feldman em *On Cultural Anesthesia: From Desert Storm to Rodney King* (1994), onde escreve: "Anestesia cultural é minha glosa da sacada [*insight*] de Adorno (1973 [*Dialética Negativa*]) que, em uma modernidade pós-Holocausto e do capitalismo tardio, a disseminação quantitativa e qualitativa da objetificação *augmenta* a capacidade social de infligir dor no Outro – eu ainda diria – de tornar a dor do Outro inadmissível no discurso público e na cultura" (p. 406). Líamos essas palavras quando, nos telejornais, tão somente o corpo técnico, o alto escalão do governo estadual e da prefeitura de Porto Alegre falavam acerca dos alagamentos que devastaram essa e outras cidades do Rio Grande do Sul. Como se o sofrimento não houvesse voz, somente seu registro em imagens selecionadas, aéreas ou não, sobrepostas a narrações em *off* bem calibradas, boletins de mortos, desaparecidos e desabrigados enumerados.

¹² A origem (*Ursprung*) é um conceito desviado da ideia de ponto cronológico na historiografia, a origem é um turbilhão no rio do devir (Didi-Huberman, 2015, p. 95-6). No *Prólogo epitemológico-crítico* ao *Trauerspiel*

se faz presente, desde a modernização até o (ou, poderíamos dizer, até a modernização própria ao) terceiro milênio. Benjamin dizia ser insustentável o *espanto* pois, se esse fosse o caso, a catástrofe apareceria como mera *exceção* à regra do progresso. Ou seja, o espanto seria índice de nosso curvar-se, prostrados, em reverência à fantasmagoria do progresso, que recai ou tropeça em um pequeno lapso, uma mínima falha na cobertura total de sua ascensão. Ademais, o espanto é insustentável até porque ele já não mais surge, as catástrofes são solapadas em uma continuidade histórica *lisa*, a superfície do desenvolvimento progressivo. Ainda que o espanto surja, ele aparece no âmbito da emissão e circulação restritas a determinados grupos que dependem desse mesmo espanto para se constituírem. Podemos pensar no exemplo da experiência do espanto com tragédias dos leitores bem informados dos jornais. Contudo, não como sendo um defeito de caráter individual, afinal, Benjamin nos atenta, é da natureza histórica do meio de transmissão da informação jornalística "isolar os acontecimentos em relação àquele domínio em que poderiam interferir na experiência do leitor". O jornalismo assim o faz através de princípios como "novidade, concisão, clareza e sobretudo a não relação das notícias umas com as outras" (Benjamin, 2021a, p. 109). É a isso que Benjamin se refere como um *espanto entorpecido* que desloca libidinalmente no campo social as mazelas sociais como meras exceções à regra da paz geral.

O conceito de progresso deve ser fundamentado na ideia de catástrofe. Que 'as coisas continuem assim' – eis a catástrofe. Ela não consiste naquilo que está por acontecer em cada situação, e sim naquilo que é dado em cada situação. Assim Strindberg afirma (em *Rumo a Damasco?*): o inferno não é aquilo que nos aguarda, e sim esta vida aqui [N 9a, 1].

Susan Buck-Morss prepara o terreno do necessário trabalho de interpretação filosófica: o entorpecedor espanto (afilosófico, se quiserem) com a contínua catástrofe e inferno terreno deriva da forma histórica das promessas eternamente não cumpridas: do mito do progresso. Como forma de apresentar sensivelmente a história, as fantasmagorias do progresso ("a imagem que [a

(Origem do Drama Barroco Alemão), Benjamin escreve: "[A] pesar de ser uma categoria plenamente histórica, a origem (*Ursprung*) não tem nada em comum com a gênese (*Entstehung*). 'Origem' não designa o processo de devir de algo que nasceu, mas antes aquilo que emerge do processo de devir e desaparece. *A origem insere-se no fluxo do devir como um redemoinho que arrasta no seu movimento o material produzido no processo de gênese.* [...] Em todo fenômeno originário tem lugar a determinação da figura através da qual *uma ideia permanentemente se confronta com o mundo histórico, até atingir a completude na totalidade da sua história.* A origem, portanto, não se destaca dos dados factuais, mas tem a ver com a sua pré e pós-história. Na dialética inerente à origem encontra a observação filosófica *o registro das suas linhas-mestras.* Nessa dialética, e em tudo o que é essencial, a unicidade e a repetição surgem condicionando-se mutuamente" (Benjamin, 2016, p. 34, grifo nosso). Ficará claro em nosso capítulo acerca da constelação, o quanto o ensaio de Buck-Morss é a *origem* da apatia, indiferença, resignação e conformidade presentes.

sociedade produtora de mercadorias] produz de si mesma e que costuma designar como sua cultura" [X 13a]), é o que permite apreender a miséria, a barbárie e a guerra como as exceções de um tempo histórico sereno e em contínua ascensão. Desse modo, o fascismo também aparece como "uma exceção à regra do progresso, uma 'regressão' inexplicável, um parêntese na marcha avante da humanidade" (Löwy, 2005, p. 83).

No espírito do conto de fadas benjaminiano, do *era uma vez*, o que mais há de insustentável no espanto com a catástrofe é que a *história da carochinha do progresso histórico* é contada repetidas vezes e intermitentemente combatida, mas está em permanente funcionamento como uma feitiçaria que soube produzir seu ritornelo independentemente do feiticeiro e em conluio com a contra-feitiçaria¹³. Continuamos a "escrever a contrapelo" e a catástrofe continua a engolfar o mundo em uma surda e muda dor. A ideia de nomear o feito de Susan Buck-Morss em seu ensaio como o da construção de uma *constelação anestésica* é a fim de abrigar esse tipo de contradição, de uma escrita explosiva *sobre* e *sob* a anestesia social, uma crítica reflexiva *imane*nte ao entorpecido espanto, ou ainda, de um tipo de forma estética do choque que visa reavivar o corpo anestesiado pelos choques cotidianos, ou seja, ideias e expressões artísticas que

[nos] *choque*[m] para fora da complacência moral e da resignação política e nos leve[m] a criticar a massacrante falta de imaginação social que tanto caracteriza a produção cultural em todas as suas formas (Buck-Morss, 2018 [2000], p. 84)¹⁴.

¹³ A conotação de feitiçaria é de Marx e Engels no Manifesto, proveniente do *Aprendiz de Feiticeiro* de Goethe. Os autores do *Manifesto* referem-se à sociedade burguesa moderna como aquela "que conjurou gigantescos meios de produção e de troca" e "assemelha-se ao feiticeiro que já não pode controlar os poderes infernais que invocou" (Marx & Engels, 2010, p. 45). Em *Capitalist Sorcery: Breaking the Spell* [Feitiçaria Capitalista: quebrando o feitiço], Isabelle Stengers e Phillipe Pignarre articulam feitiçaria e contra-feitiçaria à luz do movimento *Occupy Wall Street* e sob o pixo *outro mundo é possível!*. Acerca da possibilidade da cumplicidade da contra-feitiçaria, Mark Fisher elabora um pouco deste ponto em *Realismo Capitalista*, cuja tese é a de um sentimento disseminado e ubíquo da inexistência de alternativas para *esta* forma de organização social (daí o *realismo*, tese quase ontológica que alça o mal-estar generalizado à muda compulsão de permanência substantiva do *capitalismo*, mas que é apenas uma forma de organização da vida): "É sempre bom lembrar o papel que a mercantilização desempenhou na produção da cultura no século XX. De todo modo, a velha batalha entre apropriação [*détournement*] e recuperação, entre subversão e incorporação, parece coisa do passado. Não estamos lidando agora, como antes, com a incorporação de materiais dotados de potencial subversivo, mas sim com sua '*precorporação*': a formatação e a moldagem prévia dos desejos, aspirações e esperanças pela cultura capitalista. Prova disso, por exemplo, é o estabelecimento acomodado de zonas culturais 'alternativas' ou 'independentes', que repetem infinitamente gestos de rebelião e contestação como se fossem feitos pela primeira vez. [...] Ninguém encarnou (e lutou contra) esse beco sem saída mais do que Kurt Cobain e o Nirvana. [...] A morte de Cobain confirmou a derrota e a incorporação da utopia do rock e de suas ambições ousadas" (Fisher, 2020, p. 18-9).

¹⁴ O recém traduzido livro de mesmo nome *Estética e Anestésica* de Odo Marquard adverte, assim como Buck-Morss, para o "perigo da conversão do estético em anestésico, da metamorfose da sensibilidade na insensibilidade, na arte em narcótico" (Marquard, 2022 [2003] p. 40). Contudo, Marquard anuncia, como sendo algo do encargo do leitor, o emprego estético ou anestésico dos textos: podendo ser uma ajuda para a observação ou meio

Assim como indústria cultural é um conceito composto contraditório¹⁵, a constelação anestésica de Buck-Morss funciona, em sua tarefa benjaminiana, como essa mesma mônada cristalizada que apanha a modernização capitalista saturada de tensões (Tese XVII¹⁶) somáticas, compostas uma sobre as outras, compondo um mosaico de peças descontínuas: do campo televisual à técnicas médicas, de parques de diversão a mortes em fábricas e guerras, de expressões de crianças a Hitler no espelho, do sofrimento indolor ao estímulo excitante, o ensaio *Estética e Anestésica* constrói a imagem da modernização como um processo histórico que tem como *pressuposto e resultante* a anestesia social, a sobre-excitação estético-neurológica que paralisa e enrijece o corpo. Assim como vivemos em um contraditório modo de produção e troca que mantém a pobreza por meio do excesso, nosso esquema corporal desenvolveu um modo de percepção anestesiado em meio ao frenesi sensorial (esse é o cerne da dialética entre estética e anestésica: o excesso de estímulos tornar o corpo entorpecido). É com essa constelação, à primeira vista parálitica e paralisante, que a antropologia filosófica da modernização, a história natural do povo

de adormecimento, pensando na autonomia interpretativa e somática da *recepção*. A crítica estadunidense, por outro lado, se ocupa da *produção* estética desfibrilatória das vanguardas artísticas sobre a temporalidade histórica. As vanguardas artísticas teriam produzido obras de arte de uma experiência cognitiva somática, e também, como Marquard, se ocupado da preocupação com uma possível *recepção* anestésica dormitativa. A autora inclui seu próprio livro *Mundo de Sonho e Catástrofe*, no qual aparece uma versão atinente à modernização soviética de *Estética e Anestésica*, como um objeto cultural que provoca uma *experiência estética* de "deter o fluxo da história e de abrir o tempo para visões alternativas". Continua a autora: "O estilo de ninguém, o meio de ninguém é invariavelmente bem-sucedido. Talvez não o objeto, mas sua interpretação crítica seja de vanguarda. O que conta é que a experiência estética nos ensine algo novo sobre nosso mundo, *choque-nos* para fora da complacência moral e da resignação política e nos leve a criticar a massacrante falta de imaginação social que tanto caracteriza a produção cultural em todas as suas formas" (Buck-Morss, 2018 [2000], p. 84, grifo nosso).

¹⁵ Pensemos, por exemplo, em *cultura* no seu sentido amplo, como trabalho livre de criação, e em *indústria* (como organizada sob o capitalismo), como o trabalho alienado de repetição mecânica sob a forma do capital. Da cultura como atividade livre à recepção passiva, acompanhemos Chauí na analítica da contraditória expressão *indústria cultural*: "A indústria cultural nega esses traços [trabalho livre de criação e direito do cidadão] da cultura. Como cultura de massa, as obras de pensamento e de arte tendem: de expressivas, tornarem-se reprodutivas e repetitivas; de trabalho da criação, tornarem-se eventos para consumo; da experimentação do novo, tornarem-se consagração do consagrado pela moda e pelo consumo; de duradouras, tornarem-se parte do mercado da moda, passageiro, efêmero, sem passado e sem futuro; de formas de conhecimento que desvendam a realidade e instituem relações com o verdadeiro, tornarem-se dissimulação, ilusão falsificadora, publicidade e propaganda" (Chauí, 2008, p. 61). Adorno em seu *Resumé sobre indústria cultural* coloca a relação em termos que chamaríamos de uma dialética do rígido e do frágil, diante das relações psíquicas e sociais enrijecidas: "A cultura, que, segundo o sentido próprio da palavra, não se submetia à vontade das pessoas, mas sempre se levantava *contra as relações enrijecidas sob as quais elas viviam*, honrando-as desse modo, passa a ser *incorporada às relações enrijecidas* à medida que equipara-se inteiramente às pessoas, degradando-as assim mais uma vez" (Adorno, 2021, p. 111, grifo nosso)

¹⁶ "À historiografia materialista subjaz, por sua vez, um princípio construtivo. Ao pensar pertence não só o movimento dos pensamentos, mas também a sua imobilização (*Stillstellung*). Onde o pensamento se detém repentinamente numa constelação saturada de tensões, ele confere à mesma um choque através do qual ele se cristaliza como mônada. O materialismo histórico se acerca de um objeto histórico única e exclusivamente quando este se apresenta a ele como uma mônada" (Tese XVII, Löwy, 2005, p. 130)

da mercadoria visto da aurora do terceiro milênio, se apresenta como uma gigantesca máquina de inibição somática e de desorientação social, que nos leva por um desenfreado *Maelstrom* sem que possamos dizer basta. Ou, ainda que possamos, é como no terror de um grito de socorro não atendido¹⁷. Ou ainda, como crianças embaladas em uma brincadeira infinita, pedimos por *só mais um pouquinho*: é na lógica do vício e da abstinência que hospedamos nossa dependência estético-neurológica à cultura capitalista e a seu "impulso maquinal frenético".

Os viciados querem, via de regra, mais e mais substância viciadora. Já o vício deles deseja mais do que tal substância. Mas a linguagem latente do vício, que se faz presente nas palavras manifestas dos viciados, nunca é expressa em tais palavras de forma direta e isenta de censura [...]. No caso clássico da negação da negação: a negação manifesta de sua própria base latente, a saber, da ânsia de 'romper com o contínuo da história'. Só que tal ânsia em seu estado bruto não leva consigo a beleza destas palavras [de Benjamin] aqui citadas. E enquanto tal estado não passa de excitação espalhada, perturbação motora e de uma difusa disposição para a agressão, ele se torna exatamente o contrário da esperança, ou seja, um estado de tratamento e, por que não dizer, de carência de salvação. (Türcke, 2010, p. 294)

É na complacência resignada e no conformismo que nós, os viciados, voltamo-nos diariamente às emissões em microdosagem midiática ou substantiva diárias, sendo emissários (emissores, remetentes, destinatários, mensageiros... as posições se misturam) da forma cultural estabelecida. Pois é justamente essa mesma forma cultural estabelecida, com seus entretenimentos, entorpecentes, fármacos, diversões, suprimentos de desejos, felicidades enlatadas, o que permite que toleremos uma forma de vida intolerável, como uma doença autoimune¹⁸. Como veremos, o

¹⁷ Imaginamos que todos já tenham sentido o terror de um grito não atendido. Seja o grito do outro, ouvido e ignorado, ou o grito de si, vocalizado ou engasgado, grito de agonia sufocado. Rememorar essas vozes, passadas, perdidas, abrir-se a elaborar o sofrimento de si e a ouvir a elaboração do outro talvez seja um passo para a desatropia sensorial. "O passado leva consigo um índice secreto pelo qual ele é remetido à redenção. [...] Não ressoa nas vozes a que damos ouvido um eco das que estão, agora, caladas?" (Tese II). Há um índice de verdade cultural anestésica na velha frase materna/paterna: "pare de reclamar, pelo menos você tem o que comer/onde dormir, etc.". Aqui, o dito anarquista, *contra toda autoridade, exceto minha mãe*, talvez precise começar a ser negado coletivamente.

¹⁸ Neste e em outros pontos, a constelação anestésica de Susan Buck-Morss coincide com a indústria cultural de Adorno e Horkheimer. Nota o primeiro em *Resumé sobre indústria cultural*: "O ditado segundo o qual o mundo quer ser enganado tornou-se mais verdadeiro do que nunca. Não é só que as pessoas, como se diz, sejam arrastadas pelo turbilhão, mas também que esse turbilhão garanta a elas somente gratificações passageiras demais; elas querem um engodo que elas mesmas desmascaram; elas fecham os olhos com força e consentem com o que lhes sucede numa espécie de autodesprezo, sendo que sabem por que aquilo foi fabricado. *Sem admitir, elas percebem que suas vidas se tornariam inteiramente insuportáveis tão logo deixassem de se agarrar a satisfações que de modo algum são satisfações*" (Adorno, 2021, p. 116, grifo nosso). No capítulo respectivo da *Dialética do Esclarecimento*, lemos acerca das pseudo-satisfações: "A indústria cultural não cessa de lograr seus consumidores quanto àquilo que está continuamente a lhe prometer. A promissória sobre o prazer, emitida pelo enredo e pela encenação, é prorrogada indefinidamente: maldosamente, a promessa a que afinal se reduz o espetáculo significa que jamais chegaremos à

enunciado propriamente *anestético* do realismo capitalista, provém do recém-falecido Frederic Jameson, companheiro de pesquisa de Susan Buck-Morss no projeto Moscou. Diz o crítico da pós-modernidade como lógica cultural:

para uma cultura tão viciante quanto a nossa, pode ser mais apropriado enunciar isso em uma outra linguagem e sugerir que não é nada fácil fantasiar nossa liberdade dos vícios presentes, ou imaginar um mundo sem os estimulantes que tornam este mundo suportável. (Jameson, 1994, p. 75, grifo nosso)

Esse é nosso *cul-de-sac* aporético, a contradição manifesta na constelação anestésica de Susan Buck-Morss, a qual, se quisermos, ao contrário do conceito de espanto entorpecido, irrompe na reação somática de um frio na espinha.

*

Em uma carta de 1931 a Scholem, Benjamin se descreveu como “[...] uma pessoa naufragada à mercê da destruição, tendo subido ao alto de um mastro que já estava quebrado. Mas daí podia ter a chance de mandar um sinal de aviso para seu resgate” (Benjamin *apud* Buck-Morss, 2002b, p. 64). De certo modo, nossa orientação, guiada pelo timão de Susan Buck-Morss, é de se voltar a este sinal de aviso, ou alerta de incêndio, que Benjamin nos deixou, como diria seu amigo Adorno, como uma garrafa atirada ao mar, sem destinatário. Na epígrafe de seu ensaio *Patafísica do Ano 2000*, Baudrillard abre com esta citação de Canetti:

Uma ideia desagradável: a de que, para além de um determinado ponto do tempo, a história deixa de ser real. Sem de tal se aperceber, todo o gênero humano teria repentinamente abandonado a realidade. Tudo o que acontecesse posteriormente

coisa mesma, que o convidado deve se contentar com a leitura do cardápio. Ao desejo, excitado por nomes e imagens cheios de brilho, o que enfim se serve é o simples encômio do cotidiano cinzento ao qual ele queria escapar. [...] Eis aí o segredo da sublimação estética: apresentar a satisfação como uma promessa rompida. A indústria cultural não sublima, mas reprime. Expondo repetidamente o objeto do desejo, [...] ela apenas excita o prazer preliminar não sublimado que o hábito da renúncia há muito mutilou e reduziu ao masoquismo. Não há nenhuma situação erótica que não junte à alusão e à excitação a indicação precisa de que jamais se deve chegar a esse ponto. O Hays Office apenas confirma o ritual que a indústria cultural de qualquer modo já instaurou: o de Tântalo” (Adorno & Horkheimer, 1985, p. 115). Ainda acerca dessas pseudo-satisfações, Christophe Türcke recupera a concepção de 'pré-prazer' em Freud, o tempo anterior ao prazer de estímulos iniciais análogos às cócegas que dificilmente o ultrapassam em direção ao pleno prazer. Sua produção cultural em uma aparelhagem midiática "irradia estímulos iniciais na forma de contínuas repetições compulsivas, leva[ndo] essa produção cultural à loucura. Tal aparelhagem prepara, de forma constante, o caminho para o prazer, cuja construção ela frustra ao mesmo tempo. A inflação de tal preparação resulta diretamente na forma clássica do estado de abstinência". Abstinência e vício surgem em Türcke como o motor dialético da muda compulsão, exploração estético-neurológica, da modernização capitalista a partir da "expropriação do prazer enquanto aquisição cultural; para sua desavergonhada exploração por meio da superexcitação" (Türcke, 2010, p. 293). Ainda, em Guy Debord: "a afirmação redundante do gozo *deste* mundo, sendo este mundo produzido justamente apenas como pseudogozo que contém em si a repressão" (§59; Debord, 1997, p. 39, grifo no original) e em Wolfgang Fritz Haug (1997, p. 170) "Toda uma indústria da ilusão trabalha, como sabemos, na produção de uma tal satisfação aparente".

não seria verdade, mas não poderíamos dar por isso. *A nossa tarefa e o nosso dever consistiriam agora em descobrir esse ponto e, enquanto não o tivéssemos encontrado, teríamos de nos obstinar na destruição actual.* (Canetti apud Baudrillard, 1995, p. 7, grifo nosso)

0. Constelação

A ideia guia deste trabalho é a de *constelação*. O ensaio *Estética e anestésica* (1992) de Susan Buck-Morss constrói *menos* que um conceito *noumenico*¹⁹ de anestésica e *mais* que a mera empiria *fenomênica* da anestésica. Menos que um conceito pois resultaria dele e de sua abstração, na perda do conteúdo histórico e na obliteração da finitude e transitoriedade do corpo vivo, arrematando-a no interior de uma malha de *posse* cognitiva do objeto "para a qual a *apresentação* é secundária" (Benjamin, 2016, p. 17-8, trad. mod.; cf. nota 20). Pois, resultaria do conceito a "segunda morte da vida material" (cf. Buck-Morss, 2021, sec. *Against the Concept*, trad. nossa). É ainda mais que um fenômeno pois a constelação é um *resgate* dos fenômenos, salvando-os por meio de uma organização, montagem, configuração, construção, enfim, redimindo-os em uma constelação que, na forma da revelação, os faça justiça (Benjamin, 2016, p. 22). Essa revelação que os faz justiça é o *ato de apresentar* o passado no tempo presente com o "máximo de intensidade luminosa" (Benjamin, 2016, p. 20) e sonora, no relampejo e no trovoar.

Constelações são agrupamentos de estrelas que se encontram distribuídas no céu noturno, e constelações variam segundo o tempo e segundo os lugares²⁰. O ímpeto da construção de uma constelação é o de traçar linhas que conectem as estrelas dos fenômenos de modo a formar uma imagem cuja luminosidade nos choque ou desperte²¹ para fora de nossa complacência moral e da resignação política diante da harmonia diabólica do atual ordenamento do estado de coisas. A constelação como método de escrita tem em sua lógica interna a saída formal para a "massacrante falta de imaginação social que tanto caracteriza a produção cultural em todas as suas formas" (Buck-Morss, 2018 [2000], p. 84). A constelação irrompe com uma nova problemática, e sua visualidade é, no fundo, um novo traçado para fenômenos que já estão aí, mas que nos tornamos incapazes de enxergar e responder ativamente a eles.

¹⁹ Pelo conceito de *noumenico* entenda-se o domínio estritamente conceitual, intelectual, da representação das ideias, universais, gerais e abstratas. Nesse sentido estritamente conceitual, o *noumenico* está livre e destituído da fenomenalidade, estando extinta a materialidade empírica, seria inteligível por si só, apesar da experiência estética, sensível, vivida ou fenomênica.

²⁰ "Por exemplo, a constelação romana Ursa Maior era a Carroça de Alexandre para os gregos; já para os egípcios, representava um Arado, enquanto os indianos encontravam nela os Sete Sábios" (Canettieri, 2023, p. 17)

²¹ Nas teses *Sobre o conceito de história*, "Benjamin fala de 'choque', ao invés de despertar, como o momento revolucionário de ruptura com o passado, mas são diferentes palavras para a mesma experiência" (Buck-Morss, 1983, p. 239). Ainda que seja a mesma experiência, é justo de observar o diferente campo semântico que surge com essas diferentes palavras, o despertar irrompe no coletivo que sonha no campo onírico capitalista, o choque (no sentido de ruptura) irrompe do torpor mítico, da sobrecarga estético-neurológica da modernização. A diferença se dá entre uma crítica de ângulo estético-neurológico e uma onirocrítica da dominação estética.

Portanto, a constelação é uma técnica do *despertar* tanto de nossa surda cognição petrificada, da ordem intelectual e representativa dos conceitos, quanto do narcótico catálogo de fenômenos empíricos difusos, sem inter-relação ou legibilidade interpretativa²², a constelação é, ainda, a técnica do despertar de um sonho. “Seria o despertar a síntese da consciência onírica e da antítese da consciência desperta?”, pergunta Benjamin. Se “A verdadeira libertação de uma época possui a estrutura do despertar” [G 1, 7], esta libertação é a ação de ruptura do fenômeno histórico e coletivo da formação do corpo político capitalista: “um fenômeno natural com o qual um novo sono, repleto de sonhos, recaiu sobre a Europa e, com ele, uma reativação das forças míticas” [K 1a, 8]. Com vistas à verdadeira libertação de uma época, a atividade intelectual se volta para “[a] história” como “objeto de uma construção [...]” (Tese XIV) capaz de nos despertar.

Nas construções benjaminianas, suas constelações do despertar expressam uma *imagem* em que “o ocorrido [*Gewesen*] encontra o agora num lampejo”, formando a constelação [N 2a, 3; N 3, 1]. Tudo se passa como se a relação entre passado e presente fosse uma relação entre o sonho, legado pelo passado, e o despertar, cuja atualização é de nossa responsabilidade (Benjamin, 2009, p. 986), relação esta em que o saber “ainda-não-consciente do ocorrido” pode relampejar na “estrutura do despertar” de uma constelação [K 1, 2]. O novo método dialético benjaminiano de escrita da história é, portanto, a “arte de experienciar o presente como o mundo da vigília ao qual se refere o sonho que chamamos de o ocorrido” [K 1, 3]. Seu método crítico aparece na exposição (*exposé*) de 1935 do livro das *Passagens*, que dá seguimento à citação de *Michelet*, “Cada época sonha com a seguinte” (p. 41):

À forma do novo meio de produção, que no início ainda é dominada por aquela do antigo (Marx), correspondem na consciência coletiva imagens nas quais se

²² A historiografia e o jornalismo aparecem como essa difusão sem relação de fenômenos empíricos dispersos. A não-relação com o presente histórico, na historiografia, e a não-relação entre notícias, no jornalismo. Sobre a historiografia, no arquivo temático N, lemos: “Foi no contexto de uma conversa [com Ernst Bloch] na qual eu explicava como este trabalho – comparável ao método da fissão nuclear – libera as forças gigantescas da história que ficam presas no ‘era uma vez’ da narrativa histórica clássica. *A historiografia que mostrou ‘como as coisas efetivamente aconteceram’, foi o narcótico mais poderoso do século*” [N 3, 4; grifo nosso]. Sobre o jornalismo, no *Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire*, lemos: “O jornal é um dos muitos indícios dessa redução. Se a imprensa tivesse se proposto como objetivo que o leitor incorporasse as suas informações como parte da sua experiência, não alcançaria os seus fins. Mas a sua intenção é exatamente a oposta, e por isso ela alcança os seus fins. Essa intenção é a de isolar os acontecimentos em relação àquele domínio em que poderiam interferir na experiência do leitor. Os princípios da informação jornalística (novidade, concisão, clareza e sobretudo a não relação das notícias umas com as outras) contribuem tanto para esse resultado quanto a paginação e o registro de linguagem” (Benjamin, 2021a, p. 109). Sobre o trabalhador jornalista, Lukács nota como “a própria subjetividade, o saber, o temperamento e a faculdade de expressão tornam-se um mecanismo abstrato [...]. A ‘ausência de convicção dos jornalistas, a prostituição de suas experiências e convicções só podem ser compreendidas como ponto culminante da reificação capitalista” (Lukács, 2018, p. 222).

interpenetram o novo e o antigo. Estas imagens são imagens do desejo e nelas o coletivo procura tanto superar quanto transfigurar as imperfeições do produto social, bem como as deficiências da ordem social de produção. [...] No sonho, em que diante dos olhos de cada época surgem imagens a época seguinte, esta aparece associada a elementos da história primeva, ou seja, de uma sociedade sem classes. As experiências desta sociedade, que têm seu depósito no inconsciente do coletivo, geram, em interação com o novo, a utopia que deixou seu rastro em mil configurações da vida, das construções duradouras até as modas passageiras.

São esses rastros deixados pelo passado, reorganizados em uma constelação e interpretados filosoficamente, que são redimidos na ampliação da luminosidade de seu lampejo *apokatastico*, "ou seja, [a] salvação final de todas as almas, sem exceção" (Löwy, 2005, p. 55) ou, ainda, na revelação de seu horizonte contido da abolição de classe. É na contenção dos sonhos, especialmente na sua reificação estética na forma de mercadoria, que o método de Benjamin surge como a interpretação dos sonhos marxista²³. Como lemos na carta de Marx a Ruge de 1843 (2010), que Benjamin cita como epígrafe do arquivo temático N das *Passagens* – Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso:

A reforma da consciência consiste unicamente no fato de deixar o mundo interiorizar sua consciência, despertando-o do sonho sobre si mesmo, explicando-lhe suas próprias ações. [...] Ficaré evidente, então, que o mundo há muito tempo já possui o sonho de algo de que necessitará apenas possuir a consciência para possuí-lo realmente. Ficaré evidente que não se trata de um grande hifen entre o passado e o futuro, mas da realização das ideias do passado. Por fim, ficará evidente que a humanidade não começa um trabalho novo, mas executa o seu antigo trabalho com consciência (ver também N5a, 1).

Sendo um método de *realização* do conteúdo latente do passado, há um cuidado e um trabalho que são próprios à forma da apresentação. Opondo-se à ingênua impressão de nado a favor

²³ O aporte marxista e freudiano da filosofia benjaminiana tem uma relação dialética notável. Benjamin encontra, estranhamente, "na teoria marxista uma justificativa para a concepção de sonho coletivo, e em Freud o argumento para a diferença de classes no sonho coletivo" (Buck-Morss, 1983, p. 228). A dinâmica de atualização e realização do passado, como veremos na carta de Marx a Ruge, citada na sequência, dá o tom do materialismo incutido no sonho. A vida se passa dentro do mundo de sonho capitalista, no ressonante ronco do sono burguês, a dormir de "estômago cheio". Uma interpretação do mundo de sonho capitalista constrói a legibilidade crítica das formas culturais, da experiência cotidiana e do trabalho do pensamento, através do método do despertar histórico em que a teoria do sonho de Freud fundamenta a *distorção* ou o deslocamento dos desejos da humanidade disfarçados e suprimidos pela burguesia (ou seja, a teoria do sonho é a conceituação onírica da *ideologia*), e, ainda, como despertar histórico da consciência reificada como a *realização* do conteúdo latente do coletivo que sonha com a abundância material. (cf. capítulo *Marx, Freud, and the Origins of Mass Culture*, Buck-Morss, 1983, p. 226-238). Sobre a relação de *expressão*, e não reflexo, entre infraestrutura e superestrutura, e o freudomarxismo germinal, ver K 2, 5. Cabe ainda mencionar a crítica de Adorno à concepção benjaminiana de sonho coletivo: "A consciência coletiva só foi inventada para desviar a atenção da verdadeira objetividade e seu correlato, a subjetividade alienada [...] que num tal coletivo sonhador não haja espaço para diferenças de classe é aviso claro nesse sentido" (Carta de Adorno a Benjamin, 04 de Agosto de 1935, Adorno, 2012, p. 180). O tema é discutido de forma competente por Susan Buck-Morss em *Redimindo a Cultura de Massa* (cap. *Generation and Class Politics* [Geração e política de classe], 1983, p. 233-238).

da corrente da classe trabalhadora alemã (Tese XI²⁴), na jusante do desenvolvimento técnico e econômico, enfim, da ideologia do progresso, a filosofia de Benjamin responde à urgência de *atualização* [N 2, 2] e não do desenvolvimento. Ele percebe como problema central do materialismo histórico a questão da *visibilidade* da história [N 2, 6], ou seja, o problema da forma de sua apresentação. Com as novas técnicas de gravação, montagem, difusão e reprodução com as quais a arte cinematográfica experimentava, Benjamin, o artista-filósofo refuncionaliza²⁵ a *montagem* cinematográfica como o princípio de construção da constelação, a fim de despertar a suma legibilidade do antigo, prolongado e esquecido trabalho de redenção da humanidade. É tarefa do escritor filósofo expressar a dimensão histórica do pensamento filosófico em uma forma estética apropriada. E é a isso que a constelação benjaminiana responde.

Temos, portanto, dois aspectos complementares da constelação: sua apresentação e sua construção.

Se por um lado *apresentação* [*Darstellung*]²⁶ supõe a duração da exposição, o movimento da sequência dos pensamentos, a rítmica interna às formas – o "caminho para [se] chegar ao objeto" (Benjamin, 2016, p. 18) – por outro, a visibilidade máxima do clarão de um relâmpago sugere uma iluminação nítida, impacto urgente e descontínuo, um *choque* desfibrilatório²⁷, o momento do

²⁴ “Não há nada que tenha corrompido tanto o operariado alemão quanto a crença de que ele nada com a correnteza. O desenvolvimento técnico parecia-lhe o declive da correnteza em cujo sentido acreditava nadar” (Tese XI).

²⁵ *Refuncionalização* é um conceito de Brecht segundo o qual, na interpretação que dele o faz Benjamin, a "diferença decisiva que existe entre o simples fornecer de um aparelho de produção e a sua transformação" surge. Pois, "[p]ara uma transformação das formas e dos instrumentos de produção no sentido de uma *intelligentia* progressista – e isso quer dizer: interessada na libertação dos meios de produção e útil à luta de classes – Brecht, criou o conceito de "refuncionalização" (*Umfunktionierung*). Foi ele o primeiro a colocar aos intelectuais a exigência, de grande alcance, de não fornecer o aparelho de produção sem, na medida do possível, o transformar no sentido do socialismo" (Benjamin, 2021b, p. 93).

²⁶ O conceito de *apresentação* ou *exposição* [*Darstellung*] tem função epistemológica para o texto da *Origem do Drama Trágico Alemão* (o *Trauerspiel*) – livro que tem como objeto histórico as apresentações teatrais barrocas. No entanto, na tradução para o português o termo aparece erroneamente como *representação* [*Vorstellung*] – nas traduções de Sérgio Paulo Rouanet (ed. Brasiliense, 1984) e João Barrento (ed. Autêntica, 2011). Jeanne-Marie Gagnebin demonstrou em seu artigo *Do conceito de Darstellung em Walter Benjamin ou verdade e beleza a inadequação e a baixa precisão filosófica na tradução do conceito por representação*. O próprio Benjamin demonstra e reflete filosoficamente sobre a forma da exposição na filosofia no Prólogo Epistemológico-Crítico ao texto do *Trauerspiel*. Por exemplo, quando Benjamin diz que “a verdade não é desvelamento que destrói o mistério, mas antes uma revelação que lhe faz justiça”, a verdade se manifesta no *processo* de exposição e não numa correlação entre objeto e conteúdo mental (Benjamin, 2016, p. 19-20). (Para uma crítica política do modo representativo a partir de Walter Benjamin, cf. Matos, 2009, p. 33-53).

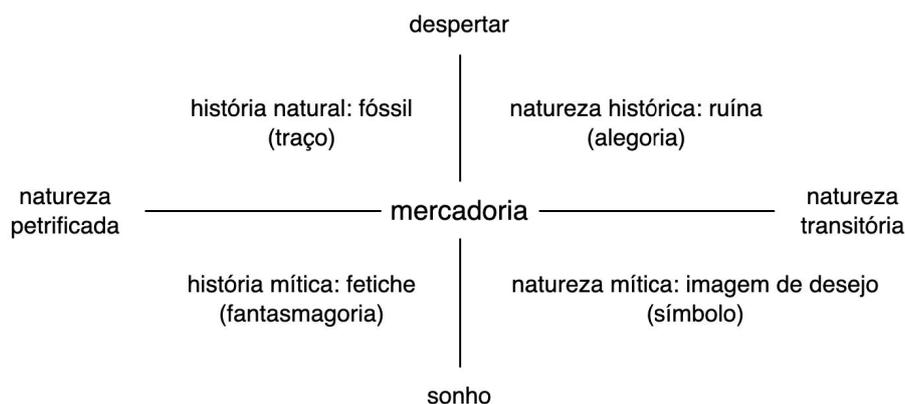
²⁷ Muitos dos conceitos de Walter Benjamin possuem uma ambivalência radical, o *choque* é um deles. Na sua matriz freudiana, o choque é quando há a necessidade de um ultrainvestimento libidinal do organismo na camada protetora do organismo, o para-choque da consciência, mecanismo de para-excitação [*Reizschutz*]. Para tanto, a libido se direciona para o ponto dolorido de choque: talvez a imagem mais clara seja de algum acidente físico, ou ainda uma

despertar. A síntese do *apresentar* com o *relampejar* se dá na imagem dialética²⁸, princípio da construção da visibilidade da imagem em uma montagem dos fenômenos históricos. A fórmula

dor de dente, a sensação é de ultrainvestimento do corpo na área dolorida, infeccionada ou inflamada. Por outro lado, quando o choque não é tão intenso, como no processo traumático, algo como a atenção se torna possível, o despertar do corpo. Uma arqueologia da atenção que passa por Benjamin, Freud e os psicofísicos é realizada por Jonathan Crary em *Suspensões da Percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna* (2013), mostrando como na psicofísica de Fechner, a atenção sugeria a operação simultânea da repressão e da anestesia (p. 50); que a inibição e a anestesia são constitutivas da percepção para a psicofísica em um mundo que exige adaptação constante a “novas velocidades perceptivas e sobrecargas sensoriais” (p. 53); a atenção como a intensificação e concentração da percepção em um ponto, simultaneamente à produção de uma “zona de anestesia” (Binet e Féré *apud* Crary, p. 63), amplificando algumas sensações e enfraquecendo outras. Jonathan Crary resume: “A atenção moderna inevitavelmente flutua entre esses polos: é uma perda do eu que oscila indefinidamente entre uma evaporação emancipadora da interioridade e da distância e uma incorporação entorpecedora às múltiplas engrenagens do trabalho, da comunicação e do consumo” (Crary, 2013, p. 364). Por último, o que posteriormente se torna ubíquo no campo sensível capitalista na estética da forma mercadoria, o choque da epilepsia imagética das propagandas na TV, a masterização comprimida no limite dos Odb, que faz com que as propagandas no intervalo dos programas forcem o espectador a diminuir o volume do televisor, e o *zapear* por programas diversos (numa encenação cotidiana do *acaso* surrealista) é o “efeito abrupto reivindicador de atenção do choque imagético”. Essa técnica assimilada no capitalista foi o que “Benjamin imaginou como ‘uma constelação saturada de tensão’, que se ‘cristaliza como mônada’ [...] na qual toda uma época se concentra sobre um ponto” (Türcke, 2002, p. 195), a faixa inicial da visualização da história em uma montagem em *staccato*. Benjamin reconhecia em Eisenstein, o arauto do projétil filmico, a técnica do choque imagético na montagem “baseado na mudança de cenas e de enquadramentos, que avançam em golpes sobre o espectador”. “Mal ele apreendeu o registro com seus olhos, este já se transformou. Ele não pode ser fixado. O desenrolar das associações daquele que o observa é imediatamente interrompido por meio de sua transformação. Nisso se baseia o efeito de choque do cinema, que, como todo efeito de choque, requer ser captado por meio de uma presença de espírito intensificada” (Benjamin, 2012a, p. 108; 109).

²⁸ Desviamos-nos conscientemente da concepção de imagem dialética como pensamento através de coordenadas que Susan Buck-Morss trabalha na *Dialética do Olhar*. Pois trabalhá-la aqui dependeria de uma reorganização do trabalho pensando nas coordenadas da forma-mercadoria que Buck-Morss extrai do trabalho de Walter Benjamin. Reproduzimos abaixo o diagrama de coordenadas que a autora interpreta como sendo subjacente ao material histórico das *Passagens*. O diagrama merece uma interpretação detida, mas nos cabe, dentro dos limites dessa dissertação, elaborá-lo minimamente. Seguindo as coordenadas, permanecemos nesta dissertação no eixo inferior: *sonho*, com inclinação para a *natureza petrificada* da história mítica: fetiche (fantasmagoria), como nos parece ser a linha-guia da constelação *anestésica*. O eixo superior *despertar* é melhor elaborado por Buck-Morss em *Redimindo a Cultura de Massa*, de 1983. Afinal, despertar e sonho são termos oníricos para emancipação e dominação, e suas inclinações mais claras aparecem, respectivamente, em *Redimir a Cultura de Massa*, de 1983 e *Estética e Anestésica*, de 1992.

Imagem reproduzida do Diagrama D de *Dialética do Olhar* (Buck-Morss, 2002a, p. 255).



mais sucinta para esse campo de tensão entre o movimento da construção e a imobilidade da imagem é cunhado como "dialética na imobilidade" [*Dialektik im Stillstand*] [N 3, 1]. A ela pertencem "tanto o movimento quanto a imobilização dos pensamentos" sendo que "onde ele se imobiliza numa constelação saturada de tensões, aparece a imagem dialética. Ela é a cesura no movimento do pensamento" [N 10a, 3].

Sucintamente Benjamin escreve: "Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar" [N 1a, 8]. Gostaríamos de mostrar um pouco de *como* isso é feito.

Na primeira entrada para o primeiro arquivo temático A – *Passagens, Magasins de Nouveautés, Calicots* das *Passagens* de Benjamin [A 1, 1] lemos um trecho extraído de um "guia ilustrado de Paris do ano de 1852, um retrato completo da cidade às margens do rio Sena e de seus arredores", que transborda de imagens:

Chamamos repetidamente a atenção [...] às passagens que desembocam nos *boulevards* internos. Estas passagens, uma recente invenção do luxo industrial, são galerias cobertas de vidro e com paredes revestidas de mármore, que atravessam quarteirões inteiros, cujos proprietários se uniram para esse tipo de especulação. Em ambos os lados dessas galerias, que recebem sua luz do alto, alinham-se as lojas mais elegantes de modo que uma tal passagem é uma cidade, um mundo em miniatura [...], onde o comprador encontrará tudo o que precisar. Numa chuva repentina, são elas o refúgio para todos os que são pegos desprevenidos, garantindo-lhes um passeio seguro, porém restrito, do qual também os comerciantes tiram suas vantagens.

Comentando essa citação do guia ilustrado no arquivo temático que apresenta as passagens parisienses, Benjamin diz: "Esta passagem é o *locus classicus* para a apresentação das passagens, [...]". É uma apresentação acerca das novas *passagens* criadas pela modernização industrial. Na tradução para o português, o campo semântico comum entre *passagem* textual e *passagens* comerciais compõe a forma da apresentação. Fazendo uso da citação do guia ilustrado e do comentário filosófico, o escritor procura fazer os próprios fenômenos históricos falarem (Buck-Morss, 2002a, p. 27). O livro das *Passagens*, em sua forma inacabada como conhecemos, é composto por citações e comentários de Benjamin que teriam sido enfim, reunidas na forma explosiva de um relampejo constelatório. Conseguimos imaginar a organização final do trabalho das *Passagens* incluindo o próprio guia ilustrado de Paris para *mostrar* as passagens comerciais.

Como vimos acima, a apresentação dá primazia ao *processo de aparecimento* do fenômeno na sua articulação em uma constelação. No caso da apresentação das passagens parisienses através do guia ilustrado da Paris de 1852, surgem as imagens do mundo em miniatura,

o luxo industrial, a iluminação através do teto de vidro, o refúgio da chuva que converte desprevenidos em massa de compradores, a especulação econômica dos proprietários das passagens, que farão Benjamin divagar "acerca do *flâneur* e do tempo", assim como dizer sobre "arquitetura e economia" [A 1, 1].

Surge então, do meio de *boulevards* no meio de quarteirões às margens do rio Sena, do meio de fenômenos urbanos, o "Capital do qual Paris é a capital", na precisa expressão de Olgária Matos. É nessa Paris do século XIX onde Benjamin reconhece o torpor mítico que "abateu sobre o século" (Matos, 2009, p. 163). Esse torpor mítico, a transfiguração da realidade em narcótico, é o que a constelação *anestésica* de Susan Buck-Morss procura apresentar e relampejar, a fim de nos orientar.

0.1 Constelação como prática política

Mas nos cabe agora, no final deste capítulo, aguçar o ângulo político e a interpretação de Susan Buck-Morss sobre o agora da cognoscibilidade na constelação.

Na Tese VI *Sobre o Conceito de História*, Walter Benjamin (2020a) precisa esse ângulo político: "Articular o passado historicamente não significa conhecê-lo "tal como ele propriamente foi. Significa apoderar-se de uma lembrança, tal como ela lampeja num instante de perigo". Contra a pretensão de neutralidade histórica (abstenção política), Benjamin exige a articulação política da história (responsividade ou responsabilidade²⁹ histórica). Entretanto, os ocorridos históricos estão dispersos em arquivos e memórias. A questão para Susan Buck-Morss é, portanto, seguindo Benjamin, articular, construir, montar os ocorridos históricos em um lampejo fulminante: "a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética – não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta" [N 2a, 3]. Em outro momento Benjamin diz não ser uma questão de progresso ou desenvolvimento, mas sim, de atualização [N 2, 2]. Há de se notar que o que é rejeitada é a posição neutra do gesto historicista ou positivista diante da história³⁰, e o que é exigida é a posição política, a responsabilidade com a

²⁹ Surrupio a contração entre responsividade e responsabilidade proveniente da leitura do belíssimo ensaio *Arte e Responsabilidade* (1919) de Mikhail Bakhtin, no qual o pensador soviético escreve sua máxima: "Pelo que vivenciei e compreendi na arte, devo responder com a minha vida para que todo o vivenciado e compreendido não permaneçam inativos" (Bakhtin, 2013 [1919]).

³⁰ "O Historicismo arma a imagem 'eterna' do passado, [...]" (Tese XVI). Ou, na frase de Ranke que anuncia a tarefa do historiador como a de "representar o passado 'tal como ele propriamente foi'", na elucidação e comentário da tese VI, diz Löwy: "O pretensio historiador neutro, que acede diretamente aos fatos 'reais', na verdade apenas

construção histórica, sua apresentação e montagem diante do tempo histórico vivido pela escritora-filósofa. Em seu trabalho intelectual, Susan Buck-Morss é clara nesse quesito:

Eu sou dessa geração que considera a política como parte necessária do que fazemos como acadêmicos. [...] Meu trabalho sempre foi escolástico, em arquivos, mas a escolha das questões sempre se baseou em problemas políticos salientes (Buck-Morss, *The Bat of Minerva*, 2017, 1 min 01s).

Contudo, precisamos notar, o que não é rejeitado é o ocorrido histórico *per se*, é a sua redenção que é exigida como necessária, por meio das constelações construídas na experiência presente pelos e pelas escritoras-filósofas.

Em *Eduard Fuchs, colecionador e historiador*, Benjamin coloca a inquietação e o desassossego, no início de toda orientação dialética diante da história:

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 *esse* fragmento, precisamente *nesse* presente. [...] Porque é irrecuperável toda imagem do passado que ameaça desaparecer como todo presente que não se reconheceu como presente intencionado nela (Benjamin, 2012b, sec. I, grifo nosso).

Aquela *fraca* força messiânica reaparece aqui, como a autocompreensão da investigação como tendo sido *convocada* pelo passado a responder pela constelação crítica entre o ocorrido e o presente vivido. É nesse incômodo e desassossego que Susan Buck-Morss nota, em sua palestra de 1997 no Congresso Internacional Walter Benjamin, a ironia material que documenta o crítico rejeitado pela academia, em colóquios e dissertações *post-mortem* as quais, no momento em que surgem, tornam-se um monumento à sua própria antiguidade. Escrevendo sobre a potência política da ideia de constelação, a crítica diz:

[P]ara mim, [a ideia da constelação] tem sido uma ideia muito produtiva. Se entendermos as estrelas como dados empíricos – fatos e fragmentos do passado – virtualmente ilimitados em número, virtualmente atemporais em seu ser, assim, nossa tarefa *científica* como acadêmicos é descobri-las (eu ainda acredito no trabalho de arquivo como tal), enquanto que a nossa tarefa *filosófica* e, portanto, *política* (como Benjamin, eu igualo esses termos) é conectar esses fragmentos e fatos em figuras legíveis em nosso presente, produzindo ‘constelações’ que são variações da verdade (é o trabalho de arquivo que nos permite continuar a usar essa palavra). Em uma sociedade ideal, Benjamin nos diz, todas as estrelas

confirma a visão dos vencedores, dos reis, dos papas, dos imperadores – tema privilegiado na historiografia de Ranke – de todas as épocas” (Löwy, 2005, p. 65)

estariam incluídas, e toda constelação seria legível. Mas em nossa sociedade, o caso não é esse. O poder distorce a visão dos céus, impondo seus pesados telescópios em certas áreas de modo que sua importância é ampliada, tamanha a obstrução das outras áreas a ponto de torna-las imperceptíveis (Buck-Morss, p. 214, 2002b, trad. nossa).

A potência revolucionária das variações da verdade que acionam o lampejo fulminante da ação é o que o trabalho do arquivo possibilita. É com o rigor do trabalho de pesquisa (a verdade) de Buck-Morss e Benjamin que a responsividade política de uma prática política ativa (as variações atinentes ao tempo) se faz possível. A produção de novas constelações visa explodir o *continuum* da história que "distorce a visão dos céus" ao se impor a determinadas áreas e obstruindo outras, o gesto é determinado a “acabar com a injustiça do seu tempo” e “arrancar no último instante a humanidade à catástrofe que sempre a ameaça” (Benjamin, 2021a, p. 185). A construção da constelação não visa fornecer uma reengenharia da má consciência histórica por meio da mera posse cognitiva dos ocorridos sedimentados no córrego da história. Os fatos ou estrelas encontradas em outras histórias exigem uma constelação que atravanque o rastilho de pólvora que continua a queimar, (*Alarme de Incêndio*, Benjamin, 2013a, p. 42) que interrompa a trajetória da forma histórica épica do conceito de progresso. São vívidas as chamas de outras histórias que clamam por uma laboriosa construção constelatória de libertação que as redima sob as achas do mortífero progresso industrial.

Portanto, os materiais das constelações históricas são contrários às organizações conceituais e instrumentais do poder que encurtam o rastilho e aceleram a queima da pólvora. Seus materiais, como fontes de arquivos, testemunhos narrativos contados são *também* fontes de energia moral e espiritual do coletivo (Löwy, 2005, p. 111). “Em cada época”, diz Benjamin, “é preciso tentar arrancar a transmissão da tradição ao conformismo que está na iminência de subjuga-la” (Tese VI). Especialmente para o Benjamin da redação das teses *Sobre o conceito de história*, a responsividade política dele com o material legado pela tradição era o de “*melhorar nossa posição contra o fascismo*” (Tese VIII, grifo nosso) e não “*deixar-se transformar em instrumento da classe dominante*”, pois há a imprescindível convicção de que “os mortos não estarão seguros diante do inimigo, se ele for vitorioso. E esse inimigo não tem cessado de vencer” (Tese VI, grifo nosso).

Esses materiais clamam, com sua fraca força messiânica, pelas articulações políticas que acionem e imbuam as lutas de hoje, eles exigem a circulação do fôlego ativo da revolta que exprimem. Na experiência histórica de Benjamin, a história da servidão e subjugação, em suas variadas formas de dominação, produziram o legado de sua redenção na forma da classe proletária.

Essa última classe subjugada, herdeira de vários séculos ou milênios de lutas, dos combates dos escravos, servos, camponeses e artesãos. A força acumulada dessas tentativas torna-se a matéria exploradora com a qual a classe emancipadora do presente poderá interromper a continuidade da opressão (Löwy, 2005, p. 112). Essa memória das lutas dos subjugados vem pela responsividade do ato cognitivo constelatório. A exemplo do movimento Spartakista (1918), aliando-se à revolta dos escravos contra o império romano, e que é reacionada por Furio Jesi em *Spartacus: uma simbologia da revolta*, 50 anos mais tarde nas lutas de 1968. Na obra *Hegel e o Haiti* de Buck-Morss, a autora constela a revolução haitiana, como um *levante sensível* ocorrido em São Domingues contra a exploração colonial, que realiza a ideia de liberdade universal por meio da autolibertação revolucionária dos negros escravizados na colônia britânica renomeada Haiti, numa revolta violenta e organizada sob o comando de Toussaint Louverture. Abreviadamente, o argumento da filósofa é de que a ideia hegeliana da relação dialética entre senhor e escravo, uma luta de vida ou morte, foi *provocada* em Hegel pelos eventos históricos concretos da Revolução do Haiti, a partir da leitura de jornais e revistas como o periódico *Minerva* em Jena, entre 1803 e 1805. Nenhum leitor europeu desconsiderava a revolta escrava, e “a Revolução Haitiana era a prova de fogo para os ideias do iluminismo francês” (Buck-Morss, 2017b, p. 67). Mesmo sem nenhuma menção à ilha de São Domingues na *Fenomenologia do Espírito*, Hegel “trazia para dentro de seu texto, como uma tinta invisível, a realidade presente, história, que o circundava” (Buck-Morss, 2017b, p. 81). Buck-Morss considera a “inferência bastante clara” dos eventos históricos na redação da *Fenomenologia do Espírito* e de outros escritos imediatamente precedentes. Afinal, pôr a vida em risco, confrontar a morte em uma luta escrava, é a letra da *Fenomenologia* e o espírito da revolta dos povos caribenhos escravizados na colônia britânica. Os eventos do Haiti são o “pilar da argumentação em *A Fenomenologia do Espírito*” (Buck-Morss, 2017b, p. 95), foi ali que a liberdade se tornou real, para além do campo *noumenico* da filosofia de gabinete.

Sendo uma pensadora que se reconhece na influência que os escritos de Walter Benjamin tiveram em seu trabalho, Susan Buck-Morss realça:

[N]ão há necessidade de segredo que a relação de toda minha vida com o pensamento de Walter Benjamin está por detrás desse esforço, especialmente sua insistência de que objetos históricos têm uma implicação metafísica que pode ser tornada legível no presente (Buck-Morss, 2023, cap. Introduction, sec. the Project, primeiro parágrafo).

Ao mesmo tempo, Buck-Morss reconhece ser uma pensadora diferente de Benjamin, devido ao diferente momento histórico. Há de se notar, por exemplo, em *Revolution Today* de 2018, sua articulação celebratória de teses para os novos sujeitos políticos no centenário da Revolução de Outubro de 1917, a cinquenta anos de Maio de 68 e 150 anos da publicação do volume 1 do *Capital* de Karl Marx. Essas teses, que ecoam as 11 teses de Marx contra Feuerbach, visam o fim do sonho da modernização industrial, e consequentemente da ideologia do progresso, almejam o despertar histórico do sonho compartilhado a Leste e a Oeste do Muro de Berlim. De um lado, a utopia da produção industrial, de outro, a utopia do consumo. A trajetória histórica unilinear da modernização é revista face ao despertar dos novos sujeitos políticos. Seguem as teses que dão o tom da posição histórica que parece ser o campo de ação político da própria Susan Buck-Morss (Buck-Morss, 2019, cap. Revolution Today):

- I. A nação é o lugar do poder cidadão, mas não é em si o objetivo revolucionário.
- II. Revoluções marxistas não aconteceram nas economias ‘avançadas’.
- III. Não há um modelo [*blueprint*] para a história.
- IV. A prática revolucionária é um laboratório (experimentação e não vanguardismo).
- V. Desenvolvimento histórico não é progresso automático.
- VI. A classe trabalhadora não é o sujeito-objeto da história.
- VII. O coletivo é plural.
- VIII. É imperativo permanecermos visíveis uns aos outros.
- IX. Sem fetichização da violência revolucionária.
- X. Sem fetichização da lei.
- XI. Números importam.

Ressaltamos aqui a tese VI pois é com ela que Buck-Morss sugere que, se na experiência histórica de Benjamin a redenção da subjugação e opressão da humanidade estava no proletariado, ela ressurge, na experiência histórica de Buck-Morss, na heterogeneidade do *coletivo* interseccional, que não se localiza univocamente na escala da classe, da raça, gênero ou de alguma identidade nacional ou étnica. A tese VII seria consequência da VI, ao anunciar a pluralidade do coletivo, imediatamente exige-se uma universalidade trans-local, do reconhecimento mútuo de que as lutas localmente específicas participam da luta universal pela interrupção da opressão.

É no *post-factum* a *Mundo de Sonho e Catástrofe* que a filósofa sugere o poder empático do corpo como espaço de uma rebelião subjacente e de alcance coletivo a nível trans-cultural:

Quando as imagens [de guerra] não estão reduzidas pelo contexto cultural, incluindo o contexto propagandístico que os governos querem transmitir, os espectadores reagem à *pura fisicalidade do que veem*. Eles respondem não com simpatia [...] mas com *empatia ao corpo humano vulnerável*, [...]. A simpatia requer um horizonte cultural compartilhado, mas *a empatia é uma resposta física mimética a uma percepção sensória*. O perigo real da televisão não censurada em tempos de guerra não é que as pessoas reagirão ao ver os *seus* soldados mortos ou feridos, mas que lhes pareçam intoleráveis as imagens de dor e de sofrimento humano do inimigo: crianças bombardeadas por napalm, prisioneiros de guerra sendo executados e, sim, mulheres chorando em luto no *bunker* bombardeado de Amiriya em Bagdá. *Paradoxalmente, essa reação física à visão da dor humana, uma experiência individual concreta e imediata, torna-se a base para imaginar a forma mais geral da coletividade virtual: uma humanidade que transcende diferenças culturais*. Quando manifestantes espancados pela política na Convenção nacional do Partido Democrata em 1968 cantaram pela primeira vez ‘o mundo todo está assistindo’, eles estavam expressando um cibersonho com um extremo apelo utópico. O ‘mundo todo’ é o sonho coletivo de uma humanidade para além das fronteiras das culturas particulares, uma humanidade capaz de protestar contra o sofrimento culturalmente autorizado onde quer que ele ocorra. (Buck-Morss, 2018, p. 287)

A posição da filósofa na academia impele a pensar na bofetada que Benjamin antecipava fazer ecoar pelos salões da academia diante da previsível rejeição de sua tese de habilitação, o *Trauerspiel* (Origem do drama barroco alemão) para a livre-docência na Faculdade de Frankfurt. A imagem da bofetada me parece contundente para situar a posição de Susan Buck-Morss, mesmo estando ela no interior da Cornell University e da CUNY Graduate Center nos Estados Unidos, a sua prática política enquanto filósofa-historiadora pode ser uma linha-guia para, no interior dos "salões da ciência", "indicar o caminho para o despertar desta noite de indiferença" (Chiarello, 2006, p. 147).

No prefácio não publicado do *Trauerspiel*, mas dirigido contra a Universidade de Frankfurt, Benjamin dá uma forma de conto de fadas à espinhosa institucionalidade científica:

Quero contar pela segunda vez a história da Bela Adormecida.

Dorme na sua sebe espinhosa e um dia, ao fim de muitos anos, acorda.

Mas não com o beijo de um príncipe feliz.

Foi o cozinheiro que a despertou, ao dar ao aprendiz aquela bofetada que, com a força acumulada ao cabo de tantos anos, ressoou pelo palácio inteiro.

Uma linda donzela dorme atrás da sebe espinhosa das páginas que se seguem.

Que nenhum afortunado príncipe, vestindo a esplendorosa armadura da ciência, ouse aproximar-se! Porque ao beijo do noivo ela responde mordendo.

Para o despertar, o Autor reservou-se o direito de assumir o papel do chefe de cozinha. Há muito tempo alguém devia ter dado a bofetada que há de ecoar pelos salões da ciência.

Nessa altura, despertará também a pobre verdade aqui contida, que um dia se picou na antiquada roca de fiar, quando, sem autorização para isso, quis tecer para si própria, numa arrecadação cheia de tralha velha, uma beca professora. Frankfurt am Main, Julho de 1925. (Benjamin, 2016, p. 310)

Imagem 1 – John Gast, Progresso Americano, 1872. Óleo sobre tela. 29,2 cm x 40 cm. Fonte: wikicommons.³¹



³¹ O anjo de John Gast simboliza um anjo do progresso. O anjo traz iluminação pela materialidade do cabo de luz elétrica e pelo *dégradé* das tonalidades brancas do iluminismo [*Aufklärung*] que aclara as tonalidades escuras que cobrem os nativos americanos. As ferrovias e os cabos de luz sendo construídas no andar do anjo indicam o processo de modernização a sincronizar, pelas tecnologias da informação, o continente e a América (ver. James Beniger, *Control Revolution*, 1986) às custas do massacre, dor e sofrimento de vidas humanas, culturas e saberes nativos. Em contraparte à Gast, o livro *Meridiano de Sangue* de Cormac McCarthy marca a sanguinolência e massacre dos nativos americanos, além da macabra personificação do domínio da natureza no Juiz Holden, que habita a indiscernibilidade entre Prometeu e Fausto. Ademais, em *Mason & Dixon*, Thomas Pynchon alegoriza o movimento de Oeste a Leste que o anjo de Gast percorre, iluminando com a chama da modernização as trevas da América indígena.

Imagem 2 – Paul Klee, *Angelus Novus*, 1920. Tinta nanquim, tinta a óleo, aquarela. Fonte: wikicommons³².



³² Na Tese IX *Sobre o conceito de história*, Benjamin escreve acerca do anjo: “Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Nele se apresenta um anjo que parece estar na iminência de afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão arregalados, sua boca está aberta e suas asas estão estiradas. É assim que deve parecer o Anjo da História. Sua face se volta para o passado. Lá onde *nós* vemos surgir uma sequência de eventos, *ele* vê uma catástrofe única, que incessantemente empilha escombros sobre escombros e os lança a seus pés. Ele gostaria de se demorar, de despertar os mortos e reunir de novo o que foi esmagado. Mas uma tempestade sopra do paraíso, que se agarra às suas asas, e é tão forte que o Anjo já não as consegue mais fechar. Essa tempestade o leva inexoravelmente para o futuro, para o qual ele dá as costas, enquanto diante dele a pilha de escombros cresce rumo ao céu. Aquilo que chamamos de progresso é *essa* tempestade”

Imagem 3 – Aleksandr Kossolapov, *O Manifesto*, 1983. Óleo sobre tela. Fonte: sotsart.com³³



³³ Três *putti* angelicais tentam decifrar o manifesto comunista em meio a ruínas e um busto de Lênin. Interpretando a arte pós-soviética na qual Kossolapov se inclui, escreve Buck-Morss: “O sonhador que está dentro do sonho da história aceita sua lógica como inexorável. Mas, no momento do despertar, quando a coerência do sonho se dissipa, tudo o que resta são imagens dispersas. A natureza persuasiva de sua conexão foi estilhaçada [...]. A ‘história falhou conosco [...]’. Há uma tragédia real no estilhaçamento dos sonhos da modernidade – de utopia social, progresso histórico e realização material para todos. Mas submeter-se à melancolia nesse estágio seria conferir ao passado um todo que nunca de fato existiu, confundindo a perda do sonho com a perda da realização do sonho. A alternativa do cinismo político, porém, é igualmente problemática, porque ao negar as possibilidades de mudança ele as previne; ao

1. *Estética e Anestésica*

Esta dissertação está organizada em torno da tese de Susan Buck-Morss em *Estética e anestésica: uma reconsideração de A Obra de Arte de Walter Benjamin* (1992) de que a resultante estética do processo de modernização é a anestesia dos sentidos humanos. A tese é descrita por Mirian Hansen (2012a, p. 78, trad. nossa) como a de uma *dialética entre estética e anestésica*. A fim de compreendermos o sentido implicado nessa dialética, precisamos recuperar o entendimento de estética a partir do seu sentido radicado no grego *aisthitikos*. Como escreve Susan Buck-Morss, a estética enquanto estesia (*aesthesia*) "é a experiência sensorial da percepção" e, portanto, seu campo original "não é a arte, mas a realidade" (Buck-Morss, 2012 [1992], p. 157). Contrária-se, desse modo, a erradicação do corpo vivo, que sente, corpo estético, pela aculturação civilizatória dos sentidos na moral aristocrática do belo e dos juízos de gosto (Eagleton, 1993; Buck-Morss, 1992), que submete o físico-somático ao espaço da harmonia social, à mediação estética da moral em uma "ordem social tão espontaneamente coesiva que seus membros não necessitam mais pensar sobre ela" (Eagleton, 1993, p. 33). Benjamin insistiria ainda que a "estética não pode mais ser definida apenas em termos de técnicas artísticas, muito menos pelos valores idealistas desenvolvidos no século XIX" (Hansen, 2012a, p. 79, trad. nossa), visando, portanto, resgatar a sensibilidade e o corpo da concepção de estética que os expulsara. A estética, portanto, se refere

a toda região da percepção [*sic*] e sensação humanas, em contraste com o domínio mais rarefeito do pensamento conceitual [...]. [O território da estética] é nada mais do que a totalidade da nossa vida sensível – o movimento de nossos afetos e aversões, de como o mundo atinge o corpo em suas superfícies sensoriais, tudo aquilo enfim que se enraíza no olhar e nas vísceras e tudo o que emerge de nossa mais banal inserção biológica no mundo (Eagleton, 1993, p. 17).

Acontece que Benjamin visa historicizar a vida sensível, o mundo e as superfícies sensoriais do corpo. Desse modo, não apenas o "modo de existência das coletividades humanas" se transforma em grandes períodos históricos, mas também "o modo de sua percepção". Prossegue o autor: "O modo como a percepção humana se organiza – o *médium* no qual ocorre – não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente. Tratando-se do processo de modernização industrial capitalista, a grande transformação que origina nossa época é também a do *médium* de percepção" (Benjamin, 2012a, p. 25) – transformação esta ocasionada

antecipar a derrota ele traz a derrota à existência. [...] [N]ós faríamos bem em trazer as ruínas para perto e encontrar nosso caminho através dos escombros a fim de resgatar a esperança utópica que a modernidade engendrou, porque nós não podemos nos dar ao luxo de deixá-las desaparecer" (Buck-Morss, 2018, p. 89-90).

principalmente pelos novos meios técnicos (notadamente o jornal, o cinema e o rádio, a vitrola, a máquina de escrever, o telefone, o telégrafo, as linhas férreas, a própria cidade e os meios de exposição das mercadorias etc.).

A tese de Susan Buck-Morss é de que, quando o processo de modernização impacta as condições de percepção, experiência e agência (Hansen, 2012a, p. 79, trad. nossa), o modo de percepção das coletividades humanas é acometido pela negação do estético em anestético. A vida urbana moderna era, e ainda é, “uma rápida e contínua movimentação de estímulos externos e internos’ e contrastava com o ‘ritmo mais lento, usual e de fluxo mais suave da fase sensório-mental’ da vida social pré-moderna” (Crary, 2013, p. 73). Com o incremento dos estímulos externos e internos, o ritmo da vida social aumenta e o aparelho psicossomático humano³⁴ é sobrecarregado pela torrente de sensações, fazendo os sentidos ficarem dormentes. No núcleo da argumentação de *Estética e anestética* se encontra essa inversão do estético em anestético: ininterruptos, os estímulos contínuos e choques cotidianos da modernização exigem respostas imediatas em um arco-reflexo *behaviorista* que automatize a resposta motora ao estímulo perceptivo. Nas palavras de Christophe Türcke:

[A] partir de um determinado nível de excitação, as sensações devem *tornar-se* aquilo que as faz identificáveis como sensações; onde há percepção, impressão, deve, com efeito, haver algo impresso, algo que deixa rastros, que permanece aderido, e apenas aquilo que é forte o suficiente, e não se depara com uma região

³⁴ Faço uso desta e de outras expressões análogas a partir do conceito híbrido de “aparelho psíquico” freudiano, que articula as novas mídias técnicas (aparelhos) e o psíquico. A fim de pensar as condições de percepção sensível do sujeito moderno, um rol de autores e autoras, e de variadas maneiras, articulam essas condições a partir das novas tecnologias da revolução industrial e da divisão social do trabalho. Anson Rabinbach falará em ‘motor humano’ – a fim de explicitar a planificação histórica entre humano e máquina, que, por exemplo, o conceito de ‘força produtiva’ em Marx opera. Schivelbusch (1986, p. 170), com quem nos ocuparemos um pouco aqui conceitua como ‘consciência industrial’ a alteração da estrutura transcendental da percepção humana, por sua vez, como já mencionamos. Como já mencionamos, Sigmund Freud conceitua hibridamente como ‘aparelho psíquico’ o funcionamento termodinâmico do ser humano e, por fim, Jacques Lacan pensa no ‘*Homo psychologicus*’ como um produto de nossa era industrial. É imprescindível amparar-se na mecanização da vida, na reprodutibilidade técnica e na transformação no *medium* tecnológico da percepção para pensarmos o sujeito moderno. Essencialmente, *Estética e anestética* efetua esse mesmo movimento de conceituar o ‘assim chamado ser humano’ na nova esteira técnica de produção e consumo a partir da negação da estética em anestética. Um último autor, Muniz Sodré, por sua vez, pensa na *bios* mediatizada ou virtual para indexar essa reconfiguração na estrutura transcendental da percepção humana na modernização capitalista industrial. Por *bios* mediatizada, Sodré compreende um processo de individuação sociopsíquica de subjetividades hiperligadas nas malhas tecnológicas. Sodré pensa na matriz aristotélica de *bios*, mas cabe mencionar o que, até onde consultamos o autor, passou despercebido: *bios* é, também, na linguagem da tecnologia da informação, o sistema básico de *input* e *output* (BIOS, basic input and output system) de sistemas técnicos. Desse modo, a recepção humana da totalidade da vida sensível, quando ampliada como forma de *socius*, é capaz de alterar realidades, na medida em que altera o campo sensível e de organização social. Do mesmo modo, Buck-Morss diz que a realidade sob a technoestética capitalista se torna um narcótico.

anestesiada, poderá doravante preencher os requisitos da sensação. (Türcke, 2010, p. 115)

Bombardeados pela torrente de sensações, vemos demais e não olhamos ou, não lançamos o olhar, a nada (Buck-Morss, 2012, p. 169). O corpo que sente torna-se corpo que não-sente para sobreviver, até ser avassalado por um choque perceptual que rompa com a zona de anestesia que produz o automatismo do trabalho repetitivo, da circulação urbana, da diversão no tempo livre, etc., até retomar, posteriormente, o curso da cotidianidade³⁵.

É necessário, contudo, notar a situação histórica de surgimento da *anestésica* como fenômeno moderno. Benjamin entende que no período de modernização industrial o "valor de culto" da arte tradicional é transfigurado em "valor de exposição" da mercadoria na era de sua exibição, na estética da forma mercadoria³⁶. Isso transforma a natureza da realidade na era de sua reprodutibilidade técnica e prepara o curso da inundação sensível pelas tendências estéticas da mercadoria na lógica da sedução:

[C]ada uma [das mercadorias] tapa um buraco abrindo outro. Uma mercadoria puxa outras mercadorias e uma compra, outras compras. Essa dinâmica tem uma tendência totalitária; ela ambiciona totalidades erigidas respectivamente por gerações de mercadoria. Estas mostram a dinâmica pretendida, por meio de conceitos tais como 'moda total' e 'design total', oriundos da linguagem dos agentes do capital e que são alcançados somente de modo insuficiente. (Haug, 1997, p. 126)

É a transformação da natureza da realidade pela era da reprodutibilidade técnica que organiza toda a lógica da reconsideração de Susan Buck-Morss sobre o ensaio benjaminiano. A filósofa não interpreta o célebre texto como um ensaio sobre a obra de arte. Que ele trate da obra

³⁵ Penso no momento comum a todos de quando tropeçamos na rua. Há um lapso dessa zona de anestesia da circulação urbana. A vergonha esquenta o corpo e enrubescer o rosto. Sentimo-nos olhados por todos, como se tivesse rompido o tecido social que funciona, ao melhor modo policialesco, sob o imperativo *circulando*. Para tão logo nos readequarmos, frustrados com a interrupção do andamento.

³⁶ Devemos essa expressão ao livro *Crítica da Estética da Mercadoria* de Wolfgang Fritz Haug (1997 [1971]), autor que foi um dos participantes do projeto de Moscou junto a Susan Buck-Morss. Ela refere-se à *contenção* ou subsunção real do desejo e da sensualidade humana ao sistema de necessidades expansivo do capitalismo que produz a exigência de atração e sedução constantes, escreve Haug (1997, p. 133): "A transformação permanente do sistema de necessidades corresponde à inovação estética permanente no mundo das mercadorias". Christophe Türcke explica da seguinte maneira: "Com [estética da mercadoria] se queria dizer que a apresentação das mercadorias é sempre também um evento estético. Coisas que já vem ao mundo como mercadoria e, portanto, têm de ser preparadas para o mercado já durante a fabricação, são providas de uma superfície brilhante. Com isso a produção de mercadorias traz consigo a necessidade interna de *toda uma tecnologia de configuração da superfície*. (Türcke, 2010, p. 189, grifo nosso). A ideia de *contenção* do desejo humano nas mercadorias é dupla, e à ela a interpretação de sonhos marxista se volta: na estética da mercadoria, teríamos o desejo humano inoculado em uma forma perversa e distorcida, exigindo redenção. Um desejo emancipatório não atualizado, e não um desejo *a ser desenvolvido* como sugeriria a submissão dele ao conceito de progresso.

de arte é indiscutível, mas o acento político que é dado nos efeitos da reprodutibilidade técnica sobre a natureza da obra de arte é uma decisão interpretativa restritiva. Optamos neste trabalho por nomear o ensaio de *Reprodutibilidade Técnica* para que não tropeçemos constantemente numa metonímia enganosa (que seria o caso se o nomeássemos *A Obra de Arte*). Quando a prática artística foi industrializada e integrada ao comércio no XIX (o romance de folhetim, a propaganda, o jornal ilustrado, os cartazes, etc.) e as relações sociais passaram a se organizar pela forma-mercadoria (o homem-sanduíche, a prostituta, o proletariado que "não dispõ[e] de outra mercadoria que não seja sua força de trabalho" (Benjamin, 2023, p. 24), a exposição visual das coisas e objetos e a expansão do sistema de necessidades humanas passou a ser regida pela novidade, a variada regularidade estética da forma mercadoria. Essa contradição entre variação e regularidade, que veremos adiante, é como Benjamin entende a modernidade ao radicá-la na moda e o que também orienta a dialética entre estética e anestética, entre a sobrecarga estimulatória e enrijecimento somático.

Em outra de suas palestras tornadas ensaio chamado *O trabalho das Passagens de Benjamin: Redimindo a cultura de massa para a revolução*, de Junho de 1983, – que assim como *Estética e Anestética*, foi originalmente uma apresentação oral em colóquio –, Susan Buck-Morss elucida parte do ângulo interpretativo que orienta sua reconsideração da *Reprodutibilidade Técnica*. Ela ressalta, do ensaio de Benjamin, a transformação social da "arte na era do industrialismo", época na qual se "tornou possível não apenas a reprodução tecnológica da obra de arte, como também a reprodução tecnológica *da própria realidade* que a arte tradicionalmente buscava representar" (Buck-Morss, 1983, p. 213, grifo e tradução nossa). Nesse mesmo sentido, Christoph Türcke nota sobre o processo químico da inscrição da luminosidade nas superfícies químicas da técnica fotográfica:

[A fotografia] põe em ação algo que diz respeito a todos os objetos em torno dela e lhes transforma o valor: o imperativo 'façam-se imagens!'. E essa é a mosca metafísica em que ela acerca. Claro que ela própria nada sabe disso. O seu processo químico age metafisicamente apenas sobre a consciência humana. Mas justamente: ele age. E de tal forma que, *através dele, uma nova propriedade é dada como presente à natureza como um todo, na medida em que ela é capaz de se manifestar por meio da substância sensível à luz: a propriedade de se tornar imagem.* (Türcke, 2010, p. 182, grifo nosso)

Desse modo, a possibilidade de fotografar um quadro ou de filmar uma escultura (a reprodução técnica da arte tradicional) é de menor importância. O que importa de fato é,

primeiramente, a mutação na natureza da realidade diante das novas forças de produção, da *nova natureza*, e então, por conseguinte, sua implicação nas respostas políticas das novas práticas artísticas e na estética subsumida na forma mercadoria. A assimilação do valor de culto e ritualístico das práticas artísticas pela insaciável sede de *valor* capitalista também acompanha, par a par, o desenvolvimento econômico da absorção do trabalho concreto tradicionalmente empírico (cuja referência é o artesanato manual) em trabalho humano abstrato cientificamente racional, mobilizado pelas práticas econômicas capitalistas:

a força ilusória da arte é deslocada para a indústria (da pintura para a publicidade, da arquitetura para as engenharias, do artesanato e da escultura para as artes industriais [*industrial arts*, o *design* ou *desenho industrial*]) criando isso que passamos a chamar de cultura de massa, e que passa a ser mobilizada pelo interesse capitalista no lucro. (Buck-Morss, 1983, p. 213, trad. nossa)

O fundamento a partir do qual a natureza da obra de arte se altera é da ordem do efeito das novas forças e meios de produção na reprodução técnica da realidade. O efeito na obra de arte é de que a “autoridade da obra original é enfraquecida pela sua ampla reprodução” (Buck-Morss, 1983, p. 213), isso rompe com a forma tradicional e burguesa da arte, considerada como forma de reprodução ilusória e bela da realidade em que o quadro “é uma janela sobre a realidade, uma transparência imaginária através da qual se discerne uma ilusão” (Perloff, 2018, p. 103). A anedota clássica para introduzir a arte como reprodução ilusória da realidade é a disputa entre Zêuxis e Apolodoro do século V a.c., relatada na História Natural de Plínio, o Velho. Tendo Zêuxis representado uvas com tal fidelidade “que as aves tinham voado para junto delas dentro no teatro”, Apolodoro, por sua vez, apresenta uma cortina que Zêuxis, cheio de si, pediu que a tirassem para finalmente exibir a pintura, enganado pelo tamanho realismo dos vincos que a pintura representava com tamanha verossimilhança.

Na era da reprodutibilidade técnica, arte e realidade trocam de posição. O processo ilusório de Zêuxis e Apolodoro é assimilado e agora pertencente à modernização capitalista que dirige nosso olhar para novidades em variadas repetições, reflexos de nossos desejos nas vitrines, cartazes fabulosos e atrativos, propagandas sedutoras levando ao consumo, fármacos diversos com múltiplos efeitos, em uma realidade ilusória artificial organizada como nosso próprio ambiente natural. É aqui que a enigmática “flor azul” de Benjamin se insinua: “O aspecto da realidade, livre do aparato, transformou-se aqui no seu aspecto mais artificial; e a visão da realidade imediata transformou-se na flor azul no país da técnica” (Benjamin, 2012a, p. 87). Com a inversão de

posições entre arte e realidade, o ilusório industrializado, pelas fantasmagorias da cultura capitalista ou pelo aparato cinematográfico, perpetua-se a cadeia de espelhos de nosso novo ambiente natural, artificialmente produzido e *reprodutível*, no sufoco imperceptível de um circuito de reforço-mútuo cuja *saída somática*, arriscamos interpretar, seria a “visão da realidade imediata” que perdemos, justamente, de vista. Uma articulação artístico-política que rompa com a feitiçaria automática é a politização da arte, na urgência política de responder à estetização da política, a arte, se investiria do sentido de “não duplicar a ilusão como real, mas interpretar a própria realidade como ilusão” (Buck-Morss *apud* Hansen, 2012b, p. 228). No sentido aqui trabalhado, e convertendo o argumento acima, proveniente de *Redimindo a Cultura de Massa*, para o ensaio *Estética e anestésica*, a realidade ilusória a ser interpretada é o circuito anestético, o enrijecimento individual e social.

É comentando a última e categórica proposição política do ensaio *Reprodutibilidade técnica* de Walter Benjamin (2012a, [1936], p. 123) – ensaio que Susan Buck-Morss diz, simples e modestamente, apenas reconsiderar –, de que, diante da "estetização da política pelo fascismo" o comunismo responde com a "politização da arte", que a filósofa a transfigura em algo como: *diante da anestésica moderna, o comunismo responde com uma arte que revitaliza os sentidos humanos*. Se, como veremos, a anestésica moderna³⁷ resulta, entre outras coisas, dos contínuos choques tecnoestéticos urbanos que são a essência da experiência da modernização, poderíamos também reformular a proposição política como *diante da anestésica do choque, o comunismo responde com uma estética desfibrilatória*³⁸. Caracterizado o processo de modernização como o anestesiamiento dos sentidos, resta como papel político da arte reanimá-los. A dinâmica política da produção artística, exigida pela nova constelação de Buck-Morss, é a de reavivar os traços incivilizados e incivilizáveis dos sentidos humanos (do tato, da audição, do paladar, da visão, etc.;

³⁷ Especifico a anestésica *moderna* pois o bloqueio dos sentidos, ou seja, a anestésica, tem uma história primeva milenar. Pela história da filosofia voltáremos aos *Problemata Physica* de Aristóteles, com os adormecidos da Sardenha e seu estado letárgico, vimos o seu uso na psicofísica como funcionamento natural do organismo ou, ainda, no trabalho recente de Christophe Türrcke, que retrata o controle da sensibilidade e a zona de anestesia a tempos primevos: "[se] a sensação primeva dos seres humanos é o pavor", tornado "familiar pela repetição, [...] [o] sensorio humano, que nos parece um dote constante do *Homo sapiens*, é o resultado de uma longa desescalada da sensação" (Türrcke, 2010, p. 170).

³⁸ Como mencionado anteriormente (nota 26), o conceito de choque em Walter Benjamin é radicalmente ambivalente, é tanto a intensidade descontínua dos estímulos que assolam o sensorio humano quotidianamente, quanto a contraparte artística de lampejos que acenam a uma interrupção do contínuo da história. Contra a complacente transmissão da tradição (Tese VI), "onde o pensamento se detém repentinamente numa constelação saturada de tensões, ele confere à mesma um choque através do qual ele se cristaliza como mônada" (Tese XVII).

Buck-Morss, 2012, p. 158), desinibir as formas de apreensão somática que foram historicamente represadas. Ou seja, é exigido da arte

uma tarefa muito mais difícil: desfazer a alienação do sensório corporal, restaurar a força instintiva dos sentidos corporais humanos em prol da autopreservação da humanidade, e fazê-lo não evitando as novas tecnologias, mas perpassando-as. (Buck-Morss, 2012, p. 156)

Eis a redenção da estética. Nela encontraríamos a descrição do campo em que "o antídoto ao fascismo se manifesta como resposta política" (Buck-Morss, 2012, p. 157). Nesse campo, o sujeito da experiência filosófica é o ser humano transitório, material e empiricamente existente, e não a mente ou o espírito, mas sim o corpo humano senciente. Isso significa dizer tanto que "a cognição precisa reconhecer a realidade do sofrimento humano" como também que "o próprio ato cognitivo tem caráter somático" (Buck-Morss, 1977, p. 83, trad. nossa). No entanto, tal ato cognitivo de caráter somático exige da produção artística uma técnica adequada, que víamos na prática de escrita constelatória de interpretação filosófica.

Enquanto constelação, a ideia de *anestésica* reorganiza a cognoscibilidade do processo de modernização a partir da natureza entorpecida da sensibilidade humana por ele aculturada. Esse enunciado requalifica a ideia de "estetização da política" de Walter Benjamin. A atualidade da constelação *anestésica* da modernização, construída na aurora do terceiro milênio por Susan Buck-Morss, se deve ao reposicionamento da famigerada noção de estetização da política como forma de negação da cognição somática, ou seja, a estetização da política diz respeito ao entorpecimento e a anestesia dos sentidos que freiam a atividade política, tornando a política uma receptividade embotada em massa.

O que queremos mostrar nesta dissertação é que a constelação anestésica da modernização capitalista construída por Susan Buck-Morss nesse ensaio – como forma dominante de negação da cognição somática pela ubiquidade estética da forma-mercadoria – produz um imenso ganho interpretativo não apenas para o ensaio benjaminiano (como se isso fosse pouco), mas também para a interpretação estética do processo de modernização industrial capitalista, seja nas artes, seja na teoria social e ajuda, conseqüentemente, a iluminar o nosso presente histórico, ainda mais na medida em que sustenta materialmente, e constrói indiretamente, a origem estético-somática da debilidade do imaginário no *realismo capitalista*, conceito que introduziremos brevemente ao final deste texto, e permite pensar seu *organon*, um instrumento crítico para dar o impulso crítico

necessário para se repensar teses que orbitam em torno da crise de dessensibilização e de imaginação contemporâneas.

1.1. Esquema do *Estética e Anestésica*

Organizamos esta dissertação coordenados ao ensaio *Estética e Anestésica* (1992) de Susan Buck-Morss. Provisionalmente, resumimos os capítulos não-intitulados nesse ensaio da autora, que podem ser nomeados da seguinte forma:

- I. alienação sensorial na origem da ‘estetização da política’
- II. *aisthesis*: aquilo que é percebido pela sensação
- III. o falo diante do pênis: anestésica da fantasia moderna de controle narcísico
- IV. sistema sinestésico: o circuito sensorial inclui o mundo
- V. o Espírito da História: mimese e sofrimento, o médico Charles Bell na guerra
- VI. o choque é a essência da experiência moderna: anestésica
- VII. técnicas anestésicas, narcóticas e a neurastenia, o stress
- VIII. objetividade fantasmagórica: realidade narcótica e ambiente total
- IX. patologia industrial; reificação e consciência do paciente: o médico e a massa
- X. Jünger, agente secreto do fascismo: blindagem virtual, estatística, atuante e física
- XI. estádio do espelho, teoria do fascismo: a dialética do rígido e do frágil
- XII. a pós-imagem do fascismo: o eu intacto contra o corpo despedaçado

Se inicialmente pensávamos em acomodar cada um dos tópicos, destrinchando um a um em sua argumentação, optamos, finalmente, por resgatar algumas das correspondências que produziram *a constelação anestésica da modernização capitalista*. Vimos anteriormente a pertinência da noção de constelação para articular a ideia de anestésica como *a forma dominante da negação da cognição somática pela organização sensorial da estética da forma mercadoria*. Mirian Hansen (2012a, p. 78) também acertadamente caracterizara a forma do ensaio de Buck-Morss como a de uma *dialética entre estética e anestésica*. Contudo, a peculiaridade constelatória do método dialético na imobilidade de Benjamin que dá forma à apresentação de Susan Buck-Morss escapa dessa caracterização dialética. Julgamos que isso se deva à necessidade inerente à recepção crítica e interpretativa e à matriz benjaminiana do pensamento de Susan Buck-Morss de

que se reposicionem os conceitos a fim de, como Hansen também o faz, montá-los em uma nova constelação cujo lampejo atenda às urgências presentes sem se afogar no banhado de uma mera reprodução, arriscando a perda da pungência política do texto, como não raro ocorre nas reconsiderações de Benjamin.

Selecionamos aqui alguns momentos na apresentação do argumento de cada um dos doze capítulos do ensaio³⁹:

I) "alienação sensorial na origem da 'estetização da política'", no qual o campo sensível gestado no processo de modernização (cujos conceito de alienação sensorial, fantasmagoria do ambiente total ou política estetizada buscam expressar) é entendido como condição de possibilidade do fascismo (a estetização da política é, nele, manejada ou operada) e, no pós-guerra, como seu prolongamento televisual e consumista. A partir da tese benjaminiana de que a política como espetáculo inaugura a vivência prazerosa de uma humanidade autodestrutiva, Buck-Morss relê a resposta comunista pela "politização da arte" como o ato de *restauro da força instintiva dos sentidos corporais a partir* (e não apesar) *das novas tecnologias*. Desse modo, a constelação tradicional dos conceitos de estética, arte e política é “explodida” para aclarar seu estatuto na sociedade de massas.

II) "*aisthesis*: aquilo que é percebido pela sensação", a interpretação do ensaio de Benjamin por Buck-Morss depende de pensarmos estética enquanto *estesis*, i.e. o que é percebido pela sensação. Reabilita-se o campo estético em sua origem na realidade sensível, material e corpórea. Tratam-se dos cinco sentidos, a propriocepção e a mediação entre interior e exterior pelo aparelho psicossomático do corpo vivo. A cognição somática pode ser também, de forma ambivalente, "núcleo de resistência à domesticação cultural" dos sentidos (Buck-Morss, 2012, p. 158);

III) "o falo diante do pênis: anestésica da fantasia moderna de controle narcísico", a filosofia estética é situada pela reconhecida ojeriza aos sentidos, desde Baumgarten – estética como conhecimento inferior e confuso, diante do conhecimento lógico e discreto e, portanto, indigna de um filósofo – a Shaftesbury – harmonia estética do sentimento moral-social, estética como inconsciente político, a inscrição da harmonia social na sensibilidade e seu acultramento

³⁹ As imagens que justapusemos ao texto aqui, à exceção da última, não são provenientes do ensaio *Estética e Anestésica* de Buck-Morss, que também articula seu argumento imagetivamente. Estas últimas disponíveis em <https://www.susanbuckmorss.info/constellation/aesthetics-and-anaesthetics/>. Último acesso em 23 de Julho de 2024.

(Eagleton, 1993, p. 40) – até Kant – na constelação estética, política e bélica que organiza a estima estética pela impermeabilidade de um militar general aos sentidos e pela transformação ativa da realidade do mesmo, comparada à mera reprodução ilusória do artista –, Nietzsche⁴⁰ e Heidegger – *Mannesaesthetik* e *Weibesaesthetik*: estética masculina e feminina, de exercício de poder e receptividade das sensações. Comparando-se a disposição masculina⁴¹ de pleno domínio e controle dos sentidos com as formulações de autoprodução de si na modernidade, encontramos na aversão à imprevisibilidade dos sentidos a ilusão narcisista de controle total: a milagrosa geração de si mesmo (que Filippo Marinetti manifesta no futurismo fascista italiano⁴² e que os *Freikorps* objetivavam na guerra⁴³) atestando o temor do poder biológico feminino. Na primeira aparição da noção de *anestésica*, Buck-Morss escreve sobre a anestésica da masculinidade⁴⁴:

⁴⁰ Apesar da crítica de Buck-Morss ao “ideal nietzschiano do artista-filósofo, encarnação da vontade de poder” que “manifesta os valores elitistas do guerreiro” (Buck-Morss, 2012, p. 162), derivado de *A Vontade de Poder*, Nietzsche nos parece um proponente da dolorosa cognição somática, oposta às metáforas surdas da posse cognitiva e da conformidade tirânica da natureza ao sujeito (estoico, epicurista ou kantiano). “[N]a oposição à evidência dos sentidos estava o encanto do modo platônico de pensar [...] mediante pálidas, cinzentas, frias redes de conceitos, que jogavam sobre o variegado torvelinho dos sentidos – a turba dos sentidos, como disse Platão” (Nietzsche, 2005, p. 20). Em *Natureza-Morta*: finitude e negatividade em T. W Adorno, Maurício Chiarello mostra em Nietzsche a crítica à “motivação oculta” do conhecimento como “dissuasão da angústia ante o desconhecido”, donde a atividade intelectual é fundamentalmente um “meio estupefaciente” no qual “a dor da existência deixa de ser sentida” (Chiarello, 2006, p. 45). Christophe Türcke igualmente costura uma antropologia anestésica com o fio nietzscheano em *Sociedade Excitada: filosofia da sensação*.

⁴¹ O registro de leitura da masculinidade perpassa a psicanálise freudiana na qual temos a diferenciação entre masculino e feminino em pelo menos três sentidos (Freud, 2016, nota 72 [1915], p. 139): i) *passividade e atividade*, ii) no sentido biológico, como também, iii) no sentido sociológico. “[N]o caso do ser humano, nem no sentido psicológico nem no biológico se acha uma pura masculinidade ou feminilidade. Cada pessoa apresenta, isto sim, uma mescla de característica biologia do seu sexo com traços biológicos do outro sexo, e uma combinação de atividade e passividade, tanto na medida em que esses traços dependam dos biológicos como em que sejam independentes”. Desse modo, masculino e feminino são pensadas em sua diferença funcional de investimento libidinal, algo como uma “bipotencialidade sexual”, em nada diferente da bissexualidade constitucional (biológica e psicológica).

⁴² Tanto na “Estética futurista da guerra” de Filippo Tommaso Marinetti de 1935, publicado na *La Gazeta del Popolo* em Outubro de 1935 – que Benjamin cita no epílogo da *Reprodutibilidade Técnica* de 1936 como “manifesto sobre a guerra colonial na Etiópia” – quanto no Manifesto Futurista lemos a estetização política da guerra pelo futurismo nos termos de uma cura definitiva para o medo individual e pânico coletivo dos homens através do refinamento e estilização do heroísmo na guerra (Marinetti, 1935) que atesta a formulação masculina contra o pavor flácido, o medo de não ser viril e, no Manifesto Futurista de 1909, nos termos de uma fantasia de autorressureição a partir do novo líquido amniótico de um acidente de carro, saído da valeta materna, o futurista fantasia o ato da pura vontade na produção de si mesmo na metalização triunfal de seu corpo como fusão de metal e carne, como nota Giovanni Zapperi. O futuro totalmente tecnológico do futurismo é marcado na diferença sexual.

⁴³ No prefácio a *Male Fantasies* vol. I, Barbara Ehrenreich ressalta: “Para a casta guerreira, a guerra não é apenas produção de morte, mas um meio de *reprodução*; cada guerra deforma o espírito humano e garante que os sobreviventes – ou alguns, dentre eles – permanecerão guerreiros (Theweleit, 1987, p. xvi, trad. nossa).

⁴⁴ As possíveis abordagens da *anestésica da masculinidade* são múltiplas, Buck-Morss sugere a obra de Lucy Irigaray quanto à marcação da diferença sexual na lógica da reprodução, Klaus Theweleit comparece no ensaio de Buck-Morss em seu estudo *Male Fantasies* sobre o chauvinismo masculinista e encorajamento sensorial nas

Coisa curiosa: é precisamente nessa forma castrada que o ser é gerado como masculino – como se, não tendo nada tão embaraçosamente imprevisível ou racionalmente incontrolável quanto um pênis sensorialmente sensível, ele pudesse afirmar com confiança que *é* o falo. É essa protuberância não sensorial e *anestésica* que constitui este artefato: o homem moderno (Buck-Morss, 2012, p. 160).

origens do nazifascismo. William Reich teoriza a ontogênese do encouraçamento sublinhando sua natureza socio-econômica e patriarcal em *A Função do Orgasmo*: "A estrutura do caráter do homem moderno, que reflete uma cultura patriarcal e autoritária de seis mil anos é tipificada por um encouraçamento do caráter contra a sua própria natureza interior e contra a miséria social que o rodeia. [...] O homem alienou-se a si mesmo da vida, e cresceu hostil a ela (Reich, 1975, p. 11).

Imagem 4 – Santiago "Chago" Armada, *Emergen Grises*, 1964.



IV) "sistema sinestésico: o circuito sensorial inclui o mundo", a rejeição da antinomia entre pura interioridade da mente (ou da psique) e mera objetividade do cérebro (ou da neurologia) é justificada pelo estranhamento inóspito do ato de olhar (e se reconhecer) nessa massa acinzentada

chamada cérebro⁴⁵. Rejeitando a antinomia, Buck-Morss sugere pensar em uma epistemologia integrada (mas não fechada) do circuito sensorial (o mundo sensível). O circuito sensorial vai da percepção sensorial à reação motora, da pessoa ao meio, possibilitando a constituição da experiência do mundo. Esse sujeito epistemológico-sensorial descentrado (que reaparece na metapsicologia do *ego* freudiano⁴⁶), unidade das percepções sensoriais externas às imagens internas da memória e da expectativa é nomeado "sistema sinestésico".

V) o Espírito da História: mimese e sofrimento, o médico Charles Bell na guerra, a encarnação do espírito da história não é Napoleão cavalgando pela cidade de Jena, mas a mimese sensorial involuntária de um médico de guerra diante de corpos humanos vivos desmembrados das "expressões violentas e entrecortadas dos moribundos" e de "cheiros nauseabundos" (Bell *apud* Buck-Morss, 1992, p. 167). O rosto é como a janela da alma, uma superfície de registro coletivamente legível do sistema sinestésico, no limiar entre interno e externo, é uma singularidade estética (*ecceidade*: esta coisa – e não aquela) cujo olhar (lançado ou recebido)⁴⁷ resiste à apreensão do conceito.

⁴⁵ As primeiras linhas de *What should we do with our brain* da filósofa Catherine Malabou expõem textualmente a estranheza da visão de um cérebro: "O cérebro é uma obra, de que nós não sabemos. Nós somos seus sujeitos – simultaneamente agentes e produtos – e nós não o sabemos", invertendo o famoso dito de Marx, Malabou diz: "Os homens fazem seus próprios cérebros, sem saber que o fazem" (Malabou, 2008, p. 1, trad. nossa). Ainda, na legenda da imagem de abertura do capítulo *O circuito ecológico* de *Mundo de sonho e catástrofe*, correlato a este de *Estética e anestésica* que chamamos de *sistema sinestésico: o circuito sensorial inclui o mundo*, Buck-Morss recupera a recepção crítica de um leitor "que não era membro do partido" ao relatório de autópsia da morte de Lenin, por reduzi-lo a "apenas *matéria*, nada mais do que a combinação de um hemisfério craniano, intestinos, uma cavidade abdominal, um coração, rins, um baço ..." (*apud* Tumarkin *apud* Buck-Morss, 2018, p. 118)

⁴⁶ A noção de *ego*, ou de *Eu* de proveniência da psicanálise freudiana, faz referência à operação psíquica que regula, equilibra, equaciona as demandas de organismo, mundo exterior e psiquismo. A formação do Eu (ou ego) provém da organização, em boa parte inconsciente, dos processos psíquicos em contato com o exterior através do corpo. Portanto, o Eu é formado pelas exigências diretas do mundo exterior ao aparelho psíquico. No capítulo II de *O Eu e o Id*, Sigmund Freud é claro nesse aspecto ao mostrar a existência sobretudo corporal do Eu e sua situação de fronteira entre processos psíquicos, corpo e exterior. O papel do Eu, ou do ego, ocorre justamente no limiar entre o processo psíquico, corpo fisiológico e ambiente tecnologicamente alterado, diante da subjugação do homem às operações na maquinaria, o Eu se altera. O *ego* é a parte do aparelho psíquico que é modificada pelos estímulos externos, e é responsável por acomodar as exigências e limitações percebidas no mundo externo (o princípio de realidade) aos desejos transbordantes e irrestritos dos processos psíquicos (o princípio do prazer). Situado na superfície do aparelho psíquico, mas derivado das sensações corporais, o Eu é o limiar entre psiquismo, sensibilidade corporal e ambiente externo.

⁴⁷ Olhar lançado ou recebido anestesiados pela modernização urbana devido à sobrecarga das "funções que têm a ver com sua segurança". Se os seus olhos ganham vida, "ela é a da fera espreitando a presa e ao mesmo tempo protegendo-se", "Baudelaire descreve olhos dos quais se poderia dizer que perderam a faculdade de olhar" (Benjamin, 2021a, p. 145-7). Günther Anders ainda escreve sobre a cegueira diante do apocalipse por conta da incapacidade de *lançar o olhar* (cf. *Sobre o olho*, 2021). Agradeço à Felipe Serafim Vieira pela referência desse texto.

Imagem 5 – Francis Bacon, Três estudos de uma crucificação, 1944



VI) o choque é a essência da experiência moderna: anestésica, no que julgamos ser o núcleo tensionador da constelação de Buck-Morss. "A compreensão da experiência moderna por Walter Benjamin é neurológica" (Buck-Morss, 1992, p. 167). A proveniência freudiana do conceito de choque, a partir da função da consciência de para-excitação ou de proteção contra estímulos [*Reizschutz*], orienta a tese benjaminiana sobre a crescente de estímulos (incremento dos choques cotidianos) no mundo moderno tecnologicamente alterado, e.g. na indústria, no trânsito, na distração. A constância de movimentos arco-reflexos irrefletidos torna sua resposta automática condição de sobrevivência nas metrópoles. Sobrecarregado, o sistema percepção-consciência inverte o papel, interrompe o amortecimento dos choques e passa a entorpecer o próprio organismo. "O sistema cognitivo da sinestesia torna-se, antes, de *anestesia*" (Buck-Morss, 1992, p. 169). A dialética de estética e anestésica é essa inversão do aparelho sensorial humano para um modo de bloqueio da realidade, o que destrói a capacidade de reação política do organismo.

VII) técnicas anestésicas, narcóticas e a neurastenia, o estresse: se no capítulo anterior víamos as defesas autoanestésicas do próprio corpo orgânico, aqui vemos a "manipulação consciente e intencional do sistema sinestésico" através de substâncias narcóticas como o ópio, café e a cocaína ou práticas terapêuticas. A neurastenia, "desintegração da capacidade de vivenciar", coincide com a descrição do choque em Benjamin: colapso nervoso e fragmentação da psique. Uma doença dos nervos própria à civilização moderna, surgida do excesso de trabalho do sistema fabril, e a intensidade crescente dos imperativos sociais da modernização que

correspondeu à crescente de fadiga e doenças nervosas⁴⁸. A administração das drogas para o esgotamento nervoso neurastênico era corriqueira: mães proletárias medicavam seus filhos com ópio como uma "forma de serviço de creche" e a venda varejista de ópio se comparava às tavernas (Schivelbusch, 1993, p. 206). Concomitantemente houve a conversão das propriedades anestésicas para a práticas cirúrgicas.

VIII) objetividade fantasmagórica: realidade narcótica e ambiente total: a defesa autoanestesiante do organismo e a administração consciente do entorpecimento, são duas metades de uma mesma totalidade social inebriante. A própria realidade social moderna é transformada em narcótico, na medida em que alteram, de forma compensatória e viciante, a consciência social. A noção de fantasmagoria (sinônima de tecnoestética) é introduzida aqui, a partir dos ensaios de Adorno sobre Wagner (1991), como a produção de um campo sensorial sob a estética da forma mercadoria⁴⁹, de estimulação ininterrupta dos sentidos sem margem para respiro. A totalidade estética da obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*) de Wagner é o correlato artístico da totalização estética do mundo das mercadorias⁵⁰, que oculta os vestígios sensíveis do trabalho e exhibe a aparência *sensível* imediata das mercadorias para a massa da clientela *vidrada*. Nessa relação, o sujeito se confronta com o produto do seu trabalho sem se identificar com a *atividade* sensível da produção, mas com a *receptividade* onírica do consumo: reconstituindo, assim, a identidade, em

⁴⁸ Anson Rabinbach em *Human Motor: Energy, Fatigue and the Origins of Modernity* (1990) constrói outra constelação da modernização neste exato ponto. i) A convergência das ciências termodinâmicas no conceito de energia [*Kraft*] que permitiu abstrair força de trabalho humana, máquina, animal e cósmica, no mesmo platô de abstração. ii) A cronometria do tempo fisiológico por Etienne-Jules Marey, antecipando a dominação temporal e o fim da organização social pelo tempo cíclico. iii) A análise da fadiga como nêmesis do progresso e princípio energético de colapso do organismo a ser exorcizado, e iv) da neurastenia como doença dos nervos da modernidade e a intensidade das demandas sobre o organismo. Chegando, enfim v) às ciências do trabalho (taylorismo, em especial) e o fim das utopias do trabalho.

⁴⁹ O conceito de Wolfgang Fritz Haug explica a tendência ambivalente da forma estética da mercadoria determinada na função econômica pelo impulso ao lucro: "ao oferecer-se às pessoas, a fim de assegurar-se delas, [a mercadoria] traz à luz um desejo após o outro. Enquanto mera estética da mercadoria, ela lhes satisfaz apenas com aparências e mais desperta a fome do que a sacia. Enquanto falsa solução da contradição, ela a reproduz numa outra forma talvez bem mais ampla" (Haug, 1997, p. 82-3)

⁵⁰ Sobre as Exposições Universais como fantasmagorias, Benjamin cita e comenta Siegfried Giedion: "Exposições. 'Todas as regiões, e mesmo, em uma retrospectiva, todas as épocas. Da agricultura e mineração, da indústria e das máquinas, mostradas em funcionamento, até as matérias-primas e o material manufaturado, até a arte e o artesanato. Há nisso tudo uma necessidade singular de síntese prematura, que é própria do século XIX também em outros domínios – pensemos na obra de arte total. Ao lado de motivos inegavelmente utilitários, esse 'século queria fazer surgir a visão do cosmos humano lançando-se em um novo movimento' [Benjamin então comenta:] Expressa-se nestas 'sínteses prematuras' também a tentativa de fechar sempre de novo o espaço da existência e da evolução. Para impedir a 'ventilação das classes'" [G 2, 3].

uma reflexão fantasmagórica, remendada sobre a alienação e a fragmentação da modernidade capitalista.

Imagem 6 – Georges Seurat, *Parade de Cirque*, 1888. Fonte: wikicommons⁵¹



IX) patologia industrial; reificação e consciência do paciente⁵²: o médico e a massa. A sensação macabra de guerra contínua nas alas cirúrgicas dos hospitais diante da catástrofe física

⁵¹ No capítulo 3 do já mencionado *Suspensões da Percepção*, Jonathan Crary interpreta este quadro de Seurat como a reorganização da experiência perceptiva no novo ambiente social: “Por estar alinhada com os modelos de controle tecnológico, *Parada de circo* anuncia um afastamento coletivo do sonho de totalidade instintiva, apesar do comprometimento obsessivo de Seurat com seu ‘método’ ser uma busca extravagante por uma utopia sensorial e harmoniosa, que subsistiu para além da temporalidade e do declínio da própria história e não apenas fora de um mundo dissonante e administrado. [...] [P]or um lado, [*Parada de circo*] pressupõe uma atenção cromática autossuficiente e subjetiva o bastante para constituir um reino provisório de liberdade para o observador individual; por outro lado, sua aspiração de controle sobre as respostas combina-se à proliferação de discursos que entendem o sujeito atento como um autômato psíquico, que age em resposta a sugestões externas e em um estado de consciência restrita. Mas, enfim, *Parada de circo* ocupa uma posição psíquica, social e imaginária que não coincide nem com os sonhos de liberdade subjetiva, nem com os efeitos do poder. É uma pluralidade cambiante de momentos, centros e pontos de vista a partir dos quais são reveladas tanto as ilusões de autonomia quanto as de dominação” (Crary, 2013, p. 162).

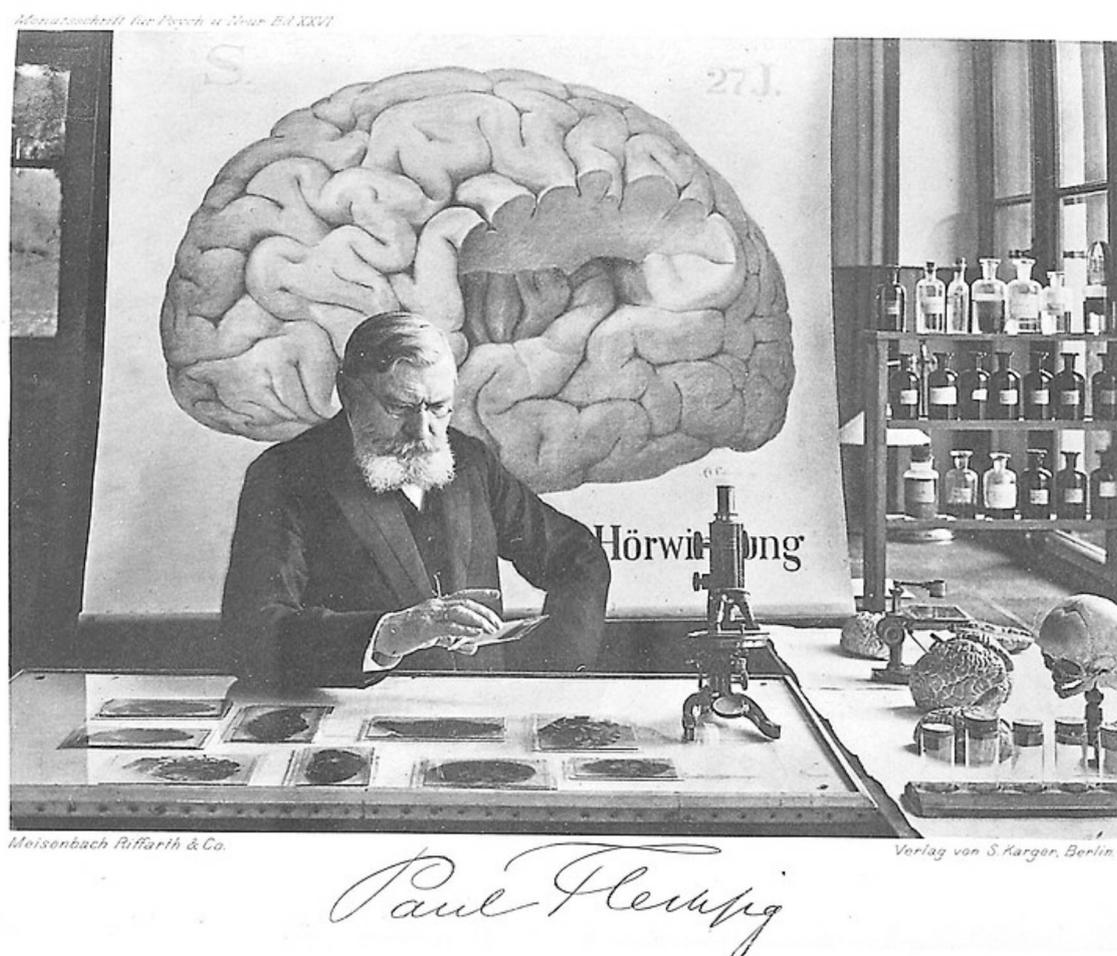
⁵² Devemos essa expressão a Michael Taussig no seu ensaio de mesmo nome *Reification and the consciousness of the patient* (1992). Nele, o antropólogo avalia a reconstrução do mundo reificado das mercadorias nas relações sociais entre médico e paciente ao mesmo tempo em que compreende a existência de um fator de cura quando há relação afetuosa recíproca, não reificada, na solidariedade entre pacientes. As *Memórias de um Doente de Nervos* de Schreber, com o qual Benjamin teve contato, pode ser considerado como texto primevo de uma insurreição curativo-biográfica do paciente contra a reificação da relação social de cura.

dos acidentes e amputações da modernização industrial é a contraparte brutal da compensação tecnoestética fantasmagórica, da totalização sensível-receptiva da forma estética do mundo da mercadoria. A prática de anestesia médica foi central para abolir a dor do paciente, o que apazigua o envolvimento emocional do médico, preparando a dessensibilização social. O paciente anestesiado (reificado, tornado coisa) é convertido em uma massa física indolor. O que antes exigia o exercício da virtude estoica de ataraxia *apática* do médico diante da catástrofe física, agora é administrado sinestesticamente (na mediação médico-fármaco-paciente). A compreensão fenomenológica de *hylé* – matéria indiferenciada – por Husserl ampara a explicação da conversão das multidões industriais urbanas em massa urbana indiferenciada⁵³. A transformação da natureza humana em material indiferenciado pela fantasia autogeradora e criadora do homem moderno ressurge como modelo de compreensão do guerreiro, do príncipe maquiavélico e do líder revolucionário⁵⁴, assim como do chefe de burocracia e agora, no modelo dos *operadores* (operação médica, militar, do operário de máquina e do operador de câmera cinematográfica). O corpo técnico da sociedade, que conta com a anestesia geral do corpo social (no que também inclui o operador, numa autoalienação perceptual), atesta um grau de tolerância geral, forma a "triplição da perspectiva perceptual – agente, matéria e observador" (Buck-Morss, 2012, p. 184). A divisão social do trabalho intelectual e manual também reaparece do ponto de vista aéreo na divisão entre passividade das massas diante da atividade administrativa: no controle da atividade de produção social pela administração burguesa.

⁵³ Benjamin escreve entre os fragmentos de número 38 do *Parque Central* "Sobre o conceito de *multitude* e a relação entre 'multidão' e 'massas'". Penso que a relação pode ser entendida como de conversão, assim como indicada por Buck-Morss. A sociedade moderna integrou a comunidade múltipla de indivíduos singulares em uma massa indiferenciada. Na nota XII da *Reprodutibilidade Técnica*, já vemos a reificação do proletariado do ponto de vista de seus opressores: "O proletariado com consciência de classe forma uma massa compacta apenas visto de fora, na representação de seus opressores [...]. Na solidariedade da luta de classes proletária, a oposição morta, não dialética, entre indivíduo e massa é abolida" (Benjamin, 2018 [1936], p. 80-81). Enfim, na solidariedade da luta de classes, o múltiplo dinâmico da multidão pode se opor ao uno estático da massa indiferenciada.

⁵⁴ Curiosa a reação de desapontamento de Stalin em seu primeiro encontro com Lenin, em um congresso bolchevique de 1905, na Finlândia: "Esse 'homem de aparência mais ordinária, abaixo da estatura média... [não era] de modo algum distinguível dos mortais comuns: [...] 'Como fiquei desiludido quando percebi que Lênin tinha chegado à reunião mais cedo [...] e, acolhido em algum lugar no canto, estava simplesmente mantendo uma conversa das mais comuns com os mais ordinários dos delegados do congresso. Eu não vou esconder de vocês que isso para mim na época pareceu uma espécie de violação de certas regras indispensáveis'" (Buck-Morss, 2018, p.93). A impressão de Stalin sobre Lenin coincide com a descrição da ideia de dirigente revolucionário, posta sobre a relação entre massa e indivíduo, em Walter Benjamin: "[O] maior desempenho [do dirigente revolucionário] não consiste em atrair a massa para si, mas sempre de, novamente, deixar-se integrar na massa, afim de sempre de novo ser, para ela, um entre centenas de milhares" (Benjamin, 2012a [1936], p. 80). A imagem de Lenin como 'Grande Homem' que Stalin antevia só é inscrita no inconsciente do coletivo com a estética monumental soviética, os *souvenirs* da imagem de Lenin, bustos e quadros que compuseram, depois de sua morte, a imagem do revolucionário.

Imagem 7 – Paul Flechsig em seu escritório, o médico de Daniel Paul Schreber. Autor desconhecido, 1909. Fonte: wikicommons.



X) Jünger, agente secreto do fascismo⁵⁵: blindagem virtual, estatística, atuante e física. A aceitação das vidas perdidas do processo de modernização – na indústria, na guerra, nas ferrovias, e vida urbana –, segundo Ernst Jünger, produziu no trabalhador uma "segunda consciência" fria capaz de olhar para o "ser humano sensível" enquanto objeto "situado fora da zona da dor" (Jünger

⁵⁵ A expressão é de Peter Sloterdijk e faz alusão à posição de Charles Baudelaire na obra de Benjamin, que o próprio enuncia como a de um "agente secreto", da "secreta insatisfação da sua classe com o seu próprio poder" (Benjamin, 2021a, p. 323, nota 31). No caso de Jünger, esse cínico moderno no limite entre o fascismo e o humanismo estoico, escreve Sloterdijk: "[E]le está entre os entusiastas do sujeito duro, que suporta a tempestade de aço. [...] Enterrar Jünger sob a suspeita de um fascismo por demais superficial seria, por isso, uma posição improdutiva em relação à sua obra. Se há um autor para o qual cabe a fórmula benjaminiana do 'agente secreto' em nosso século [referindo-se ao XX], então esse autor é Ernst Jünger, que ocupou como quase nenhum outro postos de guarda avançada em meio às estruturas de pensamento e de sentimentos fascistas" (Sloterdijk, 2012, p. 608).

apud Buck-Morss, 2012, p. 184)⁵⁶. O esquema corporal articulado ao reflexo de si pelos novos meios de reprodução, produz o novo 'eu' do sistema sinestésico, no limiar entre interior e exterior. A tecnologia se torna um grande espelho que blinda a reação somática contra a dor e o sofrimento humanos, numa fantasmagoria tecnoestética consoladora. O "frágil e minúsculo corpo humano" (Benjamin, 1994, p. 115) é refletido como um corpo físico insensível, corpo estatístico calculável, corpo atuante normativo e corpo virtual que suporta o insuportável. Nesse reflexo, a dor pode ser vista como uma ilusão (Jünger *apud* Buck-Morss, 2012, p. 185). É negando a experiência estética de fragmentação ou desmembramento que a unidade superficial e totalizante do esquema corporal, do outro ou do mundo, que a percepção tranquilizadora de uma ordem coerente se impõe como fantasmagoria. Por outro lado, na arte dadaísta e expressionista, o "esfacelamento tecnológico" da vida e do corpo humano são expostos sem blindagem. A estética fascista, contudo, se nutre desse procedimento de blindagem e integração dos fragmentos dispersos [*dissecta membra*] da modernização.

XI) estádio do espelho, teoria do fascismo: a dialética do rígido e do frágil. É diante da experiência estética de alienação sensorial que o ensaio *Estética e anestésica* conclui com uma dialética entre o rígido e o frágil. Freud escrevia sobre o narcisismo no início da guerra de 1914, e a formulação da teoria do estádio do espelho por Lacan se realça igualmente pelo contexto histórico de sua formulação nos primórdios do fascismo (1936/1949)⁵⁷, podendo ser interpretada como "uma teoria do fascismo" (Hal Foster, 1991; Buck-Morss, 1992, p. 189). A reflexão da imagem da criança no espelho retroativamente produz o reconhecimento triunfal de sua nova unidade corporal imaginária sobre o "corpo despedaçado [*corps morcelé*]"⁵⁸ que ela deixa para

⁵⁶ Lukács aponta criticamente para o problema radicando-o na divisão social e mecanização do trabalho: “[A] objetivação de sua força de trabalho e relação ao conjunto de sua personalidade – que já era realizada pela venda dessa força de trabalho como mercadoria –, é transformado em realidade cotidiana durável e intransponível, de modo que, também nesse caso, a personalidade torna-se o espectador impotente de tudo o que ocorre com sua própria existência, parcela isolada e integrada a um sistema estranho” (Lukács, 2018, p. 205, grifo nosso)

⁵⁷ O "Estádio do Espelho" foi uma palestra proferida e interrompida em Agosto de 1936, quando Lacan teria inicialmente formulado o estádio do espelho. Nos anais do congresso, resta da palestra uma breve nota: "2. Dr. J. Lacan (Paris). A Fase Através do Espelho". Depois de ser interrompido em sua palestra por ter excedido o tempo, Lacan abandona o congresso e vai a Berlim para assistir aos Jogos Olímpicos de Verão, as Olimpíadas de Hitler (Butler, 2013, p. 185).

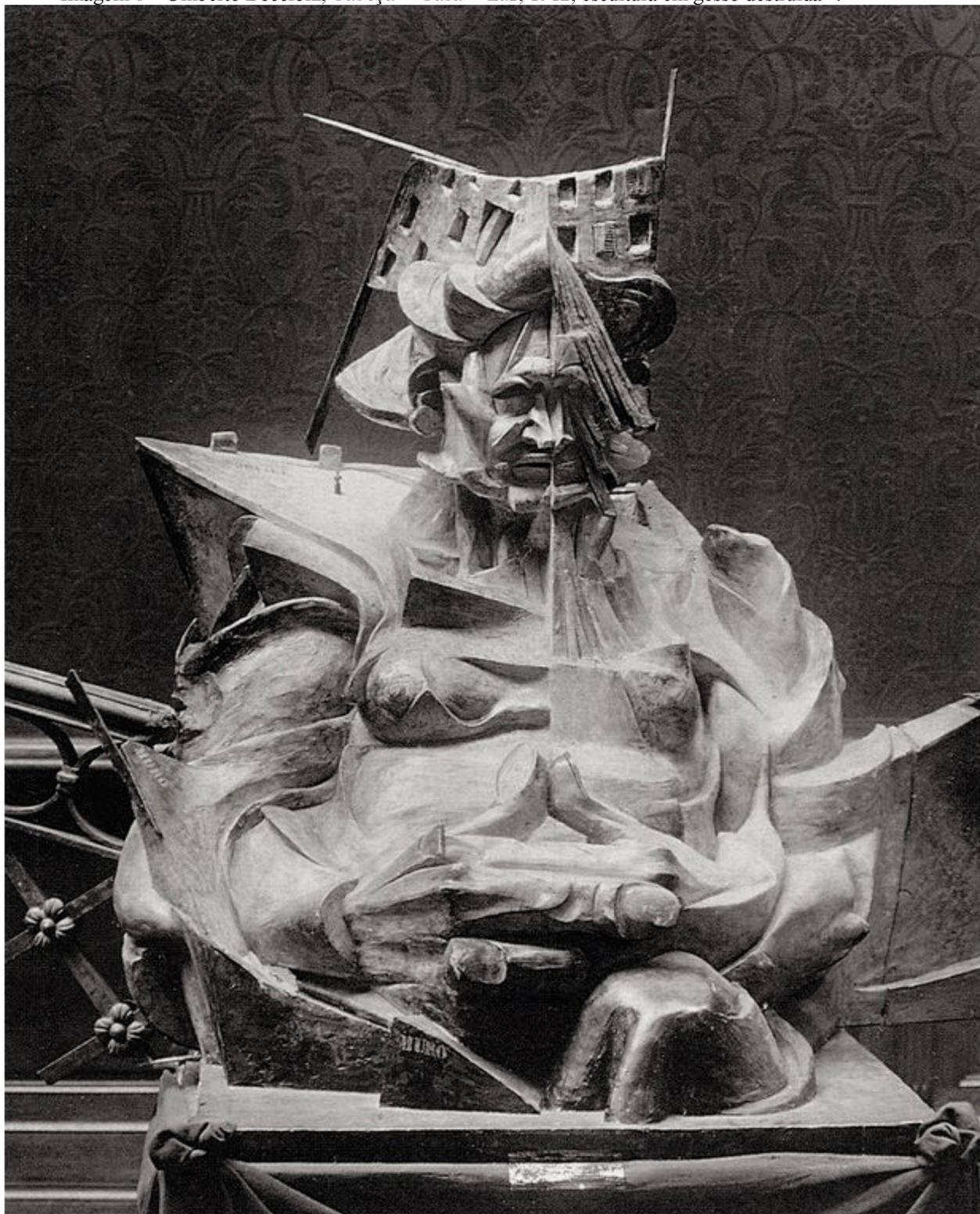
⁵⁸ Quanto à relação entre estética do desmembramento nas artes e a psicanálise, Hal Foster destaca as ligações entre "Lacan e os pintores surrealistas que faziam do corpo despedaçado o seu tema" (Buck-Morss, 2012, p. 189) em *Armor Fou* (1991) que dialoga com o já mencionado texto de Klaus Theweleit sobre o *topos* fascista de blindagem do corpo e do ego. Destacamos também a leitura de Shane Butler em *Beyond Narcissus* (2013) sobre o que ela argumenta ser a crucial relevância do surrealismo para Jacques Lacan na formulação do estádio de espelho lacaniano, o psicanalista teria sido impedido de admitir a influência de Dalí e do *avant-garde* por conta da rejeição

trás. A estética fascista (nas artes monumentais ou nas relações sociais) repete a representação e exibição triunfal do corpo físico blindado contra a dor, o sofrimento e a fragmentação, produzindo a ilusão de invulnerabilidade. Uma estética situada fora da zona da dor, um narcótico anestético, no que aqui entendemos como uma dialética entre o frágil (corpo despedaçado) e o rígido (corpo blindado)⁵⁹.

dos seus mestres psiquiatras quanto ao *avant-garde*, de modo similar à rejeição de Freud da teoria da libido de Daniel Paul Schreber no seu estudo sobre o livro biográfico-terapêutico de Schreber em *O Caso Schreber*: "Mas posso invocar o testemunho de m colega especialista, de que desenvolvi a teoria da paranoia antes de conhecer o teor do livro de Schreber. O futuro decidirá se na teoria há mais delírio do que eu penso, ou se no delírio há mais verdade do que outros atualmente acreditam" (Freud, 2010, p. 103).

⁵⁹ Devemos essa formulação à *Male Fantasies* de Klaus Theweleit, texto que não abordamos neste trabalho, mas que assombrou boa parte do pensamento acerca do movimento *pulsional* do fascismo e sua propagação latente no campo libidinal que ronda essas páginas, "o problema do fascismo deve ser visto como um problema na organização 'normal' das nossas relações vividas – um problema para o qual, por enquanto, não temos resolução" (Theweleit, 1989, p. 358, trad. nossa). No prefácio de Anson Rabinbach e Jessica Benjamin, lemos um conciso e não menos assustador resumo do resultado dos estudos de Theweleit diante dos diários e escritos dos *Freikorps*: "O fascismo, na visão de Theweleit, é um exemplo extremo da polarização política do gênero (não restrita a qualquer divisão biológica entre os sexos). Homens afeminados são tão rejeitados na mentalidade fascista quanto mulheres masculinas. Mas Theweleit vai adiante: para o macho é a mulher *interna* que constitui a mais radical ameaça a sua integridade. *Dois tipos básicos de corpos exemplificam a metafísica corporal no coração da percepção fascista. Por um lado há o mole, fluido, enfim, o líquido corpo feminino que é a quintessência negativa do 'Outro' que espreita internamente o corpo masculino. É a fonte subversiva de prazer ou dor que deve ser expurgada ou selada. Por outro lado há o duro, organizado e fático corpo esvaziado de todas as vísceras internas e que encontra a sua apoteose na máquina. Essa máquina-corpo é a reconhecida 'utopia' do guerreiro fascista. 'O novo homem é um homem cujo físico [physique] foi maquinizado, sua psiché eliminada'. No primeiro volume [de *Male Fantasies*], o medo e a repulsa do feminino se manifestam na incessante evocação de metáforas de um fluido engolfante, alagamento, na 'maré vermelha', 'rua de sangue', 'irrupção da terra', e na lama, eflúvio, fluxos, lava, e emissões de todos os tipos. No segundo volume, a essa análise visceral é incluída a *physis* masculina – o corpo como um mecanismo para fuga [*eluding*] do líquido, mecanismo de incorporação ou repulsa das emoções indesejadas, pensamentos, saudades. O desejo do ego masculino é de se libertar de tudo aquilo que possa ser identificado com o corpo feminino: com a liquidez, com o calor, e acima de tudo com uma sensualidade que responde a outros seres humanos. Isso produz uma política de homens 'duros como aço' (termo de Jünger) cuja 'luta contra a massa [revolucionária] e a feminilidade é uma luta para deter o pavor que o soldado masculino tem da produção desejante de seu inconsciente'. A preocupação do guerreiro fascista com os perímetros do seu corpo é um tipo de destripamento, descorporação, dessensualização, o que poderíamos chamar de 'sensório anti-sensual'. A utopia do guerreiro de corpo mecanizado é, portanto, erigida contra o *self* feminino interior. A pavorosa enxurrada é a feminilidade e a vida interior as quais não podem admitir o desejo 'frouxo' do amor materno. A chave para a fantasia da violência destrutiva e fúria contra as mulheres é o conflito entre o desejo pela fusão e simultâneo terror diante das implicações destrutivas que tal mescla produziria. As mulheres representam a cisão do desejo masculino em pares opostos: fusão/autonomia e mescla erótica/ego blindado. [...] Os homens de Theweleit são assassinos, não por uma lascívia de sangue ou sonho romântico de glória, mas porque querem permanecer *um todo*. (Theweleit, 1989, p. xix-xx, grifos e trad. nossa). Ainda, Luce Irigaray também formula a ideia de corpo rígido e frágil no capítulo "A 'mecânica' dos fluidos" em *The Sex which is not One* [O sexo que não é Um].*

Imagem 8 – Umberto Boccioni, *Cabeça + Casa + Luz*, 1912, escultura em gesso destruída⁶⁰.



⁶⁰ Aventamos uma interpretação desta obra, à luz do enrijecimento social e psíquico, da dissolução do *ego* e a unidade triunfal, do rígido e do frágil, no apêndice.

XII. a pós-imagem do fascismo: o eu intacto contra o corpo despedaçado. A autodescrição de Goebbels do fascismo, a modelação artística do *Volk* a partir da matéria-prima das massas, demonstra a coincidência da autoimagem do fascismo com a partição agente/paciente. A genialidade do fascismo é, no entanto, incluir a terceira parte, o "observador" na posição das massas "imperturbáveis diante do espetáculo de sua própria manipulação" (Buck-Morss, 2012, p. 190). A superfície regular, proporcional, harmônica, de conjunto agradável ao olhar, elimina a finalidade bélica e militar das exposições⁶¹: a "preparação de toda uma sociedade" para "o sacrifício sem questionamento", numa *anestesia* da recepção. Na conclusão do ensaio, Buck-Morss volta a câmara para Hitler, mostrando o quanto que o treino das expressões faciais de Hitler se orientava para um efeito refletor da multidão: devolver ao homem da multidão a imagem do eu intacto, em oposição ao medo do corpo despedaçado. É comparando lado-a-lado imagens da expressão do choro e do medo, em Hitler e em uma criança, que Buck-Morss capta a "dinâmica do narcisismo de que depende a dinâmica do fascismo" (Buck-Morss, 2012, p. 192). O saldo na cognição do presente (o agora da cognoscibilidade) é de destruir a imagem que isola Hitler em uma distância segura como o anticristo, a "encarnação do mal", o "bicho-papão"⁶² (Buck-Morss, 2012, p. 193-4). Diante da destruição dessa imagem, temos a consciência de que o investimento libidinal na unidade do ego (narcisismo e enrijecimento⁶³) que desenvolvemos, e ao qual se apela diariamente

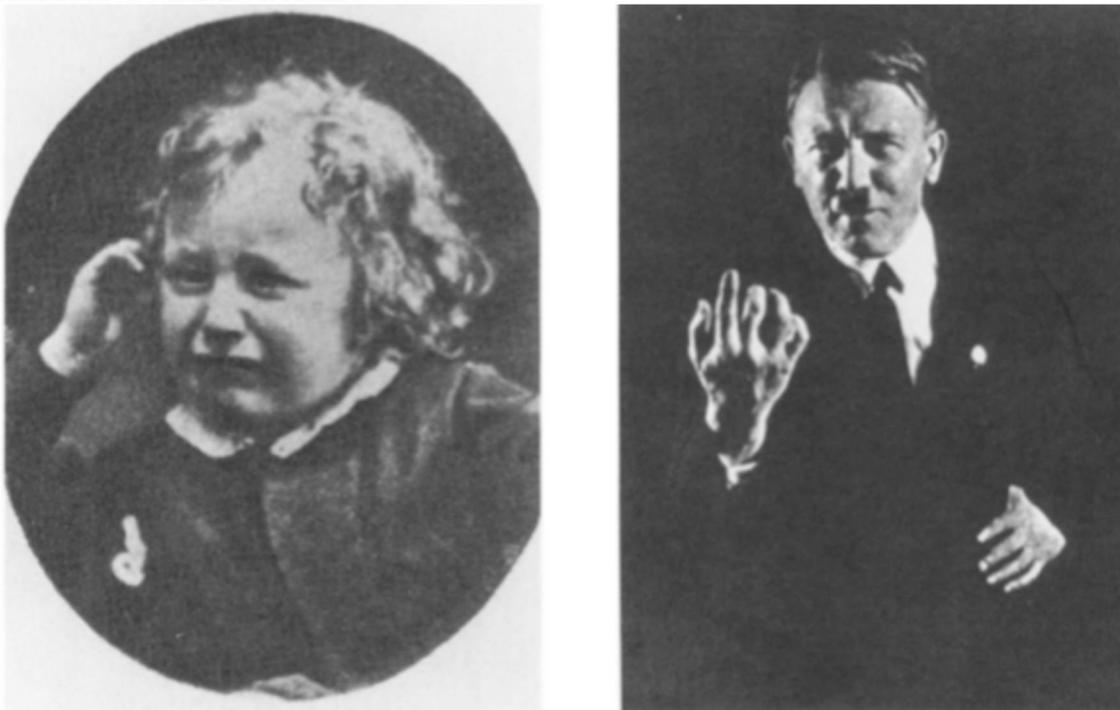
⁶¹ A exemplo da "superprodução política" do comício encenado do Partido Nacional-Socialista de 1934, que Lief Reifenthal monta em filme e para o qual Albert Speer constrói os cenários. A "criação de um universo artificial que parece absolutamente real" de um evento organizado "de maneira espetacular, não somente do ponto de vista de uma reunião popular, mas de modo a fornecer material para um filme de propaganda... tudo foi determinado em função da câmara" (Vogel; Riefenthal *apud* Virilio, 1998, p. 129)

⁶² Buck-Morss relata em entrevista sua experiência pessoal com a questão da desmistificação do mal encarnado, da reação horripilante frente a, por assim dizer, prova de humanidade de Hitler. Quando graduanda, Buck-Morss mexeu com documentos e arquivos da Segunda Guerra Mundial, em uma das caixas, segura em sua mão os cartões de aniversário que Hitler recebia anualmente de sua mãe. "Me dar conta de que Hitler tinha uma mãe, que ela o enviava cartões de aniversário e que ele os guardava. Aquilo foi difícil, porque para mim Hitler era a personificação do Mal [*evil*], e não um problema histórico complicado, mas facilmente isolável 'lá', como o Mal, morto pelos seus próprios atos maus [*evil*]. Eu ainda julgo seus atos como maus [*evil*]. Mas era muito mais complicado reconhecer que ele foi um garotinho, crescendo com uma mãe que o envia cartões de aniversário quando adulto, e que ele os guarda. E eu seguro em minha mão" (Buck-Morss, *The Bat of Minerva*, 2017b, 00:34:30, trad. nossa). Para uma reflexão da humanidade no Mal e da posição da arte diante disso, ver. De Duve, *A Arte Diante do Mal Radical*, 2009.

⁶³ "Quanto mais nos aprofundamos na gênese psicológica do caráter totalitário, tanto menos nos contentamos em explicá-lo de forma exclusivamente psicológica, e tanto mais nos damos conta de que seus enrijecimentos psicológicos são um meio de adaptação a uma sociedade enrijecida" (Adorno, 2015, p. 198) escreve Adorno em *Observações sobre política e neurose*. Reforço aqui a concatenação dessa tese sobre o caráter totalitário ser enrijecido em Adorno com o encouraçamento do homem moderno frente a sociedade autoritária e patriarcal em Reich: ""A estrutura do caráter do homem moderno, que reflete uma cultura patriarcal e autoritária de seis mil anos é

nas imagens da cultura de massas, e que faz parte da organização atualmente existente de nossas vidas, "é o terreno do qual pode brotar novamente o fascismo", é sua natureza complementar.

Imagem 9 – Comparação entre uma fotografia em Darwin, *A expressão das emoções no homem e nos animais*, 1872 e outra de Heinrich Hoffman, *Pose oratória de Hitler*, 1932. Reproduzido de *Estética e anestésica* de Susan Buck-Morss.



1.2. Breves Pontuações

O ensaio *Estética e Anestésica*, como acima esquematizado, reorienta nosso pensamento diante da experiência de modernização. Na autocompreensão da autora sobre seu próprio ensaio, ela diz ser um feito de "traça[r] uma antropologia filosófica da modernidade" (Buck-Morss, 2018, p. 286). Projeto este de uma antropologia filosófica da modernidade que, mesmo sem ter uma continuidade posterior à publicação do ensaio por parte de Buck-Morss, podemos ver reverberar

tipificada por um encouraçamento do caráter contra a sua própria natureza interior e contra a miséria social que o rodeia. [...] O homem alienou-se a si mesmo da vida, e cresceu hostil a ela" (Reich, 1975, p. 11).

no projeto da antropologia negativa de Günther Anders⁶⁴ ou até mesmo no de Marx⁶⁵. Sua antropologia filosófica dá conta das transformações acarretadas no *corpo vivo e sensível* do ser humano, da totalidade do campo sensível humano absorvida pelo capitalismo em sua dimensão *sensível-suprassensível*. Buck-Morss reconhece, assim como Benjamin, o capitalismo como máquina infernal de dimensões tais que altera substantivamente a natureza transitória e perene da humanidade, ressaltando a grande transformação de estética em anestésica no seu modo de percepção. Mais especificamente a absorção da experiência humana, o campo sensível e dimensão estético-sinestésica da forma de vida sensível quando submetida às relações capitalistas. Ou seja, a antropologia filosófica da modernidade de Susan Buck-Morss versa sobre a transformação na dimensão vivida das relações sociais sob a forma estética da mercadoria no que concerne à transformação da estetização da política pelos regimes fascistas e na dimensão psicossomática dos movimentos fascistas.

Compreendemos por antropologia filosófica a história natural do homem moderno, na qual, como veremos adiante, tomada no sentido dialético de Benjamin e Adorno, a natureza humana é apresentada historicamente e a história é apresentada sob forma natural. Haveria, portanto, uma 'nova natureza humana' gestada e naturalizada na história da modernização. Segundo Buck-Morss, a forma anestésica é esta nova natureza humana no campo dos sentidos transformados na modernização. Ela é a forma de recepção aturdida, no mínimo *hipoestésica*, da política, da história, do sofrimento humano e do campo social que desaba continuamente, mas é percebida de forma indolor. Um problema anestésico que o ensaio de Buck-Morss nos abre é de que o sofrimento humano tenha deixado de doer. Ou, mesmo que doa, o corpo moderno produziu defesas autoanestésicas de tolerância à dor de si e a do outro, defesas legítimas diante de um mundo avassalador, o sistema defensivo do corpo moderno é ainda incrementado pelas técnicas e

⁶⁴ Cf. Hunter Bolin, *Unworldliness: A Pathology of Humankind (On Günther Anders's Negative Anthropology)*. In: <https://www.e-flux.com/journal/147/625279/unworldliness-a-pathology-of-humankind-on-gunther-anders-s-negative-anthropology/>

⁶⁵ Polemizando contra a tese do corte epistemológico de Althusser, Ruy Fausto tensiona: “Em primeiro lugar é preciso dizer que os *Manuscritos* representam mais uma *antropologia negativa* do que uma antropologia positiva – o que já é diferente. O fundamento antropológico nos *Manuscritos* é menos o homem do que o *homem alienado*. Isto não nos remete ao velho Marx, mas representa uma diferença importante em relação à antropologia feuerbachiana. Diríamos que para passar dos *Manuscritos* ao universo do velho Marx, é necessário pôr (*setzen*) a ‘negação’ do homem *enquanto* ‘negação’, ou se se quiser, é preciso ‘negar’ o próprio homem ‘negado’: isto representa, sem dúvida, um passo fundamental, mas diferente da simples passagem do homem à sua ‘negação’ (da antropologia positiva à ‘negação’ da antropologia). O que se perde de vista, frequentemente, é a ideia de que o homem ‘negado’ está nos *Manuscritos*, com o que isto significa: nos *Manuscritos* temos, sem dúvida, o homem: antropologia, mas ‘negado’: antropologia *negativa*” (Fausto, 1980, p. 8).

fármacos entorpecentes e um investimento libidinal viciante nos estímulos que ajudam a tornar este mundo suportável. Uma sorte de reforço retroalimentativo infernal.

Ao apresentar a permanência histórica dessa nova natureza humana (desde, pelo menos, a Paris do século XIX à Europa do início do XX rumo ao poder espetacular integrado do capitalismo global)⁶⁶ junto à recursividade (no mínimo potencial) entre processo de modernização e fascismo, a situação crítica da experiência presente se sobressalta no ensaio de Susan Buck-Morss com o desassossego ou inquietação próprios ao gesto de construção de uma constelação crítica. Como a filósofa abre seu ensaio tendo em vista que a nossa experiência histórica é marcada pela política como espetáculo sensorial no mundo televisual, e essa forma de percepção sensorial alienada (desde a terceirização do curso da recepção ao ritmo editorial, ao hiato da crítica reflexiva deslocado para os alegres comerciais de novas mercadorias)⁶⁷ se predispõe historicamente ao "manejo" do fascismo, "devemos presumir que a alienação e a política estetizada, como condições sensoriais da modernidade, sobrevivem ao fascismo" e que o mesmo ocorre "com o gozo experimentado na visão de nossa própria destruição" (Buck-Morss, 2012, p. 156).

Seria um engano depurarmos as intelectuais e os intelectuais dessa condição anestésica de alienação e pura receptividade inativa dos sentidos, relegando a anestésica a grande "massa de espectadores", pensada quase sempre na terceira pessoa com o dedo em riste e depreciação moral. Um outro crítico estadunidense, Hal Foster, editor da revista na qual Buck-Morss publicou seu

⁶⁶ Isso para ficarmos com a tripartição temporal dos ocorridos históricos que Benjamin estudou nos últimos treze anos de sua vida nas *Passagens*, junto à experiência histórica do próprio Benjamin que o provocou a estudá-los e da redação de *Estética e Anestésica*, renovado o impulso político de constelar a modernização. Mas a temática não se exaure nisso. Poderíamos ainda dizer da Itália da década de 70, diante da qual Pasolini nota ter sido gestado um tipo de hedonismo conformista cinico. Segundo Pasolini, com a adesão total à sociedade de consumo produziu-se um salto qualitativo, uma mutação antropológica ligada ao consumo voraz e a padronização cultural repressiva que tornou, inclusive, indiscerníveis "pelo físico, um operário de um estudante, um fascista de um antifascista". No assustador eco da horripilante humanidade de Hitler com que Buck-Morss conclui, Pier Paolo Pasolini nota, quanto ao que chama de um novo Poder – novo fascismo – ainda sem rosto: "[N]enhum de nós jamais conversou com [os jovens fascistas], nem sequer lhes dirigiu a palavra. Aceitamo-los rapidamente como inevitáveis representantes do Mal. E talvez fossem meninos e meninas de dezoito anos, que não sabiam nada de nada, e que mergulharam de cabeça nessa horrenda aventura por simples desespero. [...] [O] propósito [do novo fascismo] é a reorganização e a padronização brutalmente totalitária do mundo (Pasolini, 2020, p. 83).

⁶⁷ A forma caduca dessa alienação sensorial é a da interpassividade ou subordinação sensorial da expressão emocional ao curso do conteúdo televisual. Desde as "risadas enlatadas" das *sitcoms* estadunidenses até a sonoplastia dos programas de tevê brasileiros (impedindo a visão do ridículo e do humilhante sob a espalhafatosa arruaça por todos os cantos do cenário) e aos novos vídeos de *react* das redes sociais digitais (nos quais alguém *reage* uma notícia de jornal ou vê um vídeo, e monetiza sua reação), "o espectador não deve ter necessidade de nenhum pensamento próprio, o produto prescreve toda reação" (Adorno & Horkheimer, 1985, p. 113). Essas novas formas, cujo ritmo e forma exclamatória se indis põe ao reposicionamento de uma crítica distanciada pelo espectador, formulam um novo aprendizado para aqueles a quem "já nada move nem comove, e que aprendem novamente a chorar no cinema" (Benjamin, 2013a, p. 51).

ensaio em 1992, relata seu próprio assombro diante da dimensão total da mutação antropológica em que o processo de modernização e propagação televisual de guerras e catástrofes acarretou:

Tal foi, para mim, o Efeito CNN na Guerra do Golfo: repellido pela política, fiquei grudado nas imagens, prisioneiro pela excitação psicotecnológica, assim como a bomba inteligente e o espectador se prendem como uma coisa só. Uma excitação oriunda da tecnomastria (minha singela percepção humana convertida em visão de supermáquina, capaz de ver o que destrói e de destruir o que vê), mas também uma excitação oriunda de uma dispersão fantasiosa do meu próprio corpo, da minha própria condição de sujeito. É claro que meu corpo não explodiu quando as telas das bombas inteligentes se apagaram. Pelo contrário, saiu reforçado: num clássico tropo fascista, meu corpo, minha condição de sujeito, afirmaram-se na destruição de outros corpos. Nesse tecnosublime, portanto, há um retorno parcial de uma condição de ser sujeito fascista, que ocorre também no nível da massa, pois esses acontecimentos são extremamente mediados e produzem uma coletividade psíquica – uma nação psíquica, por assim dizer, que também é definida contra a alteridade cultural tanto interna como externa. (Foster, 2017, p. 205-206)

A constelação de *Estética e Anestésica* reaparece no clarão da imagem dialética diante dessa experiência de conexão global (tecnologias como próteses de integração total) e de desconexão física (medo da castração) que Foster sugere com o conceito de des/conexão⁶⁸. Os elementos aqui se repetem: a excitação psicotecnológica, a atrofia política pelas imagens, o efeito sublime na percepção que vislumbra a destruição física, a reafirmação e reforço da unidade corporal diante da imagem de destruição do outro (o *tropo* fascista), o alcance cultural nacional da transmissão das imagens⁶⁹. A reflexiva cognição somática da citação de Hal Foster é a necessária

⁶⁸ O que Hal Foster pensa na ambivalência do conceito de des/conexão é também notado por Susan Buck-Morss como a dupla função do desenvolvimento técnico. A máquina como ferramenta (próteses artificiais: a técnica como extensão do homem) encontra seu correlato na máquina como armadura (retorno da técnica sobre o corpo orgânico, a inversão protética, o próprio ser humano se torna extensão da técnica), que expressam, por sua vez, o desenvolvimento da maquinaria capitalista: o mundo técnico que defronta o trabalhador na grande indústria capitalista, desenvolvida a partir da manufatura, se transforma em “um mecanismo de produção cujos órgãos são seres humanos” (Marx, 2017, p. 413). Os ofícios independentes do fiandeiro, do relojoeiro, etc. podiam ser explicados pelo modelo protético, mas não o processo de trabalho da grande indústria. O momento protético da primeira função tecnológica ressurge em direção contrária, invertendo seu sentido. Não são mais as ferramentas que são as extensões dos homens, mas os homens que são as extensões da maquinaria. Se no artesanato era o trabalhador que se servia da ferramenta, na maquinaria, ao contrário, o trabalhador serve a máquina que serve ao processo de valorização de capital. (Marx, 2017, p. 494). Na maquinaria sob o modo de produção capitalista, os trabalhadores são extensões, prolongamentos, órgãos parciais das máquinas e do processo de valorização do capital. O trabalhador surge como apêndice da maquinaria, apetrecho ou força de trabalho vivo que, do ponto de vista do capital, é capital variável, cujo valor é prover mais-valor. A imaginação mais aguda desse processo se encontra no *Livro das Máquinas*, capítulo do *Erewhon* de Samuel Butler, 1872.

⁶⁹ As imagens da Guerra do Golfo a que Hal Foster alude são pensadas cinematograficamente por Harun Farocki em *Guerra a Distância* (2003), no qual o espectador é levado a sempre somente presumir que, detrás de uma tela em que não há uma única gota de sangue, a inundação sanguinária de corpos desmembrados é real. O filme de

mediação crítica do momento somático da cognição anestésica, uma revolta contra a condição aturdida de nossa percepção petrificada. Contra a nação psíquica que Hal Foster *sente*, podemos pensar que a reflexão crítica também surge do resíduo da revolta corpórea ainda presente no corpo moderno, do traço incivilizável e incivilizado dos sentidos que *ainda* reagem físico-somaticamente à visão da dor humana e, por conta disso, *ainda* tornam possível constelar criticamente o momento presente, pois é "uma experiência individual concreta e imediata [que] torna-se a base para imaginar a forma mais geral da coletividade virtual: uma humanidade que transcende diferenças culturais" (Buck-Morss, 2018, p. 287).

É nessa ambivalência radical da recepção de imagens do sofrimento humano, o reforço da unidade corporal imaginária (que acomoda, como vimos em Hal Foster no sentido do *ego* freudiano, fantasmagóricos limites de localidades nacionais geográficas e culturais imaginárias), e a dissolução momentânea e fragilização desses limites através da resposta mimética ao intolerável, é esse limiar que dá o tom da dialética entre estética e anestésica nos termos de uma dialética entre o enrijecimento e a fragilidade a que aludíamos anteriormente. O que Susan Buck-Morss reivindica é que a estética se torne uma antropologia filosófica brutalmente materialista (Kester, 2015, [1997], p. 24).

Quando reconsideradas as teses de Benjamin na constelação de Buck-Morss, nota-se que a tecnoestética da modernidade, o novo *meio* de percepção humano, o novo ambiente natural da humanidade, é *antes* modo de bloqueio da realidade do que do incremento da cognição sensível e percepção estética (Buck-Morss, 2012, p. 170). A corrosão da capacidade política de reação e insurreição encontra aqui sua antropologia moderna. O processo de modernização necessita, para a continuidade de sua procissão triunfal, da indiferença estética, da apatia e de uma consequente resignação política⁷⁰. É por *necessidade* que a modernidade produz seu campo sensível como um

Farocki conforma-se a objetiva realidade apática da teletransmissão e tensiona o espectador a inconformar-se nessa objetiva e compartilhada realidade entorpecida: um grande espelho técnico que, ao contrário da identificação como corpo blindado e invulnerável de Jünger, dá asco e abjeção de ser seu correspondente ocular. As imagens podem e devem ser pensadas junto à recepção global das imagens de um drone israelense, com a mira centralizada em centenas de palestinos que recebiam, famélicos, a doação de alimentos por terra, e acabaram mortos, pisoteados, atropelados ou feridos pelo exército israelense em Fevereiro de 2024, no massacre genocida sobre o povo palestino que vive na mira de drones e sob fome catastrófica. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JKnF4DkWbuo>. Acesso em 22 de Julho de 2024.

⁷⁰ Escreve Benjamin nos fragmentos de um ensaio cujo nome, *Parque Central*, já aludia a à imagem de seu não-ocorrido exílio nos Estados Unidos: "Motivos sociais da impotência: a imaginação da classe burguesa deixou de se ocupar do futuro das forças produtivas por ela desencadeadas (comparação entre as suas utopias clássicas e as de meados do século XIX). De fato, para poder continuar a se ocupar desse futuro, a classe burguesa teria de começar

anestésico que entorpece pelo excesso de estímulos simulados. Sendo esse outro ponto da catástrofe capitalista: a produção de uma massa inerte e dessensibilizada na base de sua reprodução. Quando Benjamin aponta que a continuidade da catástrofe é a verdadeira catástrofe, a exigência crítica é de se considerar como essa continuidade tornou-se possível. Se nos lembrarmos da Tese VIII de Benjamin, que versa sobre o espanto filosófico, se é insustentável o espanto em constatar a continuidade da catástrofe, pois dele depende um conceito de história calcado no progresso, a construção filosófica da modernização também depende de um conceito de estética calcado na sua negação, a fim de nos reorientarmos para sondar as condições de possibilidade estéticas de tolerarmos a continuidade da catástrofe.

1.3. Uma reconsideração da *Reprodutibilidade Técnica*?

Antes de mais nada, cabe aprumarmos nossa relação com o subtítulo do ensaio de Buck-Morss: "uma reconsideração do ensaio A Obra de Arte de Walter Benjamin", pois aqui já tropeçamos em dois recomeços. Primeiro, o que Susan Buck-Morss faz *não é* mera reconsideração e, segundo, seu ângulo de leitura sobre o ensaio de Benjamin *não* pensa a transformação na natureza da obra de arte (mas *permite* e encoraja a pensa-la em contraposição à anestésica). O ensaio de Buck-Morss é uma interpretação crítica desse texto benjaminiano amplamente disseminado, o qual corre sempre o risco de, quando tomado isoladamente da malha de escritos que surgem do trabalho das *Passagens*, dar margem para "simplificações e suposições unilaterais" (Buck-Morss, 1987, p. 212). Algumas das indicações que Susan Buck-Morss oferece das conexões entre o trabalho das *Passagens* e a *Reprodutibilidade Técnica* estão presentes em seu trabalho de 1989, de imenso fôlego inventivo e rigorosamente exegético-mimético sobre as *Passagens: Dialética do Olhar, Walter Benjamin e o Projeto das Passagens*, publicado em 2002 no Brasil. De todo modo, é inegável que há um grau de modéstia de Buck-Morss. Mesmo que supuséssemos uma posição político-interpretativa, de uma benjaminiana, acerca do que significa reconsiderar um texto de Benjamin, julgamos ser um juízo inadequado no que preza à atualidade interpretativa do ensaio de Buck-Morss e do impacto, ou choque, de sua leitura. O que Buck-Morss realiza é um

por renunciar à ideia da reforma. No trabalho sobre Fuchs mostrei como o ‘conforto’ burguês de meados do século está relacionado com esse bem compreensível *enfraquecimento da imaginação social*. Comparado às imagens de futuro dessa imaginação social, o desejo de ter filhos é talvez um estímulo mais fraco da potência. De qualquer modo, é bastante reveladora, nesse contexto, a teoria baudelairiana das crianças como os seres mais próximos do pecado original” (Benjamin, 2021a, p. 160-1).

novo olhar sobre o velho conhecido ensaio sobre a *Reprodutibilidade Técnica*, o que nossa exposição resumida em sumários dos capítulos do ensaio da filósofa já demonstra. Mas, ainda insistindo na novidade do ângulo, compare-se os capítulos que intitulamos do texto de Buck-Morss com o esboço da estrutura do ensaio de Benjamin por Detlev Schöttker (Schöttker, 2012, p. 65) cujo enfoque é do ângulo da natureza da obra de arte na era da reprodutibilidade técnica:

1. Preâmbulo: marxismo e teoria da arte
2. Parte histórica: história da arte e das mídias
 - 2.1 Reprodução técnica e mudança na arte (cap. I-II)
 - 2.2 Mudança na percepção (cap. III-VI)
3. Transição: debate sobre fotografia e antigas teorias sobre o cinema
4. Parte estética: o filme e as artes
 - 4.1 Mudança de imagem e de experiência (cap. XII-XV)
 - 4.2. Recepção do filme e da arte (cap. XII-XV)
5. Epílogo: arte e política no fascismo

O enfoque de Schöttker não é equivocado, mas é um ângulo de interpretação que ressalta a transformação na natureza *da obra de arte* na era da reprodutibilidade técnica e não, como Buck-Morss argumenta (1983), da transformação na natureza da *realidade* na era da reprodutibilidade técnica, diante da qual as práticas artísticas *respondem* (ou ainda, devam responder politicamente), uma vez que também têm sua natureza política e técnica alteradas.

É aqui que podemos nos deter no segundo recomeço. Como o campo original da estética "não é a arte, mas a realidade" (Buck-Morss, 2012 [1992], p. 157) e o que temos em Benjamin são determinação natural e socio-histórica da percepção, o que se objetiva é considerar as grandes transformações estético-somáticas acarretadas pelo processo de modernização industrial capitalista. Que essa mutação, posta em termos da "natureza da realidade", apareça como proposição ontológica, é para sublinhar o teor da diferença com as relações sociais tradicionais (pré-modernas e pré-capitalistas), diferenças vividas que Benjamin já notava como sendo um

choque histórico-geracional⁷¹. E de fato, a *Reprodutibilidade Técnica* é uma "teoria estética materialista" (Carta de Benjamin a Horkheimer, Outubro de 1935, *apud* Palhares, 2019, p. 43), cujo alcance coincide com as transformações históricas nas relações sociais sob o capitalismo mundial.

Brevemente, quanto à transformação na natureza da realidade, tomemos o exemplo dos novos meios de transporte ferroviários. A sensação já presente no século XIX, posteriormente conceituada geograficamente por David Harvey de "aniquilação do espaço-tempo" soa absurda mas sublinha justamente a diferença em termos da natureza da realidade (Schivelbusch diria "industrialização" do espaço-tempo). Segundo Schivelbusch⁷² (1986, p. 36, trad. nossa),

A noção de que as linhas férreas aniquilaram o espaço e o tempo não estava relacionada à expansão do espaço que resultava da incorporação de novos espaços na rede de transportes ferroviária. O que se experienciou como aniquilado foi o *continuum* espaço-temporal tradicional que caracterizava a antiga tecnologia de transportes. Organicamente embebida na natureza como era, aquela tecnologia, em sua relação mimética com o espaço atravessado, permitia ao viajante perceber o espaço como uma entidade viva. O que Bergson chamou de *durée* (duração, o tempo que leva de um lugar ao outro em uma estrada) não é uma unidade matemática objetiva, mas uma percepção subjetiva do espaço-tempo. A dependência dessa percepção com a tecnologia de transporte ilustra a noção de Durkheim de que as percepções espaço-temporais de uma sociedade são uma função de seu ritmo social e de seu território.

Os exemplos a que Schivelbusch recorre são os da sensação de fadiga do corpo do cavalo, seu respirar e ritmos próprios, que vão desaparecendo com as viagens de trem e suas novas tecnologias de conforto, que envolvem estratégias musculares⁷³ que qualquer usuário do transporte

⁷¹ Claro, Benjamin viveu o colapso sistêmico na história da cultura capitalista pela Primeira Guerra Mundial, de 1914 a 1918, "a guerra rompera de tal modo o tecido histórico que apartara súbita e irreparavelmente todas as pessoas do seu passado" (Arantes, 2014, p. 71). Sua mais expressiva formulação acerca do choque histórico da Grande Guerra é a clássica citação de *Experiência e Pobreza*: "[E]stá claro que as ações da experiência estão em baixa, e isso numa geração que entre 1914 e 1918 viveu uma das mais terríveis experiências da história. Talvez isso não seja tão estranho como parece. Na época, já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos. [...] Não, o fenômeno não é estranho. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizantes que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano" (Benjamin, 1987, p. 114-5, grifo nosso).

⁷² Reinhart Koselleck também identifica essa mesma transformação como uma desnaturalização da antiga experiência do tempo entre 1750 e 1850, a passagem do tempo da sela do cavalo para a velocidade do trem marca a experiência saturada do tempo.

⁷³ "Os maquinistas não ficavam com a sola do pé no piso da locomotiva mas ficavam na ponta do pé, criando assim a suspensão de mola que a locomotiva não possuía" (Schivelbusch, 1986, p. 115, trad. nossa)

público proprioceptivamente pode se dar conta, principalmente diante da diferença na disposição corporal entre transportes (e.g. metroviários e rodoviários). O estresse físico e psíquico, a mudança rápida e constante nas impressões ópticas sobrecarregavam o aparelho psicossomático humano⁷⁴. Na epígrafe de um dos capítulos de seu livro, lemos acerca dessa transformação, do contínuo orgânico aos choques mecânicos:

O homem, por agora, se torna uma parte da máquina na qual ele adentra, sendo sacudido pelo auto-idêntico movimento, e recebendo impressões nos nervos da pele e musculares que não são menos reais porque são infligidos inconscientemente (*The Book of Health*, 1884 *apud* Schivelbusch, 1986, p. 113, trad. nossa).

Ademais, a aura (o aqui-e- agora [*hic et nunc*] do original⁷⁵) de um objeto desaparece quando o lugar da sua produção e o lugar do consumo (mercado) são divorciados pela distância espacial ferroviária, desenraizando a mercadoria da situação regional-geográfica da sua produção. “A técnica de reprodução, assim se pode formular de modo geral, destaca o reproduzido da esfera da tradição. Na medida em que multiplica a reprodução, coloca no lugar de sua ocorrência única sua ocorrência em massa” (Benjamin, 2012, p. 23, grifo no original). O processo de produção desaparece de vistas e a multidão se depara, na vitrine (a concomitância no uso massivo de vidro e ferro no XIX é observada por Walter Benjamin nas *Passagens*, entre ferrovias e vitrines, fluxos de deslocamento e superfícies de exposição), com uma coisa com outra realidade: a objetividade fantasmagórica da mercadoria, objeto despido da atividade sensível do trabalho, requeitada sua superfície na forma estética da mercadoria e sua natureza sensível refundada (um fruto envolto em plástico no mercado, apartado do crescimento orgânico; uma luminária pendurada etiquetada, aquém da rede manual-cognitiva de sua produção; um frango na bandeja, cujas qualidades são preço, validade, peso e quantidade de proteína, destituído de seu passado vivo). As qualidades de atividade sensível da produção desaparecem e dão lugar às qualidades sensíveis de sua recepção, submetidas à estética da mercadoria. Dissera Benjamin: “Arrancar as coisas aos contextos habituais – normal na mercadoria no seu estágio de exposição” (Benjamin, 2021a, p. 167). A diferença na experiência do deslocamento espacial e da duração temporal no processo de produção

⁷⁴ Em um dos jornais que Schivelbusch pesquisou, a *ansiedade* surgia como uma patologia do trem: “As causas do mal não estão no ruído, vibração e velocidade no vagão ferroviário [...] mas na excitação, ansiedade e choque nervoso consequentes dos esforços frequentes em pegar o último trem; em ser pontual para o último, temido e pontual trem” (*Journal of Public Health and Sanitary Review*, 1855 *apud* Schivelbusch, 2013, p. 118)

⁷⁵ Não nos estendemos na conceituação da *aura* em Benjamin, sua exegese e interpretação filosófica são realizados com primor por Taisa Palhares em *Aura: a crise da arte em Benjamin*.

marcam a "aniquilação do espaço-tempo" e a transformação na natureza da realidade na era das massas, o que coincide com o engolfamento da forma-mercadoria sobre as coisas na modernização industrial e a divisão social do trabalho. Parafraseando Marx, a produção não apenas cria um objeto para o sujeito, mas também um sujeito para o objeto, engolfando a vida humana nas amarras capitalistas.

O argumento de Benjamin na *Reprodutibilidade Técnica* incorre na compreensão do processo de modernização industrial como resultando na mutação na existência de todas as coisas passarem a ser, em potência, reprodutíveis, apesar da distância temporal e espacial. A reprodutibilidade é uma propriedade essencial para a expansão e reprodução ampliada do processo de circulação e produção do capital e é enraizada historicamente nas transformações da forma capitalista de produção, circulação e troca. A flexão nominal de "reprodução" por "reprodutibilidade" [*Reproduzierbarkeit*] pontua esse ponto de não-retorno histórico: a capacidade generalizada que os objetos (naturais ou artificiais, não importa) adquiriram de ser tecnicamente reprodutíveis na nova realidade histórica moderna⁷⁶.

Dito isso, um segundo motivo para Buck-Morss não ter nomeado o ensaio de Benjamin de *Reprodutibilidade Técnica*, como daqui em diante fazemos, pode se dever à tradução para a língua inglesa do alemão por Harry Zohn em 1969 ser "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" (traduzido para o português, ficaria: A Obra de Arte na Era da *Reprodução Mecânica*). A tradução acarreta uma perda de sentido imensa na medida em que *Reproduzierbarkeit* não é exatamente reprodução mecânica, mas sim reprodutibilidade técnica. A diferença é que a reprodução mecânica é uma técnica de reprodução que pode ou não ser aplicada

⁷⁶ "A obra de arte sempre foi, por princípio, reprodutível. O que os homens fizeram sempre pôde ser imitado por homens. [...] as enormes mudanças que a imprensa, a reprodução técnica da escrita, provocou na literatura, são conhecidas. Porém são apenas um caso especial, por certo particularmente importante, do fenômeno que aqui é considerado em escala histórico-universal" (Benjamin, 2012, p. 13, grifo nosso). Acerca dessa diferença nas práticas artísticas, lemos em Benjamin: "Com a emancipação das práticas artísticas do seio do ritual, crescem as oportunidades de exposição de seu produto. A exponibilidade de um busto, que pode ser enviado para lá e para cá, é maior que de uma estátua de um deus com um local fixo no interior do tempo. A exponibilidade de um quadro é maior que de um mosaico ou afresco que o precederam. E se a exponibilidade de uma missa, por sua natureza, não era talvez menor que a de uma sinfonia, esta surgiu em um momento no qual sua exponibilidade prometia se tornar maior que a da missa. Com os diferentes métodos de reprodução técnica da obra de arte, sua exponibilidade cresceu em escala tão poderosa que [...] o deslocamento quantitativo entre seus dois polos reverteu-se em uma mudança qualitativa de sua natureza" (Benjamin, 2012, p. 37; 39). Ademais, outra diferença crucial na reprodutibilidade técnica moderna, constelada ao cinema, à maquinaria capitalista e às massas, a consideração dialética de Benjamin é entre a primeira e a segunda técnica: "[D]iferença que consiste no fato de que a primeira técnica utiliza ao máximo o homem e a segunda o utiliza o mínimo possível" (*idem*, p. 41). Ou seja, quando surgem técnicas de automação da reprodução (e.g. os jornais, o gramofone e a fotografia) um dedo aciona uma sinfonia, para cuja reprodução dependia-se de técnicas de corpo, de instrumento e de conjunto, e a captura fotográfica de um instante no tempo.

aos objetos. Contudo, reprodutibilidade técnica, como vimos, é a capacidade generalizada que os próprios objetos adquiriram de serem tecnicamente reproduzidos, o que atesta uma transformação na natureza da realidade⁷⁷. A reprodutibilidade técnica enfatiza uma mutação na natureza histórica da modernização. Contudo, a língua inglesa não admite uma formulação boa de "reprodutibilidade", como aponta Buck-Morss (1983, nota 4, p. 212), ao traduzi-la por "reproducibility" perde-se graciosidade, embora ganhe em precisão.

1.4. Natureza desta dissertação

O centro de gravidade da constelação anestésica nesta dissertação tem seus eixos no passado, a saber, i) na experiência histórica compreendida sob o signo da capital do século XIX, Paris; ii) na sua interpretação e construção por Walter Benjamin na década de 1930 até sua morte em 1940; iii) e na reconsideração e nova constelação da modernização por Susan Buck-Morss no clima pós-soviético e de espetáculo integrado da década de 80. As duas orientações que Benjamin pretendia ao trabalho das *Passagens*, a que vai do passado até o presente, apresentando os precursores históricos, e a orientação que vai do presente até o passado a fim de fazer explodir no presente a completude revolucionária destes 'precursores', são visadas, mas ao menos a segunda orientação, driblada.

⁷⁷ Podemos compreender melhor esse ponto a partir da convergência entre as forças do industrialismo, história humana e história natural na citação que Benjamin faz de Marx no caderno X das *Passagens*: "Vê-se como a história da indústria e a existência objetiva da indústria são o livro aberto das forças humanas essenciais, ... que até agora não tinham sido concebidas em sua conexão com a essência do homem, mas sempre em uma relação exterior de utilidade... A indústria é a relação histórica real da natureza – e, por consequência, das ciências naturais – com o homem" [X 1, 1]. Claro que, isso posto, a alteração é na natureza da realidade *social*. O argumento de Susan Buck-Morss é, ainda, que a alteração na natureza da realidade se dá em sua transformação em *narcótico*, fantasmagorias do conforto, substâncias analgésicas e vícios compensatórios diante de relações vitais intoleráveis, insuportáveis. Jean Baudrillard também argumenta, na linha do pensamento de Walter Benjamin, por uma alteração na natureza da realidade. Ao seu modo, o filósofo francês do simulacro, contra e a partir do qual Susan Buck-Morss argumenta, interpreta Benjamin como o primeiro a notar a grande transformação em que a reprodutibilidade técnica acarreta, preparando o terreno para sua crítica dos códigos e dos simulacros como princípio da realidade na era do simulacro: "É Walter Benjamin que, em *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, destaca pela primeira vez as implicações essenciais desse princípio de reprodução. Ele mostra que a reprodução absorve o processo de produção, muda-lhe as finalidades, altera o estatuto do produto e do produtor. Ele mostra esse princípio no terreno da arte, do cinema e da fotografia, [...] mas sabemos que hoje toda a produção material está nessa esfera. Sabemos que hoje é no nível da reprodução – moda, meios de comunicação, publicidade, redes de informação e de comunicação [...] isto é, na esfera dos simulacros e do código, que se tece a unidade do processo de conjunto do capital. [B]enjamin (e mais tarde McLuhan), avalia a técnica não como 'força produtiva' (aí onde se encerra a análise marxista), mas como meio, como forma e princípio de toda uma nova geração de sentido. O simples fato de uma coisa poder ser simplesmente reproduzida [...] já é uma revolução. [...] Benjamin e McLuhan tiveram uma visão mais clara do que Marx: eles viram a verdadeira mensagem, o *verdadeiro ultimato estava na própria reprodução*" (Baudrillard, 1996, p. 77)

É por conta do caráter exegético-dissertativo da pesquisa, em contradição expressa com as formulações de método, crítica, interpretação e trabalho intelectual de ambos os autores trabalhados, que renunciamos parcialmente à posição interpretativo-crítica (tal qual é compreendida pelos autores) a fim de apresentar o argumento de Susan Buck-Morss através do campo da experiência filosófica de seu autor de referência, Walter Benjamin, e do campo da experiência filosófica da própria autora. Interpretar o trabalho de Susan Buck-Morss depende da articulação de seu argumento com fenômenos históricos que colidam com os fenômenos contemporâneos de entorpecimento e aviltamento da sensibilidade (talvez ainda) moderna.

Expomos esse quadro pela bipartição cognitiva a que fomos submetidos e procuramos sanar: a força enfática que ambos os pensadores imprimem na interpretação do passado à luz da experiência presente, atrelada à natureza dissertativa deste texto. Em alguma medida procuramos sanar e eludir, mais uma vez, a responsividade interpretativa por meio das leituras diretas e laterais a ambos autores por meio da seleção de outros. Nesse sentido, a bipartição cognitiva entre mero exercício exegético e o exercício enfático da interpretação política é sanada pela seleção, organização e curadoria dos argumentos e textos.

1.5. As duas versões de Estética e Anestésica

É na exposição da dimensão da experiência estética (percepção sensível) da dominação real da cultura capitalista, não apenas em sua apreensão imediata, mas em seu bloqueio perceptivo e, portanto, da dimensão da experiência anestésica enquanto condições de vivência total (imersão passiva na refletividade especular) na cultura capitalista que o ensaio *Estética e Anestésica* é construído. Contudo, o que não encontramos neste ensaio é a *ambivalência revolucionária* da experiência anestésica na cultura capitalista e qual sentido teria de pensarmos nisso, aventávamos ao menos como hipótese, com o relato de Hal Foster, de uma mediação crítica de experiências anestésicas. Ainda assim, isso não é algo que passa ao largo da extensão da obra de Susan Buck-Morss. Em sua palestra tornada ensaio de 1983, *Redimindo a Cultura de Massas*, escrito quase uma década antes do ensaio da *Anestésica* e logo após a publicação da edição de Rolf Tiedmann da coleção de notas que compõe o trabalho das *Passagens* de Walter Benjamin (1982), a autora

percorre as energias de despertar presentes nos resíduos revolucionários das imagens de desejo imbuídas nas mercadorias⁷⁸.

Saídos de um pesadelo, os aspectos infernais do industrialismo foram ofuscados na cidade moderna pelo imenso acúmulo de coisas que, ao mesmo tempo, davam forma corporal aos anseios e desejos da humanidade. (Buck-Morss, 1987, p. 213, trad. nossa)

Se as imagens de desejo se manifestam nas mercadorias como a forma de dominação libidinal (do desejo) no interior do sistema de necessidades capitalista, elas conteriam – ao mesmo tempo *impedindo* e *armazenando*, como um vaso que guarda e permite a vasão e escorrimento por meio de um gargalo – *em latência* a elaboração ainda não-desperta do sonho coletivo pela abolição do trabalho⁷⁹. O potencial revolucionário/emancipatório dos novos meios e forças de produção aparece para um coletivo inapto a conceber, incorporar e inervar sua conexão humana (não há imaginação sem inervação, diz Benjamin⁸⁰), legando-os a utilização "não-natural" do processo de produção de valor capitalista⁸¹. A teoria do fascismo em Benjamin surge da consciência dessa

⁷⁸ O processo é também expresso, em sua face da dominação, por Wolfgang Haug: “Desde que os desejos [*wishes*] se relacionam com as mercadorias, a expressão desses desejos se inclina para a estética desses bens. Esses desejos são, portanto, forçados pelos especialistas por meio de todos os filtros e amplificadores concebíveis, e devolvidos ao domínio da necessidade” (Haug, 2006, p. 21, trad. nossa).

⁷⁹ Adorno abre suas *Teses sobre a necessidade* com a seguinte proposição, que vemos convergir com nossas reflexões junto a outros autores: "A necessidade [*Bedürfnis*] é uma categoria social. A natureza, a pulsão, está contida nela" (Adorno, 2015, p. 229)

⁸⁰ Acerca do conceito de inervação no materialismo antropológico de Walter Benjamin, cf. Irving Wohlfarth, *Spielraum*, o jogo e a aposta da ‘segunda técnica’. *Limiar*, vol 3, nº 6, 2016. Onde lemos “o par *physis* e *techné* [...] passa a formar uma unidade com o corpo coletivo, tornando-se assim uma extensão da sua *physis*. Daí resulta a *inervação* das tensões revolucionárias [...]”. É a ativa refuncionalização da técnica no e pelo tensionado corpo coletivo revolucionário que caracteriza o conceito de inervação de Benjamin.

⁸¹ A maquinaria é a mercadoria que melhor exemplifica essa contenção e aprisionamento da pulsão emancipatória nos produtos humanos. Nela, a força *motriz* de trabalho humana é substituída por calor ou eletricidade e passa a ser organizada por um processo de trabalho cada vez mais dependente de fiscalização, supervisão e regulação das próprias máquinas. A nova função do trabalhador sob o capitalismo é a de manter a produção em funcionamento ininterrupto – a exemplo do abastecimento da maquinaria com carvão – o que favorece outros modos de alienação e estranhamento. Isso sem contar com as novas técnicas de automação do início do século XX (a cibernética e a teoria da informação sendo seus momentos-chave, cujo momento inicial de desenvolvimento já se dá na Revolução Industrial com os motores homeostáticos e a ciência termodinâmica, que alcançavam o semi-automatismo). Contudo, a tendência emancipatória *contida* – guarnecida e bloqueada – na maquinaria e na automação, é da redução ao mínimo da exploração no dispêndio de trabalho humano – "quantidade de músculos, nervos, cérebro etc. humanos" (Marx, 2017, p. 245) que se gasta –, tendência na qual, aqueles instrumentos e ferramentas, antes movidos por trabalhadores, são enfim movidos por máquinas (Benjamin, 2012a, p. 41). Ademais, Walter Benjamin encontra a possibilidade da experimentação, o livre-jogo e as formas lúdicas na inclinação revolucionária das técnicas que não dependem tanto do dispêndio de trabalho humano. Referindo-se à questão do momento protético envolver a ampliação dos sentidos e correspondente dominação da natureza, Benjamin diz que a tendência emancipatória da técnica depende da arte, o que permitiria pensar a técnica no sentido de um *jogo conjunto* entre natureza e humanidade em relação mútua (Benjamin 2012a, p. 44-5), opondo a isso a relação unívoca da dominação do homem *sobre* a natureza como objeto. Enfim, tendo

contenção conservadora das forças produtivas pelo capitalismo. Incapaz de realizar a tendência inerente da maquinaria à abolição do trabalho, a burguesia escoia a pulsão técnica excedente em máquina de destruição. A guerra resolve, no massacre físico da luta de classes, toda a energia acumulada da potência de uso revolucionário da maquinaria e da automação. Quando a tendência das determinações da maquinaria (a segunda técnica) a uma organização social que reduza o dispêndio humano (a abolição do trabalho) tensiona a mediação técnica da relação natureza e humanidade, o imperialismo mobiliza as forças naturais inerentes ao desenvolvimento técnico para as explosões e nupcias de sangue e odores da decomposição nas fossas sacrificiais na Mãe-Terra (*Ida ao Planetário*, Benjamin, 2013a, p. 65). Pois, como formula Benjamin (2012a, p. 117), “Somente a guerra torna possível mobilizar todos os meios técnicos do presente sem prejuízo das relações de propriedade”⁸². O movimento fascista se imbuí das energias excedentes nas massas e nos meios técnicos (que são também propícias a revoluções comunistas, em mais uma das *ambivalências radicais* mobilizadas por Benjamin).

A resultante fascista do processo de modernização é, em Benjamin, a macabra consequência de uma “sociedade [que] não estava madura o suficiente para fazer da técnica o seu órgão, e que a técnica não estava suficientemente elaborada para dominar as forças sociais

em vistas a maquinaria, a emancipação do homem é uma tendência histórica não realizada dos meios de trabalho organizados para a produção de mais-valor no capitalismo. A maquinaria e as técnicas de automação tendencialmente reduzem o dispêndio de trabalho humano e possibilitam o amplo desenvolvimento da humanidade, mas o que se vê no capitalismo é a produção voraz do excedente e a penetração da mecanização e alienação a outros campos da vida social (desde a habituação mecânico-repetitiva do homem citadino em sua rotina, da forma do lazer às escolas, da produção industrial de imagens à produção de armamentos de destruição total). Algumas das tendências contraditórias da maquinaria, a emancipatória e a de dominação, são exemplificadas no *Capital*, por Karl Marx, da seguinte maneira: “Como, portanto, considerada em si mesma, a maquinaria encurta o tempo de trabalho, ao passo que, utilizada de modo capitalista, ela aumenta a jornada de trabalho; como, por si mesma, ela facilita o trabalho, ao passo que, utilizada de modo capitalista, ela aumenta sua intensidade; como, por si mesma, ela é uma vitória do homem sobre as forças da natureza, ao passo que, utilizada de modo capitalista, ela subjuga o homem por intermédio das forças da natureza; como, por si mesma, ela aumenta a riqueza do produtor, ao passo que, utilizada do modo capitalista, ela o empobrece etc. [...]” (Marx, 2012, p. 513)

⁸² Não poderíamos deixar de registrar a reformulação que Klaus Theweleit exige em *Male Fantasies*, seu estudo sobre a relação essencial que o fascismo tem com a masculinidade viril do guerreiro, da formulação de Benjamin: “A guerra, e somente a guerra, torna possível dar um objetivo aos movimentos de grandíssima escala das massas, respeitando seu caráter molar e anti revolucionário. Assim formula-se a situação em termos da política. Em termos de técnica, formula-se da seguinte maneira: somente a guerra torna possível mobilizar todos os meios técnicos do presente enquanto simultaneamente previne a mobilização humana das massas. Para o sistema de propriedade, a fórmula pode ser a seguinte: somente a guerra torna possível dar amplo movimento à propriedade e despossuir enquanto mantém as tradicionais relações de propriedade. E, finalmente, no que diz respeito à economia libidinal: somente a guerra torna possível mobilizar toda força psíquica humana enquanto mantém os tipos existentes de seres humanos. (Theweleit, 1989, p. 200-1, trad. nossa). Não nos detemos no texto de Theweleit, cabe apenas ressaltar que, para ele, o problema da formulação de Benjamin é a problemática expressão ‘enquanto mantém’, pois o fascismo mobiliza transformações em todos os níveis da realidade social que o nutrem, e as relações de propriedade não saem incólumes – elas solidificam, ou estabilizam ainda mais, a exigência da ampliação da destruição.

elementares" (2012a, p. 121). Esse espaço de amadurecimento social e de elaboração técnica perpassaria, para Benjamin, pelo campo lúdico e de (auto)experimentação da interrelação entre arte e técnica, no sentido de uma cultura politécnica que se torna bem-comum (Benjamin, 2021b, p. 88). Não nos ocupamos desse ponto, da *atividade* estética da humanidade⁸³, pois nosso enfoque é na *recepção* anestésica da humanidade na modernização, mas cabe tatear um pouco desse campo.

O desenvolvimento lúdico da relação entre arte e técnica nas vanguardas artísticas soviéticas é também o objeto de investigação de parte do *Mundo de Sonho e Catástrofe* de Susan Buck-Morss. Neste livro, a filósofa refere-se à sua palestra tornada ensaio *Estética e anestésica* estranhamente como uma constelação de sopro redentor diante da "posição antiutópica extrema de Groys e de outros: o argumento de que o stalinismo é a culminação lógica da vanguarda modernista que ele suprimiu" (Buck-Morss, 2018, p. 286). Essa assertiva, que confronta posições acerca da modernização *soviética*, no entanto, se encontra textualmente coordenada ao entendimento de *Estética e anestésica* como uma "antropologia filosófica da modernidade" (Buck-Morss, 2018, p. 286) através de um paralelismo sintático: "por um lado" o ensaio rebate o antiutopismo de Groys, "por outro" ele traça uma antropologia filosófica da modernidade. É esse paralelismo que nos ajuda a entender e situar a caracterização por "antropologia filosófica da modernidade" como abrangendo a ambos o ensaio publicado na *October* e sua versão em *Mundo de Sonho e Catástrofe*. Por sua vez, o contraponto de Buck-Morss à posição antiutópica do stalinismo como culminação lógica da vanguarda é uma caracterização específica da versão de *Estética e Anestésica* em *Mundo de Sonho e Catástrofe*, assim como sua constelação de sopro redentor.

O argumento é muito bem expresso no capítulo específico sobre política cultural bolchevique e as vanguardas artísticas, onde a autora diz:

⁸³ Nas *Teses sobre a revolução cultural* de Guy Debord, lemos nas duas primeiras: "I) O objetivo tradicional da estética é fazer sentir, em sua ausência ou privação, certos elementos pretéritos da vida, que ao serem mediados pela arte escapariam da confusão das aparências, uma vez que as aparências padecem do domínio do tempo. O grau de sucesso estético é medido pela beleza inseparável da duração, mas que tendencialmente exige o eterno. O objetivo Situacionista é a participação imediata em uma abundância apaixonada da vida, por meio da transformação de momentos efêmeros deliberadamente organizados. O sucesso desses momentos só pode ser o seu efeito passageiro. Situacionistas consideram a atividade cultural, do ponto de vista da totalidade, como um método de construção experimental da vida diária, que pode se desenvolver permanentemente com a extensão do ócio e o desaparecimento da divisão do trabalho (começando com a divisão do trabalho artístico). II) A arte pode deixar de ser um relatório de sensações para se tornar a organização direta de sensações superiores. Se trata da produção de nós mesmos, e não das coisas que nos dominam" (Debord, 1958, versão de trad. nossa, disponível em: <https://ruidez.home.blog/2024/03/29/teses-sobre-a-revolucao-cultural-de-guy-debord-versao-de-traducao-nossa/>).

Tornou-se moda criticar os líderes totalitários pelo viés artístico: Hitler era como um diretor de filme; Stálin tentou fazer uma 'obra de arte total da sociedade'. Mas a lição é de que os políticos revolucionários não deveriam ser artistas ou de que eles deveriam tornar-se melhores artistas? Precisamente ao recusar a 'arte' como um mundo de ilusão e participar da 'vida' [...] a vanguarda artística pode ter algo a ensinar aos políticos. [...] (Buck-Morss, 2018, p. 88)

O que Buck-Morss ressalta é que, quando os objetivos revolucionários soviéticos se alinharam à meta histórica-temporal de desenvolvimento industrial tipicamente moderno, resumido na equação *progresso = desenvolvimento da modernização industrial*⁸⁴, as práticas

⁸⁴ É digno de nota a exigência de Günther Anders de contornar a historiografia do desenvolvimento técnico, da qual marxistas como Ernst Mandel mantém na estrutura de etapismo histórico, com as três épocas da modernização tecnológica, sendo a última, a do tempo do fim, de nossa responsabilidade tornar infundável para que não se torne o fim dos tempos (Anders, 2013). O Doomsday clock é o relógio de nosso tempo, nele as horas não são contadas dia-pós-dia, mas são descontadas do tempo do fim. Como Susanne Fohler sucintamente aponta, Anders particiona em três épocas a modernização tecnológica: “A primeira revolução industrial é caracterizada pela produção mecânica das máquinas; a segunda começa com a produção artificial de necessidades; e terceira – a qual é a decisiva para Anders permite à humanidade produzir sua própria extinção [downfall]” (Fohler *apud* Bolin, 2024). É crucial a temporalidade de Anders para evitarmos a *continuidade* da série numérica das revoluções industriais, nossa era é a última. Enfim, o despertar do sonho de modernização, reclamado por Susan Buck-Morss não coincide necessariamente com uma abertura para a história. Houve sim o potencial da transformação social da modernização que permanece não realizado, ainda que “o sonho da cultura para as massas [tenha criado] todo um conjunto de efeitos fantasmagóricos que estetizam a violência da modernidade e anestesiaram suas vítimas” (Buck-Morss, 2018, p. 16). Contudo, diz a autora “seguir esse mesmo sonho no futuro”, que levou às “catástrofes das guerras, da exploração, das ditaduras e da destruição tecnológica”, como se ele fosse “impenetrável aos riscos ecológicos, seria nada menos do que suicida”. Como é do espírito benjaminiano da autora, a crítica a esses efeitos catastróficos da modernização precisa ser feita “em nome da esperança democrática e utópica à qual o sonho deu uma expressão, não como uma rejeição desse sonho” (Buck-Morss, 2018, p. 19). O problema todo é que há uma distância entre a “promessa utópica venerada pelas crianças e a realidade ‘distópica’ que experimentam como adultos” o que pode, de fato, “gerar uma força no rumo do despertar coletivo. Esse é o momento do desencanto – de reconhecer o sonho *como* sonho. Mas um despertar político exige mais. Requer o resgate dos desejos coletivos aos quais o sonho socialista deu expressão, antes que afundem esquecidos no inconsciente. Esse resgate é a tarefa da interpretação do sonho” (Buck-Morss, 2018, p. 234). Susan Buck-Morss ainda avança um novo problema ao final de *Mundo de Sonho e Catástrofe*: com o fim da Guerra Fria, não está claro se as fantasmagorias do consumo e a cultura capitalista permanecem persuasivas para as massas. As últimas linhas de seu livro são macabras: “Benjamin insistiu: ‘Devemos acordar do mundo de nossos pais’. Mas o que pode ser exigido de uma recente geração se seus pais nunca passaram perto de sonhar?” (Buck-Morss, 2018, p. 237). Diante disso, o diagnóstico de Paulo Arantes, que recupera a modernização na matriz de Kosseleck acerca do horizonte de expectativas e do espaço de experiência, de um novo tempo do mundo, posterior (se é que cabe a forma da sucessão temporal para uma reflexão impregnada por Günther Anders), o que ocorre é o *lento cancelamento do futuro* (nas palavras de Mark Fisher), de *expectativas decrescentes*, quando o “horizonte contemporâneo do mundo começa de vez a encurtar e turvar” (Arantes, 2014, p. 67) e a tração do progresso no desenvolvimento dos Estados-Nação já não cria eixos oníricos e de expectativas com as massas, estamos no domínio benjaminiano de um *tempo que resta*? Quando nosso *horizonte de desejo* tende a zero, ainda há (ou só haveria) a redenção dos desejos inoculados nas mercadorias antiquadas? Ou haveria outra história para contar? Em nosso tempo comprimido, um presente perpétuo de variação do Mesmo, na lógica da instantaneidade sincronizada a ferro e fogo pelas renovadas empreitadas coloniais, vivemos em um “*tempo intemporal da urgência perpétua*: este o Novo Tempo do Mundo” (Arantes, 2014, p. 94). Significa isso dizer que, o imaginário político voltado para as alternativas de futuro, diagnosticadas como fracas ou inexistentes à exceção do colapso sob o conceito de *realismo capitalista*, precisa inverter-se, com Anders, para a imaginação de nosso presente (Toscano e Kinkle argumentam pelas árduas tentativas artísticas e teóricas de mapeamento cognitivo do presente capitalismo global em *Cartographies of the Absolute*)? Voltar os olhos para o passado, constelando a cólera necessária para a *atualização* das potências legadas no passado? Escrevo isso

artísticas plurais das vanguardas artísticas tiveram que reivindicar e disputar entre si, diante da *nomenklatura*, o selo de estilo artístico "mais autêntico em ser politicamente revolucionário, culturalmente proletário e historicamente progressista" (Buck-Morss, 2018, p. 80). A arte tracionada no progresso não pôde mais esburacar os preceitos temporais e conceituais das definições partidárias da construção do socialismo⁸⁵.

É diante da posição antiutópica de Groyes em *The Total Art of Stalinism: avant-garde, aesthetic dictatorship, and beyond* (A arte total do stalinismo: avant-garde, estética ditatorial e além), das vanguardas artísticas terem descambado, por consequência lógica, na sociedade stalinista como obra de arte total, que Buck-Morss formula a versão do ensaio *Estética e Anestésica* em sua forma interna ao livro *Mundo de Sonho e Catástrofe*, nela criando uma constelação anestésica da modernização *soviética* de fôlego utópico. O que há de comum às versões dos ensaios são apenas partes do capítulo II. (estética como estesia), IV. (sistema sinestésico), V. (o Espírito da História e o médico na guerra), VI. (choque como essência da experiência moderna). Sobressalta-se, portanto, que a preocupação estética de Susan Buck-Morss é a de uma cognição somática do processo de modernização: "A experiência sensorial do trabalho moderno não pode ser vista como limitada à produção capitalista [...] a produção na linha de montagem não parece diferente ao corpo sensível apenas porque o trabalhador é socialista" (Buck-Morss, p. 125-6, 2018). O processo do trabalho atravessa tanto a modernização industrial capitalista quanto a modernização industrial *soviética*, como processo comum de *modernização* ou da hegemonia ocidental⁸⁶. Em *Mundo de Sonho e Catástrofe* o argumento de Buck-Morss é de que o experimento

reconhecendo que a política da *atualização* da história em Benjamin corre rente à lâmina da faca buscando saídas de emergência.

⁸⁵ O ensaio *O Autor como Produtor* argumenta contra a noção de tendência política correta aplicada às artes, mas pela conversão da tendência técnica correta em tendência política correta através da transformação das formas artísticas diante dos novos meios de produção, da autocompreensão do processo de produção do artista, alienado da *nova natureza* mas agente-paciente (sujeito-objeto) da inervação coletiva da técnica. A conferência proferida no Instituto para o Estudo do Fascismo na Paris em 1934 é o complemento necessário ao epílogo da *Reprodutibilidade Técnica* pois impede a coligação da "resposta comunista pela politização da arte" com uma arte "proletária" como formulada por Georg Lukács em "Tendência ou Partidarismo" de 1932, no qual propõe o partidarismo literário proletário alinhado aos Partidos Comunistas que se harmonizaram com a política de realismo socialista nas artes *soviética*. O *Autor como Produtor* confronta igualmente a direção da política cultural instituída em 1932 com a publicação de "Sobre a Reconstrução das Organizações Literárias e Artísticas" de Stalin e, finalmente, com o Primeiro Congresso dos Escritores *soviéticos* de 1934 que oficializa a 'arte proletária' e elimina (ou exila) o construtivismo *avant-garde* que tanto impulsionou as forças culturais utópicas bolcheviques. O *Autor como Produtor* pode ser lido como proposta de arte comunista frontalmente crítica às formulações *soviéticas*.

⁸⁶ Nesse sentido pode ser interessante pensar o trabalho de Buck-Morss em *Mundo de Sonho e Catástrofe* junto ao de Robert Kurz em *Colapso da Modernização*. O último monta uma constelação econômico-política do

soviético fracassa devido a sua exagerada fidelidade ao desenvolvimento ocidental de modernização industrial, convergindo com o a ideologia do progressivo desenvolvimento na história da civilização ocidental. E não só em convergência, mas na vanguarda global das experiências de Estado que seriam organizadas sob a alcunha de Estado de bem-estar social⁸⁷.

Contudo, o processo de modernização industrial soviético aparecia de outra maneira para os trabalhadores soviéticos. Mesmo que a forma do trabalho soviético – que importou o modelo taylorista sob mediação do poeta e ex-metalúrgico Aleksiei Gastiev – não seja diferente na cognição somática do corpo vivo "apenas porque o trabalhador é socialista", a hipótese do choque moderno de Benjamin parece não se adequar tão bem à construção do socialismo na União Soviética. A diferença se colocava temporalmente no horizonte de expectativa utópica da atividade laboral: a industrialização para o proletariado soviético era o mundo de sonho da utopia da produção, enquanto que a industrialização para os trabalhadores do capitalismo era o espaço de experiência da presente catástrofe vivida, consolada na fantasmagoria da utopia do consumo (Buck-Morss, 2018, p. 126). É nesse contexto de sonho coletivo que a organização do trabalho industrial soviético fez convergir

dramaturgos, cineastas e coreógrafos como artistas do corpo humano. O trabalho industrial tornou-se o modelo de disciplina corpórea para produzir o homem novo como um instrumento criativo, fundindo trabalho e dança. Em contraste, nos Estados Unidos, a produção em massa era pragmaticamente motivada,

processo fetichista de valorização do valor (sensível-suprassensível) na crise de fim de linha da modernização e propõe, somente ao final de seu trabalho: "O que é exigido é, portanto, uma *razão sensível*, que é exatamente o contrário da razão iluminista, abstrata, burguesa e vinculada à forma-mercadoria" (Kurz, 1992, p. 232). Ambos os autores voltam suas críticas ao comum processo de modernização industrial soviético e capitalista, mas apesar da convocação a uma razão sensível, Kurz conduz sua crítica à modernização soviética pelo ângulo da crítica da economia política, enquanto Susan Buck-Morss se volta à estética, tanto à experiência vivida, quanto à experiência das vanguardas artísticas. A filósofa apreende a diferença entre o espaço de experiência comum à modernização industrial e o horizonte de expectativa, o que produz uma diferença crucial entre o inferno vivido do trabalhador capitalista, admoestado pelas fantasmagorias do consumo e cartas promissórias de sucesso futuro, e o trabalhador socialista diante da profusão de formas utópicas nas vanguardas soviéticas que forneciam as linhas de construção e o imaginário do mundo de sonho comunista. Claro, a cultura de vanguarda soviética colapsa, mas isso não significa que, como segue a tese de Boris Groys, a realização das vanguardas culmine na lógica cultural do espetáculo concentrado stalinista. O sopro utópico das vanguardas artísticas é o que Buck-Morss visa redimir em *Mundo de Sonho e Catástrofe*.

⁸⁷ "A União Soviética sob Stalin não apenas pôde asseverar plausivelmente que havia desenvolvido os programas e práticas de um bem-estar social garantido pelo Estado, de forma ainda mais ampla do que havia sido tentado em qualquer outro lugar, como assim o fazia em contraste com a reação fascista: ao incorporar completamente o legado ilustrado europeu conhecido como Esclarecimento. Por todas essas razões, o exemplo Soviético, como exposto na *Magnitogorsk*, pode ser entendido como tendo uma exercido influência direta e profunda no restante dos países industrializados do mundo. Em uma palavra, a URSS estruturou decisivamente parte dos alicerces do mundo em que vivemos, alicerces que hoje estão desmoronando por toda parte" (Kotkin, 1997, p. 21, trad. nossa).

acomodando-se ao homem em sua forma dada e imperfeita. (Buck-Morss, 2018, p. 128).

É a esse impulso politécnico e lúdico de recepção coletiva das novas forças de produção na realização de sua natureza humana que aludíamos anteriormente ao olhar de Benjamin, contemporâneo a essas novas formas (o crítico também viaja a Moscou em 1926-1927, vindo de perto a jusante da maré revolucionária). O processo de produção capitalista também lega essas imagens, mas como ruínas e fósseis de potenciais contidos, não realizados. Buck-Morss resgata essa dimensão no ensaio *Redimindo a Cultura de Massa*, de 1983, que faz o eixo emancipação e despertar da contrapartida dominação e sonho na fantasmagoria capitalista.

1.6. Estética e Anestésica e Redimindo a Cultura de Massa

A certa altura do ensaio de 1983 *Redimindo a Cultura de Massa*, no qual Buck-Morss avalia a teoria do sonho e do inconsciente do coletivo de Benjamin, a filósofa aponta para a necessidade de Benjamin diferenciar seu conceito de inconsciente *do* coletivo do inconsciente coletivo de Klages e Jung. A filósofa escreve que “a diferença se encontra na sensibilidade marxista de Benjamin:

quando velhos desejos utópicos foram ligados (catexizados) aos novos produtos de produção industrial, eles reativaram a promessa original do industrialismo, adormecida no colo do capitalismo, de produzir uma sociedade humana de abundância material. Portanto, em termos de uma política socialista revolucionária, a redescoberta desses símbolos primevos nos mais modernos produtos tecnológicos era potencialmente explosiva e de absoluta relevância contemporânea (Buck-Morss, 1983, p. 218, trad. nossa).

O coletivo que sonha [*das träumende Kollektiv*]⁸⁸ depositou sua promessa utópica nesses objetos antiquados, promessa que só *aparece* na sua obsolescência e irrealização, que a geração de Benjamin vivenciou. Portanto, o ato cognitivo que faz o salto do presente ao passado, resgatando e redimindo essas imagens de desejo utópicas, permite explodir no presente a

⁸⁸ Segundo a leitura de Susan Buck-Morss da teoria do coletivo que sonha em Walter Benjamin (1983), ele assinala a transmissão descontínua da política utópica. Em Benjamin essa transmissão personificava e tomava a forma do conto de fadas, do anão da teologia da Tese I e do contador de histórias, aparecendo sob a forma onírico-feérica “[d]o gigante adormecido do passado”. Sua marca nas teses *Sobre o conceito de história* se encontra na formulação inicial obsoleta do narrador: “Sabe-se que deve ter existido” [*Bekanntlich soll es [...] gegeben haben*], traduzida para o inglês como “A estória que se conta...” [*The story is told*]. O coletivo que sonha é o domínio da passagem da fraca força messiânica, o domínio do encontro secreto entre as gerações, do tempo messiânico que enlaça o desejo utópico e potencial irrealizado à ação política revolucionária como ruptura do curso da história empírica e secular (Buck-Morss, 2002a, p. 290-1).

completude revolucionária da inclinação latente do valor revolucionário das mercadorias. O argumento de Susan Buck-Morss nesse ensaio é a contraparte da dominação sensível em *Estética e Anestésica* uma vez que a pensadora visa mostrar, no trabalho das *Passagens* de Benjamin, o "poder político e revolucionário que os objetos da cultura de massa recentemente obsoletos [*out-of-date*] tinham para sua geração" (Buck-Morss, 1983, p. 211).

Esse argumento fica claro na ingerência capitalista sobre a maquinaria (cf. nota 79), cuja tendência emancipatória de abolição do jugo do trabalho por meio da automação é bloqueada pela sua canalização no modo de produção capitalista.

Consideremos a maquinaria em sua inclinação ao automatismo: ela reduz tendencialmente o dispêndio de trabalho humano e o alívio do jugo do trabalho, mas sob o capitalismo, a maquinaria capitalista é organizada para a produção de mais-valor, como meio de destruição e controle social. Benjamin recupera a cultura do socialismo utópico de Saint-Simon, Fourier e Claire Démar que, como outros escritores e escritoras utópicas do XIX, capturaram a ambivalência do desenvolvimento dos meios de produção sob o capitalismo e esbanjavam de um imaginário tecnológico. O trabalho realizado segundo o modelo do jogo infantil, da experimentação, do lúdico é "o direito inalienável da utopia de Fourier, que Marx reconheceu [e que a Rússia começara a pôr em prática]." [J 63a, 1]. Contudo, "no nível manifesto, o futuro se apresenta como um progresso ilimitado e mudança contínua. Mas, no nível latente, o nível dos verdadeiros desejos do sonhador, ele expressa a eternalização da dominação da classe burguesa" (Buck-Morss, 2002a, p. 337). Isso significa dizer que a história que a fantasmagoria da cultura de massas manifesta e nos conta é a de um futuro promissor, inúmeras cartas promissórias de uma prosperidade futura que, no andar da carruagem, se atualizam no infernal eterno-retorno do Mesmo, na forma de uma promessa eternamente não cumprida e um horizonte de expectativas sempre reformulado. Essa é a temporalidade fantasmagórica das ideologias do progresso que, de dentro do movimento circular da redoma capitalista de produção de mercadorias, tudo muda, a todo tempo, ao mesmo tempo em que nada realmente se transforma. É a cultura de massas como a imagem que a sociedade produtora de mercadorias produz de si mesma (eis a definição de fantasmagoria [X 13a]), incontornável, eterna e, ainda, promissora. No entanto, houve algo de um fôlego utópico escapando da contenção capitalista das fantasias do futuro (a exemplo do imaginário tecnológico de Fourier), elas eram as imagens de desejo que Benjamin procurava

constelar criticamente através da técnica do despertar, a furar o véu fantasmagórico que as mantinha dormentes e ébrias.

Dito isso, *Estética e Anestética* opera em outro nível de interpretação da modernização capitalista. Se *Redimindo a Cultura de Massas* pensa a redenção das imagens de desejo bloqueadas pela mercadoria na *cultura de massas*, *Estética e Anestética* apresenta a dominação sensível a que a cognição somática foi submetida na época da exposição das mercadorias na era das massas. Ambos os textos operam no nível do eixo emancipação-dominação, ou em termos benjaminianos, no eixo despertar-sonho: *Estética e Anestética* constela a modernização na dominação sensível (anestética) que nela se instalou como redoma tecnoestética corpo-meio, e *Redimindo a Cultura de Massas* constela a modernização na cognição utópica que nela se sedimentaram em resíduos no córrego das novidades sempre repostas pela moda. O enfoque emancipatório do segundo é a contraparte utópica da dominação fantasmagórica do primeiro. Consequentemente, os ensaios ganham em cognição dialética quando lidos juntos, cruzando seus escopos de abordagem.

1.7. Do estágio de exposição da mercadoria à vivência total fascista

O rastro que vai do campo sensível da produção capitalista, experimentado na experiência urbana parisiense, à possibilidade de suportar ou desejar a vivência total do fascismo⁸⁹ norteia a preocupação de Walter Benjamin com a apropriação das técnicas mais sofisticadas de exibição e atração das mercadorias na capital do século XIX pelo fascismo⁹⁰, com o objetivo de controle social, e é enunciada nas *Passagens* na mesma época da escrita do ensaio sobre a *Reprodutibilidade Técnica*. Na mesma toada, em *Estética e Anestética*, Susan Buck-Morss recoloca a preocupação na sua própria experiência histórica e da recepção crítica de Benjamin, dos fenômenos da modernização, do fascismo e da sociedade de consumo: se as condições estéticas da modernização industrial culminaram no fascismo, essas condições sobreviveram e produzem nosso meio (Buck-Morss, 2012, p. 156).

⁸⁹ A apresentação macabra desse conceito se encontra na Doutrina do Fascismo escrita por Benito Mussolini e Giovanni Gentile em 1927 onde lê-se, na "Rejeição do indivíduo...": "o conceito Fascista de Estado abraça a tudo; fora deste conceito nenhum humano ou valores espirituais podem existir, muito menos ter valor" e "nenhum indivíduo ou grupos [...] deve existir fora do Estado". Daqui, articulado ao conceito de vivência benjaminiana – que diz respeito à mera absorção e registro irrefletido e inarticulado ao processo social das impressões dos sentidos *sem* sua experimentação ativa, ou seja, o conceito social do modo de defesa do aparelho psíquico contra “a experiência inóspita e cegante da época da grande indústria” (Benjamin, 2021a, p. 107) – e conjugado ao conceito de totalidade – que diz respeito tanto à noção de obra de arte total que configura a redoma sensível capitalista (resultante da comunhão entre artes e indústria capitalista) quanto à mobilização total de Ernst Jünger – temos a noção de vivência total.

⁹⁰ Como já mencionamos, o fascismo 'maneja', 'opera', 'pratica' [*betreib*] a política estetizada.

Em seu trabalho sobre as *Passagens* de Benjamin, Susan Buck-Morss (2002a, p. 365-6) recupera uma passagem do *Konvolut* d (“História Literária, Hugo”), em que Benjamin cita o texto de 1936 de um jornalista francês:

Um observador perspicaz disse um dia que a Itália fascista era dirigida como um grande jornal e, aliás, por um grande jornalista: uma ideia por dia, concursos sensações, uma hábil e insistente orientação do leitor para certos aspectos da vida social enfatizados de modo desmedido, uma deformação sistemática do entendimento do leitor para certos fins práticos. Numa palavra, os regimes fascistas são regimes publicitários [d 12a, 2].

O caráter de operação, direção ou manejo do corpo político da Itália fascista deve ser realçado⁹¹. É esse mesmo campo semântico da expressão que na *Reprodutibilidade Técnica* Benjamin nomeia o que o fascismo faz com a estetização da política e que surge no capítulo IX (*patologia industrial; reificação e consciência do paciente: o médico e a massa*) de *Estética e Anestésica* sobre a tripartição da massa indiferenciada (observador, paciente e agente). Contudo, cabe ressaltar, os novos meios de reprodução técnica da realidade (na citação acima, a imprensa do jornalismo, que já era ilustrado e de ampla circulação por “assinantes” na terceira década do século XX, no que antes fora objeto de disputa em cafés) também acenavam para seu valor político revolucionário⁹². Mas Benjamin é tremendamente categórico na *Reprodutibilidade Técnica* em sua condenação da estetização da política como uma tendência letal possibilitada, entre outras, pela forma do noticiário, preparando a “vivência total” da humanidade⁹³ na qual, escreve

⁹¹ No impressionante *Labirintos do Fascismo* de João Bernardo lemos: "O chefe fascista distinguia-se dos demais porque era o povo que ele moldava, e esta era a função da política. 'O povo italiano é uma massa de minério precioso. É necessário fundi-lo, purifica-lo das escórias, trabalha-lo', proclamou Mussolini durante os anos em que preparava a tomada do poder. 'É ainda possível uma obra de arte'" (Bernardo, 2015, p. 1135).

⁹² Na imagem de pensamento que abre *Rua de mão única*, Benjamin incita aos escritores repensarem o gesto ambicioso e universal do livro diante da eficácia literária despretensiosa do panfleto, artigo de jornal, cartaz, etc., cuja influência ativa “se mostra capaz de responder ativamente às solicitações do momento” (*Posto de gasolina*, 2013a, p. 9)

⁹³ Não analisamos aqui a diferenciação entre vivência [*Erlebnis*] e experiência [*Erfahrung*], nos cabe apenas ressaltar que a *mera* vivência corresponde aos choques aos quais o aparelho psicossomático humano *precisa* responder imediatamente, incapaz de articular os estímulos ao complexo processo de memória pessoal, ou coletiva, à malha histórica que o ocasionou. Mover-se através do trânsito nas cidades “significa para o indivíduo sofrer uma série de choques e colisões”, a “técnica foi submetendo o sistema sensorial humano a um treino complexo” (Benjamin, 2021a, p. 128). Ainda em *Sobre alguns motivos da obra de Baudelaire*, Benjamin sugere a correspondência entre o ritmo da produção na linha de montagem ao ritmo subjacente à percepção no cinema, que corresponde, por sua vez, à voracidade da torrente de estímulos citadino. A mera vivência difere-se da experiência no trabalho, quando comparamos o trabalho fabril ao trabalho artesanal. No primeiro, a ligação entre os momentos da produção é descontínua, o processo de produção surge como algo estranho a ele, autônomo e coisificado, e o aprendizado é recebido passivamente. No segundo, “a ligação entre as várias etapas da produção é contínua” (Benjamin, 2021a, p. 128), o aprendizado do trabalho vivo é transmitido geracionalmente, criado e modificado ativamente. “O que distingue

Benjamin, “a sensação é domesticada” (Manuscrito 1093r, Benjamin, 2021a, p. 339). No rastro do cultivo ativo da experiência coletiva, resta apenas um vestígio da sua amortecida presença: a mera vivência cotidiana (*Erlebnis*), automatizada e entorpecida.

Susan Buck-Morss (2002a, p. 366) demonstra a “vivência total” fascista como resultante da apropriação, operação ou manejo das técnicas mais sofisticadas da cultura do povo da mercadoria pelo fascismo, também dependente da transformação antropológica da humanidade (de seu aparelho psíquico diante dos novos meios de percepção) sob a enxurrada de estímulos da cultura capitalista. Consequentemente, conclui a autora, a organização da cultura de massas capitalista preparou a adesão aos regimes fascistas, e o manejo estético da cultura de massas pelo fascismo surgiu como a forma-limite da aparição da objetividade fantasmagórica na cultura capitalista, ou seja, da oclusão do inferno do processo produtivo, da visualidade total da aparição da mercadoria, da mera expressão das massas e da forma *receptiva* e passiva do seu campo sensível, independente do trabalho coletivo que pode fazer a experiência ativa da transformação do mundo.

Como argumenta Buck-Morss, o olho (o corpo, convenhamos) que se fecha como um reflexo defensivo diante da explícita sobrecarga sensorial da “inóspita e cegante época da grande indústria” (Benjamin, 2021a, p. 107), se abre e aceita compulsivamente as suntuosas e intermitentes imagens que a cultura capitalista faz de sua própria produção (incluindo a imagem que o homem faz de si) na falsa utopia do consumo. O imaginário coletivo das massas, depois desse revestimento onírico, banhado da cultura capitalista, ressurgue frustrado das promessas não-cumpridas do progresso. Dispondo agora de uma “porosidade psíquica” o coletivo busca em momentos históricos de pauperização e descumprimento da promessa de abundância material o reflexo de um eu intacto, blindado à intempérie histórica, de um corpo fechado e resiliente às grandes transformações modernas. É aqui que o modernismo reacionário nazifascista encontra o

a experiência da vivência é o fato de que a primeira não pode ser dissociada da ideia de uma continuidade, uma sequência. O acento que recai sobre a vivência torna-se tanto mais importante quanto mais seu substrato for independente do trabalho de quem a vivenciou – trabalho que caracteriza justamente por levar ao conhecimento da experiência, lá onde o outsider chega no máximo a ter uma vivência” [m 2a, 4]. Sobre a relação entre a transmissão de acontecimentos por meio do jornalismo: “O que interessa ao jornalista é uma vivência que assente como uma luva à consciência. Ele é aquele que constata que uma determinada coisa é uma vivência, um ‘acontecimento’ – no suplemento, uma vivência ‘inesquecível’, na seção de política, um acontecimento ‘histórico’” (Manuscrito n. 1093r, Benjamin, 2021a, p. 340). No mesmo manuscrito, ele escreve: “A fantasmagoria [...] é o correlato intencional da vivência. A ‘vivência inesquecível’ é o modelo da fantasmagoria”

homem da multidão a quem lhe coube produzir seus reflexos especulares e espetaculares (Buck-Morss, 2012 [1992], p. 191).

A hipótese formulada por Benjamin no arquivo temático (*Konvolut*) m Ócio e ociosidade, “Seria a empatia com o valor de troca o que capacita o ser humano à ‘vivência total’?” [m 1a, 6] se sobressalta no argumento de Susan Buck-Morss da continuidade estética capitalista na vivência total fascista. Afinal, o conceito de empatia, ao menos em Benjamin, conota o investimento psíquico ou a economia libidinal das relações invertidas sob o capitalismo. É da empatia com a mercadoria de que se trata e não, como Buck-Morss depois procura conceituar (2018, p. 287), da empatia como contraponto ao horizonte cultural simpático, mediado pelo imaginário, empatia como a cognição somática proveniente da reação mimético-fisiológica do corpo vivo a imagens de guerra e ao sofrimento humano do outro. A empatia com o valor de troca refere-se à atração, sedução e aderência libidinal e à continuidade compulsiva da estimulação cotidiana do modo de produção capitalista, nosso vício aos estímulos da cultura capitalista que produzem as relações sociais deste mundo com a aderência de uma vivência total⁹⁴. A empatia como alinhamento e sincronização do homem alienado com o mundo alterodirigido, da adequação conformada do sistema sinestésico ao mundo, é também a resultante “da leitura de um jornal” [Iº, 2], o leitor sai bem informado e não-envolvido, estilhaçando o vínculo entre ação política e cognição intelectual da catástrofe, mas sai *pertencente*, bem-vivido no mundo invertido:

Nessa altura, o que tem a fazer é *manter os sentidos despertos* [...] até que o seu sofrimento deixe de escorregar pelo plano inclinado da amargura para enveredar pelo trilho ascendente da revolta. Mas toda esperança será vã enquanto todos esses destinos terríveis e sombrios forem apresentados pela imprensa diariamente, de hora a hora, sempre com causas e conseqüências fictícias, não ajudando ninguém a reconhecer as forças obscuras a que a sua vida passou a estar submetida (*Panorama Imperial*, Benjamin, 2013a, p. 20).

Retomando sua relação de fundo com o valor de troca (a proporcionalidade e equiparabilidade de todas as coisas entre si sob o equivalente geral da forma-dinheiro), a empatia é o elemento decisivo de conexão do sujeito com a forma de vida capitalista, as coisas sob a forma de mercadoria suscitam influência pelo preço e pelo estímulo estético de sua exibição (seu valor-

⁹⁴ §67 da Sociedade do Espetáculo: “O homem reificado exhibe a prova de sua intimidade com a mercadoria. Como nos arroubos dos que entram em transe ou dos agraciados por milagres do velho fetichismo religioso, o fetichismo da mercadoria atinge momentos de excitação fervorosa.” (Debord, 1997, p. 45).

signo, como diria Baudrillard)⁹⁵. Do fundo cinzento do valor de troca (cuja aparição se dá no preço da etiqueta) se "destacam as cores berrantes da sensação" [J 92, 4] cuja variação na superfície e último padrão é o estabelecido pela moda [J 75, 3]. A empatia com a mercadoria ganha extensão universal e adesão total pela "necessidade da sensação como vício supremo" quando os "homens se tornarem cegos por excesso de luz elétrica e desvairados pela velocidade de transmissão de notícias" [B 2, 1]. Ou seja, a extensão universal e adesão total é quando, "a partir do século XIX, a própria realidade foi transformada em narcótico" (Buck-Morss, 2012, p. 173). Benjamin ainda nota nas Exposições Universais as primeiras escolas da empatia com a mercadoria "onde as massas, apartadas do consumo, aprenderam a empatia com o valor de troca" (Carta de Benjamin a Adorno, 09 de Dezembro de 1939, 2012, p. 421), teriam sido elas a forma primeva da estetização da política⁹⁶.

Como Benjamin notou, enquanto que a primeira exibição em Londres foi organizada por empreendimentos privados [G 6; G 6a, 1], as exposições industriais na França (já em 1789) foram organizadas pelo Estado [G4, 4]. Elas foram, portanto, a forma inicial da política como espetáculo de massas, encenada pelo Estado, e nesse sentido anteciparam a *Volksfest* do fascismo. (Buck-Morss, 1983, p. 231, trad. nossa)

É a partir desse ponto que podemos entender o por quê de Benjamin entender a estetização da política como algo que não é uma construção própria ao fascismo, mas como o destacamento da imagem do homem e de seus desejos (da felicidade, segurança e conforto), seu transporte e

⁹⁵ É aqui que Baudrillard *encerra* a redoma do espaço de experiência estético e econômico político: "O signo é o apogeu da mercadoria. Moda e mercadoria são uma única e mesma forma. É nesta forma do valor de troca/signo que se inscreve à partida a diferenciação da mercadoria (e não numa lógica quantitativa do lucro). O estágio acabado da mercadoria é aquele em que ela se impõe como *código*, isto é, como lugar geométrico de circulação dos modelos, e portanto como **médium total de uma cultura (e não apenas de uma economia)**" (Baudrillard, 1972, p. 270, grifos itálicos no original, negrito nosso)

⁹⁶ O argumento de Christophe Türcke reconhece o primevo em fenômenos ainda anteriores, nas feiras anuais e no comércio exterior dos séculos XIV e XV que deram início à autonomização relativa da esfera de circulação de notícias: "Tudo aquilo que poderia *chamar a atenção* de um vasto público [...] satisfazia as condições de notícia [...] A autonomização da novidade em um valor em si." (Türcke, 2010, p. 96-7; 98). Nos capítulos seguintes, o autor diz "Esse estado de exceção urbano chamado feira, que reunia pessoas, de perto e de longe, para a admiração de mercadorias úteis e luxuosas, malabaristas, artistas, fazedores de truques de toda espécie; que levava à tentação do excesso nas compras, na embriaguez, na medição de forças, [...]. A saída da vida cotidiana por meio da entrada na feira corresponde, ao mesmo tempo, a um exercício preparatório de um estado no qual tendencialmente toda a sociedade entra, quando é arrancada, pelas forças do mercado, de suas formas pré-modernas. Por isso é tão instrutiva a imagem de uma feira que dure *do primeiro ao último dia do ano*. Ela dá conta de uma vez só da mudança de um espetáculo festivo de um dia convertendo-se em uma condição de vida, uma transformação que chegou, em Paris, nos primeiros dias da revolução a um cúmulo nunca antes visto" (Türcke, 2010, p. 112, grifos no original). O texto *Capitalismo como Religião* de Benjamin (2013b) argumenta pelo movimento monstruoso do capitalismo acontecer sem trégua e sem piedade, sem dias normais que não sejam festivos e ostentatórios, na vivência total que conta com nosso empenho cotidiano por sua adoração.

representação espetacularizados diante das massas, cuja operação ou manipulação *pelo* fascismo resultou na estetização da própria *vida* política (Benjamin, 2012a, p. 117). A política tornada estética não opera no sentido de *aisthetikos* como Buck-Morss sugere de cognição somática. A noção de estetização da política tem antes o sentido de uma cosmética, ou ainda de uma anestésica propriamente dita, estética que visa o ordenamento harmônico ideal, busca a predicação do “belo”, (da guerra no futurismo, da miséria na fotografia⁹⁷). É só assim que podemos entender a capacidade que o fascismo tem na articulação e organização das massas proletarizadas pela sua expressão e manifestação. Dar o sentido de um todo integrado, harmônico, unidade compactada e articulada, a fim de repelir o fantasma do corpo mutilado originário ao qual a fantasia narcísica encobre com uma unidade enrijecida e impenetrável.

Nosso século ligará o reino da força isolada, abundante em criações originais, ao reino da força uniforme, mas niveladora, igualando os produtos, lançando-os em massa e obedecendo a um pensamento unitário, última expressão das sociedades.
[A 11a, 7]

O que é necessário pontuar é que a gênese do processo de estetização da política se encontra no próprio modo de produção capitalista e de reprodução tecnoestética da realidade, é dele que surgem a inclinação humana para a vivência total do modo fascista de reflexão especular como sua forma-limite na medida em que encobre as diferenças qualitativas dos valores de uso e dos seres humanos, submetendo-os ao mesmo princípio fundante: mercadoria e equivalência geral. Se o problema da anestésica de Buck-Morss faz ressoar o problema da reificação lukácsiano⁹⁸ é

⁹⁷ A noção de estetização da política diz respeito especialmente às exposições universais, à indústria fotográfica, à estetização futurista da guerra (Marinetti, 1935), à política parlamentar democrática diante do aparato, e ao manejo fascista. A estetização do mundo pela fotografia (que espelha a crítica à estetização da política pelo fascismo, diante do juízo "a guerra/o mundo é belo") "conseguiu, de fato, fazer até da miséria um objeto de prazer" (Benjamin, 2021b, p. 94), transfigurando a penúria moderna em beleza, fazendo da miséria objeto de consumo e, ainda, da *luta contra a miséria* também objeto de consumo em parte considerável da literatura de esquerda à época. Esta "nunca teve outra função social que não fosse a de procurar constantemente na situação política novos efeitos para diversão do público", como sugerem Adorno e Horkheimer, "a cultura industrializada pode se permitir, tanto quanto a cultura nacional-popular [*Volkish*] no fascismo, a indignação com o capitalismo (Adorno & Horkheimer, 1985, p. 116),

⁹⁸ As linhas iniciais de *A reificação e a consciência do proletariado* poderiam guiar o paralelo de objetividade e subjetividade ou, enrijecimento social psíquico e, ainda do reificante circuito anestésico sob a forma mercadoria: “Não é de modo algum casual que as duas grandes obras da maturidade de Marx, que expõem o conjunto da sociedade capitalista e revelam seu caráter fundamental, comecem com a análise da mercadoria. Pois não há problema nessa etapa de desenvolvimento da humanidade que, em última análise, não se reporte a essa questão e cuja solução não tenha de ser buscada na solução do enigma da *estrutura* da mercadoria”. A universalidade do problema é alcançada “[q]uando o problema da mercadoria não aparece apenas como um problema isolado, *tampouco como problema central da economia enquanto ciência particular, mas como o problema central e estrutural da sociedade capitalista em todas as suas manifestações*. Pois somente nesse caso pode-se descobrir na estrutura da relação

porque ambos se ocupam do enrijecimento social e psíquico. À introdução na vida cotidiana da aprendizagem do controle e domínio das sucessivas variações do campo sensível, psíquico e econômico, corresponde a multiplicidade estética nas aparências dos valores signos subsumida à unidade do valor de troca universal quanto a complexidade pulsional da libido do *Id* subsumida à construção do caráter unitário no *ego* encouraçado. A contenção pulsional pelos mecanismos do ego e a contenção da imaginação e do desejo subsumidos na mercadoria.

Quando Buck-Morss nota a operação de "manejo" da estetização da política pelo fascismo, é sobre o terreno fantasioso preparado pelas Exposições Universais no XIX. A autora menciona em nota como o trabalho das *Passagens* de Benjamin proporcionam "material histórico em apoio ao pronunciamento político cultural" (Buck-Morss, 2002a, p. 485, nota 188) da estetização da política e da politização da arte na *Reprodutibilidade Técnica*. Particularmente nas Exposições Universais, nas origens da indústria do prazer, as massas foram preparadas para a publicidade. O princípio "Olhe, mas não toque" inscreveu a lógica do pseudo-prazer do espetáculo (cf. nota 18) e o entretenimento de massas como um grande negócio (Buck-Morss, 2002a, p. 116-7). Como fantasmagoria política, os últimos feitos industriais eram propagandas das nações industriais imperialistas, sua mensagem era a "promessa de progresso social para as massas, sem revolução" (Buck-Morss, 2002a, p. 119), promessa na qual o industrialismo sozinho seria capaz de eliminar as divisões de classe (Buck-Morss, 2002a, p. 123). É essa a versão do mundo de sonho capitalista da formulação benjaminiana de que o fascismo dava *expressão* às massas enquanto matinha intactas as relações sociais?

As manifestações "da massa compacta carregam inteiramente um traço de pânico" são típicas da pequena burguesia comprimida, em ansiedade de proletarização⁹⁹, em oposição à massa

mercantil o protótipo de todas as formas de objetividade e de todas as suas formas correspondentes da subjetividade na sociedade burguesa" (Lukács, 2013, p. 193, grifo nosso).

⁹⁹ Não complexificaremos aqui a formação das massas fascistas, mas sobre a ansiedade de proletarização, a pequena burguesia e o profascismo, Frederic Jameson aponta em seu livro *Fables of Agression* [Fábulas da agressão: Wyndham Lewis, o modernista como fascista] de 1979 para quatro elementos constitutivos do profascismo como fenômeno ideológico e cultural. Inicialmente caracterizado, a partir dos estudos de Nicos Poulantzas, como uma "estratégia móvel da aliança de classes, pela qual um forte impulso inicialmente anticapitalista e populista é gradualmente readaptado para os hábitos ideológicos pequeno-burgueses, que podem por sua vez ser deslocados quando, com a consolidação do estado fascista, o poder retorna às mãos dos grandes negócios". Jameson enfim, o caracteriza a partir de quatro pontos: As quatro características constitutivas do profascismo, segundo Jameson, são:

(1) Ao longo de seu desenvolvimento, o profascismo permanece uma reação e uma defesa contra a contínua presença e ameaça do Marxismo (derrotado) o qual, portanto, ocupa a posição de tabu em torno do qual as variadas ideologias fascistas se organizam.

frouxa revolucionária que a "permite reconhecer a si mesma como a união de quadros com consciência de classe" (2012a, p. 82, nota XII). A consequência disso, diz Benjamin concluindo a *Reprodutibilidade Técnica*, é a estetização da (vida) política: o aturdimento da capacidade de reagir politicamente, ou seja, ativamente elaborar a transformação das relações da vida social, e não reativamente ou passivamente ser moldada como o material homogêneo operado pelo artista-político.

A realização desse procedimento de deslocamento da realização do direito de abolição das relações de propriedade pelas massas trabalhadoras para sua mera expressão, como se deu no fascismo e, como estamos procurando sugerir, no capitalismo na era da exibição das mercadorias, dependeu de mutilar qualquer "influência transformadora da posição de classe do proletariado" (Benjamin, 2020 [1936] p. 216). A posição de classe do proletariado é crucial pois, como Benjamin concebe a noção de massa:

A massa como tal, independentemente das diversas classes que a constituem, não possui nenhum significado social primário. Seu significado secundário depende das circunstâncias que determinam a sua formação, de caso a caso. O público de um teatro, um exército, os habitantes de uma cidade formam massa que, como tais, não pertencem a nenhuma classe determinada. O livre mercado multiplica estas massas rapidamente e em quantidades incalculáveis, na medida em que toda mercadoria reúne em torno de si a massa de seus compradores. Os Estados totalitários tomaram esta massa como modelo. A "comunidade do povo" (*Volksgemeinschaft*) procura exorcizar de cada indivíduo tudo aquilo que impeça sua completa fusão em uma massa de clientes. O Estado, que representa neste extremo esforço o agente do capitalismo monopolista, tem como único adversário irreduzível o proletariado revolucionário. Este dissipa a aparência de massa por meio da realidade da classe. [J 81a, 1]

(2) A elaboração da ideologia protofascista é, no entanto, determinada menos por perigos práticos do Marxismo ou do Comunismo do que pela desintegração e descrédito funcional – mesmo após o fracasso da revolução na Esquerda – das várias ideologias hegemônicas e legitimadoras do estado de classe média (liberalismo, conservadorismo, Catolicismo, social-democracia, etc.) Se, portanto, como reação-formação ele se define contra o Marxismo, como seu inimigo fundamental, o protofascismo se entende conscientemente como crítica implacável das várias ideologias de classe média e do sistema parlamentar em que elas encontram sua representação.

(3) A inconsistência estrutural dessas duas primeiras características abre um espaço ambíguo no qual uma crítica do capitalismo pode ser deslocada e desviada na direção de características elementares da clássica ideologia pequeno-burguesa [em sua permanente ansiedade de proletarianização].

(4) Finalmente, essas variadas atitudes flutuantes devem ser praticamente incorporadas em um partido de ideologia de massa que possa se manter como uma figura para a nova coletividade ao mesmo tempo que sirva de veículo para a tomada do poder do Estado. Nisso, o protofascismo se distingue do Cesarismo – o golpe de estado [*coup d'état*] do herói carismático isolado –, e mais uma vez afirma sua posição reativa quanto ao Marxismo, enquanto o modelo original do aparelho do partido de inovação Bolchevique e Leninista (Jameson, 1979, p. 14-16, trad. nossa).

Quando a realização ilusória das massas é sua transformação em consumidores (eis o ponto-chave da modernização capitalista: a utopia, ou mundo de sonho do consumo) e chega ao limite da manutenção de sua promissora fantasmagoria (pela crescente pauperização, experiência histórica inflacionária, insegurança, fome, miséria, etc.), o processo de estetização da vida política (a mera expressão da mudança sem a erradicação real da dominação) desloca suas energias para a guerra e para formas monumentais, dois *topos* do fascismo que Benjamin observava em vida. A forma monumental "bajula a ordem econômica pacífica existente, apresentando-a em seus 'traços eternos', isto é, intransponíveis" como também "desloca os executores, bem como os receptores, para um feitiço no qual eles mesmos devem aparecer como monumentais, ou seja, incapazes de ações refletidas e autônomas" (Benjamin, 2020b [1936], p. 216). A oposição à forma monumental ocorre frontalmente nas comunas parisienses, que desejavam a destruição dos monumentos em homenagem ao imperialismo napoleônico. A organização das Comunas ultrapassava o espaço nacional da iniciativa criativa da elite rumo a uma vitalidade artística nos *arrondissement* e na construção da República Universal (Internacional), em oposição à organização centralizada da forma monumental e nacionalista (Ross, 2021). A utopia da indistinção arte e vida das vanguardas políticas pode também ser redimida pela constelação crítica da experiência das Comunas¹⁰⁰, contra a pulsão anti-utópica de Boris Groys que as rejeita (ainda que especificamente as vanguardas soviéticas) pela tese da realização das vanguardas na obra de arte total stalinista.

Como escreve Benjamin, no texto que tem o tom de um *post scriptum* ao famoso ensaio da *Reprodutibilidade Técnica*, suas Cartas Parisienses I (2020b), a incapacitação da ação refletida e autônoma das massas trabalhadoras é levada a cabo pela paralisia dos homens que poderiam alterar essas condições. Homens estes que, então, Benjamin discerne entre os que seriam executores ativos do fascismo e os receptores passivos e paralisados¹⁰¹. Portanto, o fascismo

¹⁰⁰ Em *Communist Luxury* [Luxo Comunista] (2015), Kristin Ross não produz uma constelação, mas seu livro recupera o imaginário da experiência da Comuna parisiense a contrapelo das historiografias dominantes: da história oficial do comunismo de Estado e da história republicana francesa. Uma versão de tradução do Manifesto da Federação dos Artistas da Comuna de Paris, 1871, encontra-se disponível em: <https://ruidez.home.blog/2024/09/20/manifesto-da-federacao-dos-artistas-da-comuna-de-paris-1871/>

¹⁰¹ A divisão é ilustrativa a fim de comportar o fascismo como uma categoria social também presente na forma da recepção, e não exclusivamente na sua execução (para a qual reservar-se-ia a adjetivação 'fascista'). As formas de execução, no entanto, também são múltiplas. Nesse aspecto, note-se a percepção que Rudolf Höß, encarregado da administração do massacre na máquina de morte de Auschwitz tinha de Eichmann, que não se satisfazia com a supervisão, manutenção e administração da morte e do trabalho nos campos de concentração *in loco*, mas ordenava afastado, por detrás de sua mesa, ordens administrativas de extermínio (Theweleit, 1989 [1978], p. 234-235). Ambas as formas de execução do fascismo são diferentes das de Ernst von Salomon que experimenta o prazer

produz duas formas de vida em seu movimento, a dos executores e a dos receptores. A *anestésica* da modernização, no limite circunscrito pelo ensaio de Susan Buck-Morss à industrial capitalista, se compromete em elucidar as origens históricas da forma de recepção do intolerável e do insuportável, como forma cotidiana da vida sob o capitalismo que apazigua o direito de transformação das relações de propriedade. Daí a pergunta-chave que Buck-Morss tenta abordar: como é possível tolerar o intolerável? Suportar o insuportável? Deslocando a pergunta clássica "como é possível as massas desejarem o fascismo?", *Estética e Anestésica* fornece uma constelação da origem dessa predisposição corporal para uma *mera* vivência, atrofiada pela modernização industrial, que é levada até sua forma-limite pela modernização reacionária e mobilização total do fascismo. Mera vivência essa que torna os seres humanos incapazes de construir coletivamente sua história, assimilar eventos do presente com o passado recente ou longínquo, e passarem a sobreviver, dia pós dia, sob uma enxurrada de estímulos contra os quais estamos historicamente treinados, naturalmente ambientados e bem exercitados para responder, aprazermo-nos, freá-los ou tolerá-los de corpo rijo. Talvez nesse sentido o fascismo como "revolução dentro da ordem" (Bernardo, 2015) também faça sentido: o fascismo é a válvula de escape no interior da harmonia diabólica da ordem capitalista que não cumpriu suas promessas e traiu as expectativas coletivas. Uma outra questão não examinada seria a de pensar se a experiência histórica presente é a dessa mesma dança macabra entre a receptividade do fascismo (originária da indústria do espetáculo capitalista) e a mobilização total do mundo do trabalho capitalista (originária da guerra fascista)¹⁰².

É que, no fascismo como vivência total, a receptividade torna-se uma modalidade de resposta às mudanças sociais envolvidas no processo de modernização, modalidade que adere às massas amortecidas em um "total anestesiamiento ou alienação da percepção" (D'Ottavio *apud* Flores, p. 41, trad. nossa). O fascismo depende de uma relação receptiva conformada e admissiva

de descarregar uma arma que praticamente substitui a armadura corpórea do soldado, funcionando como seu ego a mantê-lo inteiro. Salomon se regozija com o dilaceramento do interior de corpos vivos, fazendo o chacoalhar do mecanismo metálico da arma corresponder às vibrações da morte. A execução fascista aparece aqui em, no mínimo três sentidos: da organização do trabalho e do massacre administrativos, do ordenamento burocrático do extermínio, e da carnificina direta (Theweleit, 1989 [1978], 179-180). Para a gênese comum das formas de execução fascista e da formação da masculinidade alérgica à feminilidade constitutiva, e a homicida às alteridades represadas em si, ver Theweleit, 1989.

¹⁰² Escreve Jünger na *Mobilização Total*: "Nessa captação absoluta da energia potencial, que transformou os Estados industriais beligerantes em vulcânicas oficinas siderúrgicas, anuncia-se, talvez do modo mais evidente, o despontar da era do trabalho [...]. Para desdobrar energias de tal grandeza, não basta mais armar o braço que carrega a espada, é preciso uma armação até a medula, até o mais fino nervo da vida. Realizá-la é a tarefa da mobilização total, de uma ação através da qual a rede elétrica da vida moderna, amplamente ramificada e cheia de dutos, é canalizada, por meio de uma única chave na caixa de luz, para a corrente da energia bélica" (Jünger, 2002, p. 7).

das massas, já preparadas pelo prazer do espetáculo, em conformação (ou ainda em brados, cânticos e gestos) à atividade morticida dos executores, seja na forma da guerra, seja na forma da exploração do mundo do trabalho, seja na sua coincidência. Talvez pudéssemos dizer que a constelação anestésica da modernização industrial capitalista elucida as linhas de formação fascistas no interior do enrijecimento social e psíquico da organização social capitalista. Seguindo o argumento de Benjamin, como uma das consequências da alienação dos sentidos é a possibilidade do gozo pela autodestruição, a continuidade da catástrofe tem sua condição estética na anestesia da cognição somática, é seu entorpecimento que nos permite assistir, ainda que compassivos¹⁰³, à toda destruição em curso.

1.8 Contexto de escrita de *Estética e Anestésica*.

São múltiplas as maneiras de se interpretar, no presente, o ensaio de Susan Buck-Morss. Deixamos de lado, ainda, a anestésica do trabalho, pós década de 70, que Christophe Dejours argumenta como sendo a da produção de um sofrimento calado no trabalho, cuja consequência é a atitude de indiferença ao sofrimento alheio (o desempregado, a demissão, o suicídio). Mas em um breve *detour*, comentando o caso de suicídio de um técnico de empresa industrial, Dejours sugere que o esquecimento do suicídio do colega pelos outros trabalhadores ocorreu devido ao acionamento de uma "defesa que funciona como um *anestésico* contra a própria emoção, mas

¹⁰³ É já da natureza etimológica da palavra uma política de sociabilidade passiva. A crítica da compaixão (que pode ser retrçada às suas origens na deturpação da piedade natural de Rousseau – origem do vínculo social entre eu e outro) é tratada por Adorno e Benjamin. O primeiro escreve em *Problems of Moral Philosophy*: "[O] conceito de compaixão tacitamente mantém e sanciona a condição negativa de impotência em que o objeto de nossa piedade se encontra. Não há nada na ideia de compaixão quanto a necessidade de mudar as circunstâncias que produzem sua necessidade, [...]. Em suma, [as circunstâncias] são hipostasiadas e tratadas como imutáveis. A partir disso podemos concluir que a piedade expressa diante de alguém sempre contém um elemento de injustiça àquela pessoa; [...]. (Adorno, 2000, p. 174, grifo e tradução nossa.). Na constelação da experiência miserável do entreguerras em *Panorama Imperial*, Benjamin também nota no gesto piedoso um sinal secreto de apaziguamento social: "Não é por acaso que se fala da miséria 'nua e crua'. O que há de mais funesto na exibição dessa miséria – que, sob o signo da necessidade, se tornou habitual, embora mostra apenas a milésima parte do que está escondido – não é a compaixão, nem a consciência, igualmente terrível, da imunidade própria, sentida por quem vê, mas a vergonha disso. Tornou-se impossível viver numa grande cidade alemã, onde a fome força os miseráveis a viver das notas de banco com que os transeuntes procuram tapar uma nudez que os fere. (*Panorama Imperial*, Benjamin, 2013a, p. 19). Ainda assim, cabem os últimos versos de Bertold Brecht em *A esperança do mundo*: "Quanto mais numerosos os que sofrem, mais naturais parecem seus sofrimentos, portanto. Quem deseja impedir que se molhem os peixes do mar? E os sofrendores mesmos partilham dessa dureza contra si e deixam que lhes falte bondade entre si./ É terrível que o homem se resigne tão facilmente com o existente, não só com as dores alheias, mas também com as suas próprias./ Todos os que meditaram sobre o mau estado das coisas recusam-se a apelar à compaixão de uns por outros. Mas a compaixão dos oprimidos pelos oprimidos é indispensável./ Ela é a esperança do mundo" (Disponível em: <https://criticadesapiedada.com.br/a-esperanca-do-mundo-bertolt-brecht/>).

supõe também 'vacinar-se' contra a percepção do sofrimento alheio, para não correr o risco de suspender a amnésia e ser tomado de angústia" (Dejours, 2006, p. 46, grifo nosso). Isso se deve, em parte, à espontânea vergonha em protestar o próprio sofrimento, mostrar-se vulnerável, um corpo vivo em carne e osso, que sente, sofre e dói, quando outras pessoas passam por um sofrimento que seria compreendido como sendo mais agudo e dolorido que o de si. Alguém em regimes exaustivos de trabalho, condução, cuidado doméstico e sono precário "não pode reclamar" como diz o jargão popular, pois há quem esteja pior (o tal do *pare de reclamar, pelo menos você tem onde morar, o que comer, etc.*). A partir de Dejours, podemos dizer que a não-elaboração do sofrimento de si produz uma cognição somática de tolerância às condições adversas, que predispõe o sujeito ao não-reconhecimento do sofrimento do outro. É que a "*impossibilidade de exprimir e elaborar o sofrimento no trabalho constitui importante obstáculo ao reconhecimento do sofrimento dos que estão sem emprego*" (Dejours, 2006, p. 46, grifo no original). O estado de exaustão decorrente de um regime de trabalho precarizado *pelo menos* não é o desemprego. São mecanismos de defesa psíquicos que, no fundo, são de uma tolerância ao intolerável.

Mas nesse capítulo introduzimos um pouco do contexto da construção de *Estética e Anestésica*. Rememorando o período de escrita do ensaio, Susan Buck-Morss, em *Mundo de Sonho e Catástrofe*, recusa as leituras geopolíticas da Guerra do Golfo como simulação, que sugerem um "efeito Baudrillard". O primado político sobre a história significa, para Buck-Morss, ao menos em parte uma resposta política ao "efeito Baudrillard". O filósofo francês, autor de *Simulacros e Simulação* gera tal efeito através de sua série de teses de que "A Guerra do Golfo não vai acontecer" (4 de Janeiro de 1991), "A Guerra do Golfo não está acontecendo" (6 de Fevereiro de 1991) e "A Guerra do Golfo não aconteceu" (29 de Março de 1991). A grande visibilidade resultante destas, pelas publicações no britânico *Guardian* e francês *Liberation*, chega a Buck-Morss por meio de James Der Derian, o qual, afetado pelas teses do filósofo francês de uma simulação total, das cópias sem modelo, da perda do referente em um crime perfeito (sem rastros ou vestígios) e da hiperrealidade dominante, afirma ser a Operação Desert Storm a primeira ciberguerra, a apoteose da simbiose entre guerra e computação, descrevendo-a como uma simulação, uma "forma de violência estrategicamente *gamificada*, tecnologicamente gerada e televisualmente *linkada*" (Der Derian *apud* Buck-Morss, 2002a, p. 254, versão de tradução nossa), enfim, uma simulação gerada por modelos virtuais, uma guerra hiperreal sem território. Do cenário lunático da MAD – doutrina militar de destruição mútua assegurada – à surreal iniciativa de defesa

sideral *Star Wars* de Reagan, que produz a reigitação da ansiedade atômica da Guerra Fria, a situação na Guerra do Golfo teria inaugurado, por sua vez, um novo estágio, de uma “inerte exaustão terminal, um humor de apatia ou indiferença coletiva onde ‘guerra’ é somente um termo” (Norris, 1992, p. 14), um simulacro puro sem referente.

O ensaio de Buck-Morss politicamente aciona a reversão do alcance do efeito Baudrillard de forma dialética:

[...] O sofrimento nesta guerra, como em qualquer guerra, foi infligido em corpos atuais, e não virtuais, e as suas dores continuaram mesmo após os jornalistas pegarem suas malas e irem embora. Se *existe* uma simulação produzida pela televisão, ela está no outro lado do dispositivo [*apparatus*]. É o simulado “mundo inteiro” que assiste, o coletivo virtual agenciado no ciberespaço, do qual os espectadores, compartilhando da mesma experiência televisiva, imaginam ser parte (Buck-Morss, 2018, p. 286, grifo no original).

Esse “simulado mundo inteiro” das mídias de massa ao vivo [*live*], a correr em tempo real conosco, no entanto, é controlado por técnicas tão ou mais antigas do que a própria sociedade de massas. O bombardeamento informacional não corre livre, leve e solto: fluxos de dados e imagens são vetorizados e conduzidos pela velha e conhecida prática da censura (Buck-Morss, 2002a, p. 254), como demonstra a transmissão das atrocidades estadunidenses no Golfo para o público americano. A era da reproduzibilidade técnica garante os apetrechos necessários para tanto: técnicas de enquadramento e ângulos de câmera, ampliações e câmera lenta (Benjamin, p. 97, 2021), técnicas acústicas de compressão, masterização e os decibéis limitados que impedem a reprodução do *shell-shock* traumático, além de toda uma sonoplastia não-diegética de hinos nacionalistas a favorecerem a produção de uma identidade patriota chauvinista por meio de uma tecnoestética *yankee*¹⁰⁴. Crucial recuperarmos, da segunda edição da *Reproduzibilidade Técnica*,

¹⁰⁴ Uma perturbadora reavaliação das teses e do efeito de Baudrillard se permite pensar a partir do artigo de James Meek, ‘That’s my tank on fire’, (disponível em <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v45/n08/james-meek/that-s-my-tank-on-fire>, último acesso em 31 de Julho de 2023), sobre a cobertura pessoal da guerra em vídeo (ou melhor dizendo, exibição de conteúdo explícito e *gore*) da guerra na Ucrânia. O controle estrito e hierárquico – seguindo a *chain-of-command* – das informações no *front* ganha novos contornos quando *lives* são transmitidas direto da guerra, por combatentes equipados com *GoPro* (câmeras em “primeira pessoa”, acopladas ao capacete, estranhíssima réplica concreta dos jogos de FPS – *first person shooter*, tiro em primeira pessoa, em tradução livre) ou por meio de drones. Concorre a isso a emergência de comunidades virtuais de *gore* ávidas por cenas de violência explícita, sofrida ou realizada em primeira pessoa, que mostrariam a verdade da realidade ‘nua e crua’, fora da mídia e sem serem claras peças de propaganda. O *site* e comunidade mais conhecido a exibir esses vídeos se chamava *LiveLeak* (*vazou ao vivo*, em tradução livre, que encerra seus serviços em 2021) que se torna sinônimo de qualquer arquivo de violência, assassinato e terrorismo.

parte da nota que acompanha o capítulo final, sobre a estetização da política como resultante e motor do fascismo, que culmina em um só ponto: a guerra.

Aqui, uma circunstância técnica é importante, sobretudo com respeito ao noticiário semanal cinematográfico, cujo significado propagandístico dificilmente pode ser superestimado. *Da reprodução em massa vem ao encontro especialmente a reprodução das massas*. Nos grandes desfiles festivos, nos comícios monstruosos, nos eventos de massa esportivos e na guerra, que hoje são todos conduzidos ao aparato de registro, a massa se vê em face de si mesma. Esse processo, cuja amplitude não precisa ser enfatizada, está estreitamente relacionado com o desenvolvimento das técnicas de reprodução e de registro. Movimentos de massa apresentam-se no geral de modo mais nítido ao aparato de registro que ao olhar. [...] (grifos no original, Benjamin, 2012a, nota XVII, p.116)

Nessa relação entre homem-aparelho, massa e especularidade técnica, o “simulado mundo inteiro”, da citação de Buck-Morss começa a explicar, por exemplo, a justaposição, nos jornais estadunidenses, da eufórica reportagem da partida de baseball de 1951, construída e alçada ficcionalmente como evento mundial (o ‘simulado mundo inteiro’ da tal “Tacada Ouvida ao Redor do Mundo”¹⁰⁵), lado-a-lado, nas tiragens da época, com a horripilante notícia dos testes atômicos realizados na União Soviética¹⁰⁶, fundindo a arrogância imperialista à angústia de uma guerra nuclear.

Portanto, *Estética e Anestésica* hospeda um novo ângulo de leitura benjaminiana, tomando como ponto de partida, no efeito Baudrillard que vimos acima, a dominação capitalista e imperialista da força de produção e destruição do maquinário tecnológico a enterrar a potencial “chave da felicidade” sob um “fetiche do holocausto” (Benjamin, 1994, p. 72). Cabe ressaltar que Walter Benjamin, escrevendo “no limiar entre uma nascente era nuclear e um poente de inocência tecnológica” (Buck-Morss, 2002a, p. 110), busca resgatar as potencialidades revolucionárias da técnica, da nova natureza. No entanto, e de modo decisivo, é profundamente pessimista no que diz respeito ao curso histórico. A disjunção e conjunção, autonomia absoluta ou relativa entre história e tecnologia nos parece ser o que produz a oscilação nas avaliações das posições de Benjamin. Ou se embaralha indistintamente uma junto a outra, ou as tomam isoladamente.

¹⁰⁵ A expressão no original, de difícil tradução, é “Shot Heard ‘Round the World”.

¹⁰⁶ A longevidade dos efeitos da subjetivação estadunidense pela tecnoestética são exploradas no romance maximalista *Underworld* de Don Delillo. Em uma entrevista sua de 2011, o romancista explica a relação bomba-baseball que baliza seu livro. (Disponível em, <<https://grantland.com/features/qa-don-delillo/>>, última visita em 07 de Agosto de 2022)

Uma das restrições ao horizonte emancipatório da segunda técnica é o que almejamos introduzir aqui, a saber, aquilo que Hansen denomina a “etiologia do declínio da experiência na modernidade capitalista industrial” (Hansen, 2012a, nota 14, p. 336) que Benjamin diagnostica e confronta em sua obra. No ensaio de Buck-Morss essa etiologia parte do elo entre o entorpecimento da sensibilidade em reação defensiva ao choque das indústrias, principalmente as do entretenimento, com aquilo que se denominou, numa torção do conceito de fetiche marxista, de objetividade fantasmagórica: a ambientação claustrofóbica da “procissão infernal” (Benjamin, 2009, p. 62), a paralisia frenética da modernização, a “fugacidade *sem* progresso” do “sempre-igual” (grifo no original, Buck-Morss, 2002b, p. 130) que Benjamin reconhecia nos fenômenos em moda, característicos da modernidade apreendida sob o signo do Inferno. Na ideologia materializada do ‘mundo inteiro simulado’, o poder crítico do corpo empático (que sente na pele) definha com a “sedação e sedução do poder cognitivo do corpo, um conjunto de práticas e técnicas que, enquanto *anestésica*, funciona como um amortecedor [*buffer*] contra os violentos choques da vida moderna” (Buck-Morss, 2002a, p. 257), de modo a evitar sua potencial rebelião. A enxurrada crescente de novidades (imagens e mercadorias) providas pelo infatigável fenômeno da moda – essa “sádica ânsia por inovação” – mantém um horizonte curtíssimo de expectativa e atua como um narcótico compensatório para “os efeitos de esquecimento” em escala coletiva (Buck-Morss, 2002b, p. 130), efeitos estes aos quais Benjamin se refere na expressão “declínio da experiência”.

Agora, voltemos, ao gesto benjaminiano de Buck-Morss ao atribuir à política o primado sobre a história pensando em Walter Benjamin também como um ocorrido. Se isso for levado a sério, a tarefa benjaminiana é a da interrupção de seu velório semestral a fim de reavivar a orientação política que anima sua obra e de imbuir a nossa escrita filosófica daquela *fraca* força messiânica a que Benjamin tem pretensão (Tese II). O tato de Buck-Morss para o índice histórico da *Reprodutibilidade Técnica* é não o da interpretação exegética ou de um isolamento histórico em sentido fraco, mas o irromper da sua legibilidade na época da filósofa-historiadora [N 3, 1]. Como se, traçando as linhas de um jogo de ligue os pontos, a sobrecarregada história da humanidade aparece pontilhada, mas pode ser iluminada em uma nova constelação (*imagem*) que se lança aos olhos da criança que a conectou.¹⁰⁷

¹⁰⁷ "Maturidade do homem: significa reaver a seriedade que se tinha quando criança ao brincar" (Nietzsche, 2005, p. 63).

Dizíamos antes que o gesto de Buck-Morss envolve recuperar o texto de Benjamin no presente em uma constelação, o único ponto de vista *político* adequado para a articulação histórica do passado. O ensaio de Buck-Morss é uma palestra acadêmica publicado e proferida em 1992 homenageando o centenário de nascimento de Walter Benjamin. Isso ocorreu um ano após Gorbatchov renunciar e a bandeira comunista ser substituída pela bandeira russa dos tempos czaristas, e concomitantemente às transmissões da Guerra do Golfo e da Iugoslávia prenunciarem a guerra como experiência global, ou seja, televisiva. Menciono esses eventos pois Buck-Morss compreende essa palestra-tornada-ensaio, proferida ao redor do mundo como “uma resposta às experiências dos cinco anos anteriores” (Buck-Morss, 2018, p. 285). Nesses anos esteve envolvida com o projeto Moscou, um coletivo de intelectuais soviéticos e ocidentais (que incluiu, nos cursos em Dubróvnik, dentre os mais conhecidos Slavoj Žižek, Jean Luc-Nancy, Jacques Derrida e Habermas mas também os já mencionados Wolfgang Haug e Frederic Jameson, e principalmente com intelectuais soviéticos versados na teoria social do Oeste como Valéri Podoroga, Mikhail Ryklin, Ielena Pietróvskaja e Nélli Motrochilova), esse coletivo se ocupava de pensar a cultura de massa no processo de modernização industrial, processo comum ao capitalismo e ao socialismo, no fascismo e no consumismo, na vanguarda revolucionária e no terror stalinista. Deveríamos também nos ocupar de pensar o ensaio de Buck-Morss como resultado conjunto da dinâmica do coletivo do projeto de Moscou cuja qualidade afetiva e erótica da experiência intelectual comunitária a própria autora lembra não poder ser subestimada. No entanto, o escopo da pesquisa e do acesso bibliográfico em língua russa nos surge, no momento, como intransponível. Por outro lado, preservamos o objetivo anunciado que envolve a dissolução da União Soviética e a Guerra do Golfo, a constituição de um “único mundo”, pois ambos os eventos constituem o presente político a partir do qual Buck-Morss fala e o problema comum do projeto Moscou de pensar a cultura de massa no processo de modernização industrial.

Para entrarmos na questão, é interessante envolvermo-nos com um autor cuja influência subterrânea não deixa de se insinuar no ensaio *Estética e Anestésica*, e no projeto de Moscou: Guy Debord. Em 1967, quando o situacionista escreve *A Sociedade do Espetáculo*, as formas rivais do que Debord chamou de poder espetacular, que duas décadas depois comprovariam a tendência unitária do espetáculo pela sua continuidade, ainda eram cindidas: o espetáculo concentrado e o espetáculo difuso. A já antecipada diferença e unidade entre capitalismo e socialismo pensados como culturas de massa do processo de modernização industrial nos ajuda determinar as diferenças

e a unidade de poder espetacular: o espetáculo concentrado é aquele que, “ao destacar a ideologia concentrada em torno de uma personalidade ditatorial, havia acompanhado a contrarrevolução totalitária, fosse nazista ou stalinista” (Debord, 1997, p. 172), o poder espetacular concentrado "pertence essencialmente ao capitalismo burocrático, embora possa ser importado como técnica de poder estatal em economias mistas mais atrasadas, ou em certos momentos de crise do capitalismo avançado", ele é, ainda, a imagem imposta do bem que, em seu espetáculo

recolhe a totalidade do que existe oficialmente e concentra-se normalmente num só homem, que é a garantia da coesão totalitária. Com essa vedete absoluta é que todos devem identificar-se magicamente, ou desaparecer (§64; Debord, 1997, p. 43).

Aquela forma monumental e de coesão pela qual Benjamin compreende a imposição de uma ordem eterna reaparece em Debord como espetáculo concentrado, cujo desenvolvimento nas relações capitalistas surge como controle da mercadoria e do trabalho social total pela administração burocrática. Por outro lado, o poder espetacular difuso “ao instigar os assalariados a escolherem livremente entre uma grande variedade de mercadorias novas que se enfrentavam, representara a americanização do mundo, assustadora sob certos aspectos, mas também sedutora nos países onde as condições das democracias burguesas de tipo tradicional conseguiram se manter por mais tempo” (Debord, 1997, p. 172). No poder espetacular difuso, "cada mercadoria considerada separadamente é justificada em nome da grandeza da produção da totalidade dos objetos, cujo espetáculo é um catálogo apologético" (Debord, 1997, p. 43).

Entre o texto da *Sociedade do Espetáculo* e o comentário de 1988, Guy Debord revisita essa diferença entre os poderes espetaculares sob o capitalismo consumista, sob o terror stalinista e sob o nazifascismo uma que teriam sido supressas no conceito de espetáculo integrado imposto mundialmente que se aproveita do melhor dos dois mundos: “Quando o espetacular era concentrado, a maior parte da sociedade periférica lhe escapava; quando era difuso, uma pequena parte; hoje, nada lhe escapa. O espetáculo confundiu-se com toda a realidade, ao irradiá-lo”, nada mais nada menos do que o “devir-mundo da falsificação” coincidindo com o “devir-falsificação do mundo”, "já não existe nada, na cultura e na natureza, que não tenha sido transformado e poluído segundo os meios e os interesses da indústria moderna" (Debord, 1997, p. 172). A categoria social que se mantém oculta, contudo, é a da mercadoria, compreendida por Debord como pertencente ao espetáculo concentrado e ao difuso, a Leste e a Oeste: "É nessa luta cega que cada mercadoria,

ao seguir sua paixão, realiza de fato na inconsciência algo de mais elevado: o devir-mundo da mercadoria, que também é o devir-mercadoria do mundo" (§66; Debord, 1997, p. 44).

Cada um desses movimentos de transformação, o da falsificação do mundo e da mundialização do falso correspondem respectivamente às duas transformações estética dos respectivos poderes espetaculares, o *realismo socialista*, a arte oficial na era stalinista, remanescente da disputa retórica pelo ato de nomear a autêntica cultura proletária, que ocasionou expurgos, exílios e suicídios de representantes do *avant-garde* artístico, e o que Mark Fisher denominou *realismo capitalista* ao elaborar o pressentimento de Frederic Jameson acerca da paralisia do imaginário coletivo sob o esquematismo da indústria cultural (indústria da consciência e da ilusão) capitalista. Ambas as transformações estéticas não se deram no resguardo das galerias de arte, mas no espaço vivo da socialização cotidiana, realizando diabolicamente os projetos de ruptura da dicotomia arte e vida das vanguardas artísticas “na cultura de massa ocidental com sua ficcionalização da realidade, e no realismo socialista com a afirmação do status de realidade das suas ficções” (Huysen, 1987, p. 8, trad. nossa).

O poder espetacular ganhava a profundidade de uma extensão estética cósmica. O que surge como realização estética total nas últimas décadas do século XXI (a fantasmagoria cultural ou, talvez possamos aproximar, a lógica cultural do capitalismo tardio: imagem que a sociedade produtora de mercadorias faz de si mesma) é uma tendência presente desde as magnânimas Exposições Universais da Europa do século XIX (que Benjamin recuperava), espetáculos de visualidade obscena da economia política imperialista que faziam reluzir o vislumbre da *novidade* como lema cotidiano e de tendência global no período de crescimento urbano mercantilista. O desaparecimento dos estamentos feudais convergia na massa amorfa desorientada frente à mercadoria na era de sua exibição varejista. Feiras e espetáculos festivos que duravam um dia, agora vão do primeiro ao último dia do ano (Türcke, 2010, p. 108-118). O que inicializava no mercantilismo irrompe, de Leste a Oeste, para esse grupo de pesquisadores da duração permanente do culto ao capitalismo (Benjamin, 2013) para sua extensão global¹⁰⁸.

¹⁰⁸ Todo cuidado não é pouco com a homogeneização da multiplicidade mundial sob o conceito de global, que fornece uma imagem chata e lisa das fronteiras imaginárias, militares, reais e virtuais de um mundo verdadeiramente estriado sob a lisura do conceito de global. Ademais, não apenas o conteúdo das reflexões de Debord como a forma de sua apresentação artística expressam a mediação do espetáculo na ubiquidade pervasiva das relações capitalistas. O situacionista desejava, para a capa do livro na republicação francesa da Sociedade do Espetáculo (1967), um mapa geográfico do mundo todo. Insatisfeito com as soluções do designer da Champ Libre, Debord aceitou como a capa um mapa mundi da virada do século cujas cores representam as relações comerciais entre nações e suas

O *realismo capitalista* de Mark Fisher, aqui reconsiderado, também configura um par estético-somático: a atmosfera pesada da resignação blanquiana sem saída junto à ainda-não-desperta consciência crítica e reflexiva da viciante e muda compulsão estético-somática. Isso surge em germe, sua ur-forma e história primeva, nas primeiras pulsações das fantasmagorias estéticas da mercadoria que Benjamin registrava no trabalho das *Passagens*. Ou seja, as condições materiais para esse “sentimento disseminado de que o capitalismo é o único sistema político econômico e viável, sendo impossível imaginar uma alternativa a ele” (Fisher, 2020, p. 10), já se apresentavam para o olhar de Walter Benjamin à Paris do século XIX, especialmente na figura de Blanqui, cuja especulação cosmológica “É uma rendição incondicional, porém, ao mesmo tempo, a acusação mais terrível contra uma sociedade que projeta no céu esta imagem do cosmos como imagem de si mesma” (D 5a, 6], e para Susan Buck-Morss que insiste na contraposição a ele em obras artísticas que “[nos] *choque*[m] para fora da complacência moral e da resignação política e nos leve[m] a criticar a massacrante falta de imaginação social que tanto caracteriza a produção cultural em todas as suas formas” (Buck-Morss, 2018, p. 84). Mas ainda, a formulação do *realismo capitalista* que julgamos mais pontual na sua articulação estético-somática é a de Jameson em *Seeds of Time*, que articula a “massacrante falta de imaginação social” com o corpo anestético de mercadorias e ao enrijecimento social e psíquico devido ao vício nos estímulos da cultura capitalista¹⁰⁹:

A grande máxima de Marx, que informou a sua teoria e prática pelo resto de sua vida; a saber que “o mundo há muito tempo já possui o sonho de algo de que necessitará apenas possuir a consciência para possuí-lo realmente” (Carta de Marx a Arnold Ruge, 1843). Contudo, tornar-se consciente do sonho também é uma possibilidade objetiva, uma propriedade da realidade e da atual situação, e não algo a ser alcançado pela vontade ou *fiat* ou pela mera deliberação cognitiva [*taking of thought*]. É nesse sentido que os próprios avanços em nosso sistema, o capitalismo tardio, se interpõem entre nós e o futuro; mas *para uma cultura tão viciante quanto a nossa, pode ser mais apropriado enunciar isso em uma outra*

tendências históricas. Toscano e Kinkle argumentam que o enfoque da imagem nas “relações comerciais ao invés de, por assim dizer, blocos políticos, chama atenção para a produção e circulação ao invés de antagonismo geopolítico. Além de que, a escolha de um mapa da virada do século, especificamente um mapa que antecipa padrões contemporâneos das rotas comerciais, sugere que o espetáculo está intimamente ligado à economia mundial e particularmente ao seu desenvolvimento desde a era do império”, o mapa “pode ser lido como uma representação do espetáculo em sua fase de gestação” (Toscano & Kinkle, 2015, Prólogo, trad. nossa).

¹⁰⁹ Há ainda a formulação de Gunther Anders nas *Teses para a Era Atômica* de que “Somos utopistas invertidos”, escreve o autor na tese 9: “O dilema básico de nossa era é que “Somos menores do que nós mesmos”, incapazes de realizar mentalmente as realidades que nós mesmos produzimos. Portanto, podemos chamar a nós mesmos de “Utopistas invertidos”: enquanto os Utopistas comuns são incapazes de produzir de fato o que são capazes de imaginar, nós somos incapazes de imaginar o que estamos de fato produzindo” (Anders, 2013).

linguagem e sugerir que não é nada fácil fantasiar nossa liberdade dos vícios presentes, ou imaginar um mundo sem os estimulantes que tornam este mundo suportável. (Jameson, 1994, p. 75, grifo nosso)

“O capitalismo necessita radicalmente do mundo das aparências” (Haug, 1997, p. 70) pois é só a partir dele que os destinos pulsionais díspares na luta de classes são vinculados (catexizados) numa determinabilidade alheia, alterodirigida. As pulsões e a sensibilidade imediata precisam ser quebradas e enfeitiçadas no córrego alheio do esgoto da valorização do valor¹¹⁰. É essa a história primeva (Ur-história) daquilo que foi nomeado *realismo capitalista* por Mark Fisher, sugerindo o “sentimento disseminado”, sob a extensão cósmica da forma mercadoria e do mundo sensível capitalista, do opressivo eterno-retorno do mesmo sistema político e econômico. Ou seja, sugerimos, a partir da leitura de obra de Susan Buck-Morss em conjunto com Walter Benjamin, que a corrosão de nossa imaginação do possível e do impossível, do sentido próprio de ação histórica e de experimentação cultural é longeva. Essa tendência já estava antecipada na resignação sem esperança de Auguste Blanqui, cujas reflexões encerram a *exposé* de 1939 das *Passagens* de Benjamin, às margens da Guerra Mundial.

Mas sobre as novidades das mercadorias, as novas sensações que impelem a compulsão muda e viciante com as cores berrantes do fundo cinzento do valor de troca, Benjamin escreve:

a dialética da produção de mercadorias no auge do capitalismo: a novidade do produto adquire – como estímulo da demanda – uma importância até então desconhecida. Ao mesmo tempo, o retorno do sempre igual manifesta-se de maneira patente na produção de massa [J 56a, 10].

Ou como Adorno reelabora: “o que aparece na indústria cultural como progresso, a novidade incessante que ela oferece, continua sendo a troca de embalagem de um sempre-igual” (Adorno, 2021, p. 112). No fundo, o fenômeno da *moda* é o radical do processo de modernização industrial capitalista, é ela que “prescreve o ritual segundo o qual o fetiche, que é a mercadoria, deseja ser adorado” (Benjamin, 2009, p. 55), que faz o valor de uso passar a segundo plano e do fundo cinzento do valor de troca se destacar “as cores berrantes da sensação” [J 92, 4] e que emana o vício estético-neurológico da forma mercadoria a partir de toda uma tecnologia da superfície, não importando o que seja envolvido ou embalado por ela .

¹¹⁰ “A *imundície*, esta corrupção, apodrecimento do homem, o *fluxo de esgoto* (isto compreendido à risca) da civilização torna-se para ele um *elemento vital*. O completo abandono *não natural*, a natureza apodrecida, tornam-se seu *elemento vital*. Nenhum de seus sentidos existe mais, não apenas em seu modo humano, mas também não num modo não humano, por isto nem sequer num modo animal. [...] A máquina acomoda-se à *debilidade* do ser humano para tornar o ser humano *débil* uma máquina” (Marx, 2004, p. 140).

Indústria cultural, pós-modernidade e, crucialmente, em Benjamin, uma compreensão do processo de modernização radicado na moda (eterna variação do Mesmo), são todas apreensões desse mesmo fenômeno em que a ficcionalização da realidade pela indústria da ilusão, da propaganda, da consciência (realismo capitalista) é combinada com a afirmação do status de realidade das ficções (realismo socialista) (Huyssen, 1986, p. 8). A isso Debord chamou, em 1988, de uma convergência do devir-mundo da falsificação com o devir-falsificação do mundo. Ou seja, quando o espetáculo confundiu-se com a realidade (Debord, 1997, p. 173).

2. Socio-história da anestésica

No campo da cognição somática, a dialética entre estética e anestésica é o processo pelo qual o aparelho sensorio-psíquico humano (na integração entre ego e meio, a que Buck-Morss nomeia em IV. de "circuito sinestésico") é submetido, ao longo do processo de modernização industrial, a choques perceptivos em quantidade e intensidade cada vez maiores, até o ponto do aparelho sensorio-psíquico humano *inverter seu funcionamento*, deixando de "estar 'em contato' com a realidade" passando para "um modo de bloquear a realidade", atrofiando no processo a "capacidade do organismo humano de reagir politicamente" (Buck-Morss, 2012, p. 170). Benjamin diz ser esse "o preço pelo qual se pode adquirir a sensação da modernidade: a destruição da aura na vivência do choque. A convivência com essa destruição saiu-lhe [a Baudelaire] cara"¹¹¹ (Benjamin, 2021a, p. 149).

Isso ocorre, por exemplo i) nos meios de transporte coletivos, em que a completa separação das pessoas é observada pela situação de "se encontrar[em] durante muitos minutos, ou mesmo horas, a olhar umas para as outras sem dizer uma palavra" (Simmel *apud* Benjamin, 2023, p.40). ii) No crescimento demográfico das grandes cidades que sacrificaram a melhor parte da "humanidade para levar a cabo todos os prodígios da civilização de que a cidade está cheia", desativando e reprimindo as "centenas de forças adormecidas [nos londrinos]" (Engels *apud* Benjamin, 2023, p. 60). iii) Na reprodução da realidade pela transmissão dos acontecimentos pelo jornal, o qual, por princípio (novidade, concisão, clareza e não-relacionalidade), abole qualquer relação entre um acontecimento e outro, entre evento e história, isolando a informação da história,

¹¹¹ Escreve Baudelaire: "Perdido neste mundo-cão, acotovelado pelas multidões sou como um homem fatigado cujo olhar, voltando-se para trás, para a profundidade dos anos, só vê desengano e amargura, e á sua frente uma *tempestade que não traz nada de novo, nem ensinamentos nem dor*" (Baudelaire *apud* Benjamin, 2021a, p. 149).

tolhendo "a capacidade de imaginação dos seus leitores", de modo a simplesmente transmitir a "pura objetividade do acontecimento" sem integrá-lo na vida (Benjamin, 2023, p. 109). iv) No lugar de trabalho da produção industrial capitalista em que não é "o operário a usar as condições de trabalho, mas as condições de trabalho a usarem-no" submetendo o corpo humano a um treino regular e mecânico de coordenação com o ritmo "constante e uniforme de um autômato" (Marx *apud* Benjamin, 2023, p. 128). v) Na sinalização do trânsito automotivo e pedestre nas cidades, no despertar sonoro do amanhecer do dia, na iluminação total e simultânea da noite urbana, entre outros. Eis o processo de modernização capitalista pensado na experiência vivida, estético-somática, em que a humanidade urbana se comporta "como se, adaptada a automatização, já só conseguissem se exprimir de forma automática. O seu comportamento é uma reação aos choques" (Benjamin, 2023, p. 130). O estímulo dos sentidos humanos é levado até o seu ponto de colapso (a fadiga). Nesse ponto limítrofe em que os choques físicos – que acenam para a possibilidade do trauma¹¹² – o organismo responde entorpecendo os próprios sentidos produzindo uma "indiferença brutal" e o "isolamento sensível" (Benjamin, 2021a, p. 118) do indivíduo.

O espetáculo da multidão urbana, das vitrines e lojas, dos acontecimentos correntes veiculados midiaticamente (por mais terríveis que sejam – guerras, genocídios, catástrofes urbanas – ou que exijam outra disposição de pensamento – reflexão artística, filosófica, científica –, a cognição somática é formalmente bloqueada pelos princípios da transmissão de notícias), entretém e surte o efeito de fascínio e de desfrute no indivíduo. Como um narcótico, a embriaguez que o espetáculo social provoca pode até manter a consciência da terrível realidade social a ele ligada (a utopia do consumo capitalista é produzida *sobre* a catástrofe vivida da produção), "mas daquela maneira particular com que os drogados 'ainda' têm consciência das circunstâncias reais" (Benjamin, 2023a, p. 61). Ou seja, com a capacidade de ação e percepção da realidade das relações sociais atrofiadas. Buck-Morss argumenta pela organização ainda mais perversa que a de um *junkie* no mundo sensível sob a forma-mercadoria, uma vez que, "[e]nquanto os viciados em

¹¹² Sucintamente posta, a diferença entre choque e trauma é que "O *choque* pode existir no mundo, mas o *trauma* se desenvolve unicamente no sujeito". Mas isso não significa que a relação entre eles é inexistente, seu nexos causal, contudo, é de trás para frente: "para um choque tornar-se trauma, ele tem de ser recodificado por um acontecimento posterior; é isso que Freud entende por efeito *a posteriori* (*Nachträglich*)". (Foster, p. 131, nota 26, 2017). É digno de nota que Buck-Morss, em entrevista a Grant Kester, diz ser "crucialmente significante" a concepção freudiana do efeito *a posteriori*, sublinho, "*para qualquer antropologia filosófica contemporânea*": "Todo trauma original deve encontrar uma experiência presente para sua expressão contínua. Ao mesmo tempo, repetição nunca é mera repetição. Sempre há algo novo na experiência também – é por isso que é possível se curar de um trauma. Mas curado não quer dizer completo. Só quer dizer ser capaz de responder às possibilidades presentes de felicidade. E isto não é pedir muito da vida, ou das relações sociais que a estruturam" (Kester, 2015)

drogas enfrentam uma sociedade que questiona a realidade das suas percepções alteradas, a própria embriaguez da fantasmagoria torna-se a norma social" (Buck-Morss, 2012, p. 174).

2.1 A teoria do choque desde as ciências médicas

'Choque' = equivalente à aniquilação do sentimento de si – a capacidade de resistir, de agir e pensar visando a defesa do próprio si; talvez os órgãos que asseguram a manutenção do si também desistam de sua função ou a diminuam ao máximo. (A palavra Erschütterung [abalo, comoção, impacto] vem de Schutt [escombros, lixo, entulho, restos, detritos], abrange perder a forma sólida, perder a própria forma, aceitar a forma imposta facilmente e sem resistência 'como um saco de farinha'.)

Ferenczi in Freud et al., 2023, p. 153

Como hipótese explicativa desse processo de entorpecimento, Benjamin recorre e expande a hipótese freudiana das funções de para-excitação [*Reizschutz*] da consciência repensadas pelas ciências médicas diante da Guerra das Trincheiras. Fisiologistas, neurologistas e psicanalistas convergiam na necessidade de repensar o organismo humano depois da generalização das experiências limítrofes da guerra, da fábrica e das grandes cidades (i.e., o transporte ferroviário, origem da noção de neurose traumática¹¹³). A etiologia psicogenética, psicofísica, fisiológica ou neurológica da teoria do choque é retrabalhada por Freud e Benjamin em uma hipótese sobre a essência da experiência moderna. Buck-Morss interpela essa hipótese afirmando categoricamente: "a compreensão da experiência moderna por Walter Benjamin é neurológica" (Buck-Morss, 2012, p. 167). As ciências médicas se reestruturam atrás da linha do *front*, nesse novo laboratório a céu aberto onde "massas humanas, gases, energias elétricas foram lançados em campo aberto", onde "por toda parte se escavavam fossas sacrificiais na terra-mãe" (*Para o Planetário*, Benjamin, 2013a, p. 65).

¹¹³ Schivelbusch retraza a história da neurose traumática em um capítulo de seu texto *The Railway Journey*. A força destrutiva dos titânicos blocos de ferro transportando passageiros produziu uma nova fonte de dano ao frágil e minúsculo corpo humano. Muitos acidentes tinham vítimas fatais, ferimentos físicos, outras vítimas apresentavam sintomas psíquicos, sem dano físico aparente. A controvérsia legal em avaliar ressarcimento para o dano psíquico causou transformações na relação médico-jurídica: os médicos jurídicos precisavam demonstrar tanto a *simulação do dano* psíquico pela vítima quanto a realidade física do dano psíquico, daí o nome de *railway spine*: coluna vertebral ferroviária, que seriam microdeteriorações da medula espinhal ocasionadas por choques mecânicos causados pelo acidente (Schivelbusch, 1986, p. 135). O modelo puramente fisiológico é substituído posteriormente por um psicopatológico, no qual o que é afetado é a psique do sujeito e não a medula espinhal. "Ao final de 1880, o conceito de *railway spine* [coluna vertebral ferroviária] fora substituído pelo de 'neurose traumática'" (Schivelbusch, 1986, p. 136). É a intenção de Schivelbusch nesse capítulo demonstrar "como a teoria da *railway spine* representou uma primeira tentativa para explicar traumas industriais, e como as tentativas subsequentes nos levam à teoria de Freud acerca da estimulação e superestimulação, e os mecanismos protetivos contrários – um modelo explicativo até hoje relevante" (Schivelbusch, 1986, p. 136).

Ernst Simmel, médico psicanalista escreve:

É preciso ter vivenciado os próprios eventos de guerra [...] para compreender o assédio ao qual a vida psíquica de um homem é exposta. Após ser ferido várias vezes, ele tem que voltar ao campo de batalha, separar-se de sua família por um período de tempo imprevisível. Também se encontra inescapavelmente exposto à monstruosidade assassina de um tanque ou à próxima onda de gás inimigo, ao risco de ser soterrado e ferido por golpes de granadas. Muitas vezes fica por horas ou dias entre os corpos sangrentos e dilacerados de seus amigos (Simmel *in* Freud et al., 2023, p. 82).

O colapso do corpo humano e o abalo do organismo do soldado-paciente forçam as ciências médicas, mas particularmente a psicanálise – cuja abordagem orienta-se pela “origem psicogênica dos sintomas” e pelas “forças pulsionais sexuais” (Freud, *et al.*, 2023, p. 38) –, a “conceder mais peso à capacidade de os abalos externos impactarem o psiquismo” (Freud, *et al.*, p. 19), como também, e no geral, forçam toda a atenção médica a se voltar para a fragilidade de organismos tensionados pela guerra até o limiar de sua dissolução. Entre fisiologia, neurologia e psicanálise, o corpo todo precisou ser reconceitualizado em meados de 1900 na Era de Catástrofe (Geroulanos & Meyers, 2018). Por exemplo, na fisiologia de Walter Bradford Cannon, também médico de guerra, se repensa o corpo no fio da navalha de sua dissolução através do conceito termodinâmico de homeostase, esse “processo dinâmico de integração que protela o perigo constante de colapso em um mundo indiferente ou hostil” (Geroulanos & Meyers, 2018, p. vii). Na neurologia de Kurt Goldstein, outro médico de guerra, o organismo é compreendido também de forma dinâmica e integrada, mas agora em seu trânsito por estados ordenados e momentos de catástrofe, passagens de sua auto-atualização em condições angustiantes (Goldstein, 1995, p. 229-232, trad. nossa). A ominosidade epistemológica desses conceitos correspondem ao colapso histórico e corporal em curso nas traumáticas experiências da guerra das trincheiras.

Agora, por sua vez, Freud reabilita a “antiga e ingênua doutrina do choque” (Freud, 2021, p. 117), acompanhando essa mesma reestruturação médica. Freud compreende o choque, em primeiro lugar, como uma ruptura da função de para-excitação da consciência, “ruptura da proteção contra estímulos [*Reizschutzes*] para o órgão anímico” e, em segundo lugar, compreende a aterrorizadora iminência de colapso orgânico como “falta de prontidão para a angústia, que inclui o superinvestimento nos sistemas que recebem o estímulo” (Freud, 2021, p. 119).

Na guerra, os estímulos e choques de alta intensidade e as energias excessivas, ao penetrarem sem freios o para-choque da consciência [*Reizschutzes*] do “frágil e minúsculo corpo

humano”, se inscreviam diretamente e sem filtros na memória, ocasionando, a depender da predisposição psíquica do sujeito, a neurose traumática de guerra. No sistema percepção-consciência-memória do organismo vivo, “o protetor contra estímulos [*Reizschutzes*] é uma tarefa quase que mais importante do que a recepção do estímulo” (Freud, 2021, p. 109). O problema se encontra na súbita intensidade dos choques, estímulos cuja intensidade pode fender o aparelho psíquico (como o estrondoso estouro de uma bomba), atravessando o escudo protetor – a consciência também em sua membrana inorgânica, os sentidos humanos, cujas funções também são como a de um equalizador ótico, tátil, sonoro (afinal, basta uma pequena amostra do mundo para orientarmos-nos nele) – inscrevendo a memória diretamente, sem atenuação.

2.2 A teoria do choque desde Benjamin

Quando Walter Benjamin escreve “a vivência do choque tornou-se norma” (Benjamin, 2021a, p. 113), a passagem dos choques de guerra (exceção) para os choques da cidade (norma) temos sua legibilidade na saturação sensível da vida urbana. A frequência de registro dos choques cotidianos da consciência cidadina é tão alta que o evento traumático e o colapso nervoso são evitados precisamente pelo processo de superinvestimento dos sistemas que recebem o estímulo, a situação de normalidade cidadina das condições de produção do choque traumático (trânsito, violência, catástrofe natural, etc.) reorganiza o mecanismo de defesa do organismo. Como escreve Benjamin intérprete de Baudelaire, “se [os olhos] ganham vida, ela é a da fera espreitando a presa e ao mesmo tempo protegendo-se” (Benjamin, 2021a, p. 146). Isso significa que a constância dos estímulos de alta intensidade, situações de ansiedade e angústia, aprimoraram a proteção do aparelho psíquico contra as inscrições traumáticas.

Segundo a reconsideração de Susan Buck-Morss da obra benjaminiana, nas condições da modernização capitalista industrial, o sistema percepção-consciência-memória, a fim de proteger a memória do trauma, e o aparelho psíquico dos choques, o sistema inverte seu papel. O aparelho psíquico deixa de amortecer, equalizar e atenuar estímulos descontínuos: a meta agora é “*entorpecer* o organismo, embotar os sentidos, reprimir a memória”. A “simultaneidade entre a estimulação excessiva”, que se tornou norma das grandes cidades, e o entorpecimento do aparelho psíquico, é a dialética entre estética e anestésica, a contradição estética das transformações modernizantes do mundo sensível (Buck-Morss, 2012, p. 169). A ubiquidade das condições de

produção do choque traumático (hiperestimulação, ansiedade generalizada¹¹⁴, diferença de magnitude do "frágil e minúsculo corpo humano" (Benjamin, 1994, p. 115) e o meio técnico) reorienta o modo de percepção, de sensibilidade, a estética.

Do combatente ao civil, do soldado ao médico, do trabalhador da fábrica ao enfermeiro médico, a compreensão do declínio da experiência moderna, depende não somente de voltar à Primeira Guerra Mundial, como ao entre guerras e a experiência da inflação e da miséria, enfim, para a maior estabilidade da situação atual: de decadência das condições de vida e catástrofe em curso. Corpos colapsados, desmembrados, fragilizados, assolam não somente os hospitais de guerra como também as alas cirúrgicas dos hospitais gerais, cujos altos índices de "lesões decorrentes de acidentes nas fábricas e ferrovias no século XIX" (Buck-Morss, 2012, p. 178-9) mantinham a regularidade de uma batalha industrial. A passagem da vida no *front* do campo de batalha ao *front* das cidades, da exceção dos tempos bélicos à regra das metrópoles capitalistas, é também demonstrada na continuidade da modificação estrutural do empobrecimento da experiência, como Walter Benjamin a apresenta:

Na época, já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos. [...] Não, o fenômeno não é estranho. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de

¹¹⁴ Focamos aqui na primeira parte da compreensão freudiana, de natureza mais neurológica e fisiológica, pois seguimos Benjamin e Buck-Morss na não-elaboração da camada de proteção da angústia. Adorno nota numa carta, se aproximando do fim, de 29 de fevereiro de 1940, como "a adoção da teoria freudiana da memória como defesa contra estímulos [...] não me parecem de todo transparentes. Esse problema de enorme complexidade envolve a questão da inconsciência da impressão básica [...]" (Adorno, 2012, p. 450). É Sergio Paulo Rouanet, em *O Édipo e o Anjo*, quem discute a não-elaboração benjaminiana da angústia para a compreensão da essência da experiência moderna dizendo que "a leitura que Benjamin faz de Freud não é exata", haveriam "mal-entendidos" (Rouanet, p. 73). Rouanet nota que "as excitações aparadas pela função de para-excitação *Reizschutz*, ao contrário do que parece supor Benjamin não produzem nenhum choque. Essa interceptação é uma forma normal de funcionamento do Ego, em sua função de assegurar a preservação do organismo, assim como ele administra o mundo pulsional. [...] *O choque só intervém quando as excitações são traumáticas*, isto é, quando as energias exteriores são suficientemente fortes para romperem a barreira do *Reizschutz*. Nesse momento, entra em cena um segundo dispositivo de defesa, a angústia destinada à preparação para o perigo [...]" (Rouanet, 1990, p. 73-74). De fato, o uso benjaminiano do conceito de choque não é rigorosamente freudiano, é uma hipótese acerca da natureza saturada dos estímulos e sensações na experiência moderna. Ainda assim, poderia-se argumentar que Rouanet apreende a dinâmica entre trauma e choque no modelo de causalidade não-psicanalítico. Que o choque irrompe na excitação traumática é correto, mas isso acontece com mais frequência e como conceito pivô quando a objetividade estética do mundo é a dos estímulos descontínuos e agudos que caracterizam o choque.

forças correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano (Benjamin, 1994, p. 115).

Na essência da experiência moderna está a sobrecarga estimulatória sobre o organismo humano e o fortalecimento de suas capacidades de frear, atenuar, equalizar, filtrar, ignorar ou até bloquear os estímulos excessivos. Como vimos, o organismo se volta contra si, entorpecendo-se. Ele deixa de amortecer e frear a intensidade dos estímulos e passa a amortecer e frear a própria capacidade somática da recepção, isso tudo a fim de poder reconhecê-los sem correr o risco do choque do acidente físico ou do choque do trauma psíquico nas camadas mais profundas do aparelho psíquico.

Essa transformação do corpo humano nas condições modernas sugere uma nova antropologia da modernização, na qual a cognição somática (estética) é debilitada, o *páthos* é soterrado pela inundação constante e sem freios de sensações díspares. Forma-se um mundo no qual a vida irrefletida, a resposta reflexo-motora aos estímulos *sem* pensar tornou-se necessária para a sobrevivência (Buck-Morss, 1992, p. 168). Com efeito, a experiência histórica do processo de modernização industrial capitalista bombardeia esteticamente (sensível-somaticamente) o organismo humano até o ponto de a reação defensiva do aparelho sensório-psíquico inverter seu o funcionamento estético em uma operação anestésica, tendo agora como meta "*entorpecer* o organismo, embotar os sentidos, reprimir a memória: o sistema cognitivo da sinestesia torna-se, antes, de anestesia". Concluindo o capítulo que acreditamos ser central ao seu trabalho, Buck-Morss situa a posição do sistema sensorial nessa nova antropologia do corpo moderno: "Bombardeados por impressões fragmentadas, [os olhos] veem demais – e não registram nada. Assim, a simultaneidade entre a estimulação excessiva e o torpor é característica da nova organização sinestésica como *anestesia*" (Buck-Morss, 1992, p. 168). Depois disso, a integração (subordinação) estética do sujeito é *total* ao mundo social.

3. A natureza histórica do aparelho sensível

Um pressuposto de todo argumento é o de que os sentidos humanos têm uma natureza histórica. A condição de possibilidade de uma dialética entre estética e anestésica é apreender essa determinação mútua entre o estatuto biológico-natural dos sentidos (algo como o resíduo antropológico da sua aculturação) e a transformação histórica dos meios de percepção (a característica efetivamente moderna dessa antropologia filosófica da modernidade). Uma dialética entre natureza (estética) e história (anestésica) que impede qualquer separação absoluta entre

ambos, o estático (natural) e o transitório (histórico). Resultaria disso uma dialética entre estética e anestésica que impede a separação absoluta entre a natureza e a história dos sentidos. Como já vemos, Benjamin escreve na *Reprodutibilidade Técnica* “O modo como a percepção humana se organiza – o *medium* no qual ocorre – não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente (Benjamin, 2012a, p. 27).

Como o novo ambiente da modernidade, o *medium* no qual ocorre a percepção, é o resultado de uma ilusão substitutiva em que a experiência moderna é caracterizada por um *novo sensorium* gestado pelos novos meios tecnoestéticos. Natural do ponto de vista neurológico, artificial do ponto de vista histórico, o novo *sensorium* humano é, do ponto de vista crítico, o terminal do circuito de uma realidade ilusória. Realidade ilusória porque, o ponto de vista neurológico ainda é o da estimulação das terminações nervosas, da sensibilidade olfativa e auricular, e da reação motora subsequente, o que faz com que, mesmo considerada a realidade no eixo de sua construção histórica e transitória, por sermos afetados sensivelmente em nossa recepção fisiológica, a ilusão assume a posição de uma realidade objetiva, que vira uma ‘segunda’ ou ‘nova natureza’ humana. A cultura de consumo capitalista é fundamentalmente a compensação sensorial e erótica para a exploração física e do imaginário da atividade produtiva do trabalho (que não conseguimos imaginar o limiar do fim dessa forma de produção para a origem de outra é efeito, entre outras coisas, desse exercício constante de produção exaustiva e nota promissória futura do progresso). Considerada criticamente e sem o prejuízo de um essencialismo antropológico, dizemos da ‘história natural’ da modernidade, para a qual a paisagem urbana é natural¹¹⁵.

A ideia de história natural é fundamental nessa dialética. Conceituada com o rigor filosófico de Adorno no texto homônimo de 1932 por meio de um balanço entre o conceito de “segunda natureza” de Gyorgy Lukács (mundo pleno de sentido e mundo vazio de sentido da forma-mercadoria), e a prática teórica do conceito na obra de Walter Benjamin (desde o

¹¹⁵ A frase que abre o influente romance *cyberpunk* *Neuromancer* (1984) provoca a ideia de ‘história natural’ na modernidade tardia: “O céu sobre o porto tinha cor de televisão num canal fora do ar”. Junto a ela, os animes *Neon Genesis Evangelion* e *Serial Experiments Lain* jogam sonoplasticamente com o natural do paisagismo urbano. No episódio piloto de *Evangelion* o contínuo natureza-artifício é ouvido alternadamente nos sons de cigarra e pássaros em zona de indiscernibilidade com a sibilância de um mega-fone e *beeps* em um GPS. *Lain* e *Fire Walk with Me* de David Lynch expressam a disseminação urbana do som da eletricidade e da visualidade dos cabos compondo uma imagem sonora total surrealista às margens do delírio onírico. À época de Benjamin, a situação era antecipada, na pintura, pelo gênero *Stimmungsbild* (Buck-Morss, 2012, p. 174) e no Surrealismo, particularmente em *Le Paysan de Paris* (o Camponês de Paris, 1996) de Aragon. Não perseguimos o sopro utópico na cognição da infância, essencial para a teoria da cultura de massa em Benjamin. Cabe apenas mencionar que é da criança a inclinação de reconhecer as pulsões utópicas nas novas tecnologias. Talvez isso explique o protagonismo da infância nos *animes* mencionados.

Trauerspiel, passando pelas memórias de infância em *Crônicas de Berlin*, até as *Passagens*), entendemos que Adorno sugere com a ideia de história natural uma leitura cruzada dos conceitos em seus extremos. Nessa leitura, a natureza é lida como história e a história é lida como natureza, como explica Susan Buck-Morss: toda história é natural (e, portanto, transitória); toda natureza é histórica (e, portanto, produto social); a história não é histórica (mas é mera reprodução mítica da nova natureza); a nova natureza não é natural (porque nega a transitoriedade histórica) (Buck-Morss, 1977, p. 131). Por sua vez, Benjamin elucida essa leitura cruzada dos conceitos no lema: "Todas as categorias da filosofia da história devem ser levadas até seu ponto de indiferença. Nenhuma categoria histórica sem sua substância natural, nenhuma categoria natural sem sua filtragem histórica" [O°, 80].

A extremidade da "nova natureza" surge da ideia de história natural. A substituição de "segunda natureza" (originalmente de Lukács) por "nova natureza" é de Susan Buck-Morss, que nota a indistinção entre as categorias benjaminianas de tecnologia e natureza. "É claro que a tecnologia era social e historicamente produzida, razão pela qual Georg Lukács a denominou 'segunda natureza'", mas Benjamin notava que a tecnologia industrial aperfeiçoava e transformava não apenas seus próprios mecanismos e funções, como também o próprio mundo material e os seres humanos.

Houve, pois, duas épocas de natureza. A primeira evoluía devagar durante milhões de anos; a segunda, a nossa, começa com a Revolução Industrial e muda sua face diariamente. Esta nova natureza, de poderes ainda desconhecidos, pode aparecer como agourenta e terrível para as primeiras gerações que a confrontam, [...] [pois] ainda precisam aprender a dominar, não a natureza em si mesma, mas a relação humana com ela. Tal maestria exige receptividade ao poder expressivo da matéria, o que vem a ser uma habilidade mimética e não instrumental; e esta é a tarefa intelectual central da era moderna. (Buck-Morss, 2012, p. 101)

É pela "proximidade infinita" e estupefante de Benjamin (Adorno, 2005 [1932], p. 8) com a história natural da modernização capitalista que a paisagem urbana aparece a ele como paisagem natural, e é com a distância certa da crítica¹¹⁶ que o aparelho sensorio humano aparece em sua

116 A questão da crítica como problema de distância surge, em Benjamin, da pergunta pela sua possibilidade e efetividade política no fragmento *Espaços Livres para Alugar de Rua de Mão Única*. Ela pressupõe a possibilidade do posicionamento em coordenadas distanciadas as quais, todavia, foram depostas com a tremenda aproximação das coisas que a reprodutibilidade técnica e a indústria da propaganda realizam para a modernização. Colocando as coisas "tão debaixo do nariz quanto o automóvel que sai da tela de cinema e cresce, gigantesco, tremeluzindo em direção a nós", as artes industriais transpuseram essa "rígida e repentina proximidade" da tela de cinema para a propaganda, "transporta[ndo] as coisas para [o] primeiro plano" (Benjamin, 2013a, p. 51). Do fundo

natureza histórica. O novo panorama urbano do capitalismo industrial na Paris do XIX era "a representação visual extrema do que Marx chamava de fetichismo da mercadoria", que não é a realidade em suas representações falsas, ilusórias e invertidas, mas é "uma inversão da própria realidade" (Jappe, 2006, p.33). Como explica Susan Buck-Morss (1983, p. 213):

Poderia ser dito que as dinâmicas do capitalismo industrial causaram uma inversão curiosa na qual 'realidade' e 'arte' trocaram de posição. A realidade se tornou artifício, uma fantasmagoria de mercadorias e construções arquitetônicas possibilitadas pelos novos processos industriais. A cidade moderna não era outra coisa se não a proliferação desses objetos, tão densa que criava uma paisagem artificial de edificações e itens de consumo cuja abrangência rivalizava com as paisagens naturais. Na verdade, para crianças que, como Benjamin, nasceram no ambiente urbano, parecia ser a própria natureza.

A ideia de história natural formaliza o que Mário Pedrosa nota quando diz que "A velha paisagem do naturalismo e do realismo está sendo substituída pela nova paisagem da abstração e do artifício" (Pedrosa *apud* Perloff, 2018, p. 20), a nova paisagem natural da abstração e do artifício é a natureza, para nós, daquilo que foi a história nas velhas paisagens do naturalismo e do realismo.

3.1 O limiar entre biológico, sociohistórico e crítico

Recapitulando, o novo ambiente urbano moderno é natural também do ponto de vista biológico: "as percepções que [as fantasmagorias tecnoestéticas modernas] fornecem são bastante 'reais' – seu impacto nos sentidos e nervos ainda é 'natural', do ponto de vista neurofísico". Ao mesmo tempo, o novo ambiente urbano moderno é artificial do ponto de vista histórico: organizado

cinzento do valor de troca das coisas se "destacam as cores berrantes da sensação" [J 92, 4], excessivas, hipersaturadas e sedutoras. A pergunta, portanto, pela "distância certa" da crítica reduplica a distância da cognição de um mundo cuja dinâmica é o contínuo encurtamento da distância. Desse modo, a condição do "estupor da facticidade" (Matos, 2017) é a de uma crítica dialética que se configura a partir da experiência histórica de uma cognição somática atrofiada, anestésica, petrificada. Contudo, como interpretamos o que Benjamin esclarece em uma de suas últimas cartas em resposta à Adorno, não é sobre uma facticidade fechada, irremediável e sem mediação com o processo social total que se produz o ato cognitivo. A cognição somática de um objeto, reavivada pela interpretação, depende da construção adequada do estranhamento que é o afeto próprio à construção do lapso na distância obliterada entre sujeito e objeto. Pergunta Benjamin: "O que é que torna, afinal, a propaganda tão superior à crítica? Não será aquilo que diz a escrita elétrica e móvel do anúncio – mas a poça de fogo que a reflete no asfalto" (Benjamin, 2013a, p. 51). A crítica é deposta pela vivência total e reflexiva dos anúncios eletrônicos, que não apenas se movem (scrollam) em um neon berrante, como ressurgem nos espelhos da paisagem urbana, inebriando e imergindo os indivíduos numa "obra de arte total" cuja saída de emergência a crítica negativa precisaria buscar sinalizar com técnicas análogas às iluminações de corredor das salas de cinema. O lapso construído depende da perspectiva histórica ser reclamada ou redimida nas linhas de fuga do objeto que gritam para nosso presente histórico, no último instante antes da surdez (e nunca a mudez) que abole a cognição do terror de um grito não atendido. Uma boa técnica de construção sacode o corpo petrificado, do leitor anestesiado e/ou do objeto reavivado pela interpretação.

por sensórios simulados: "todos veem o mesmo mundo alterado, vivenciam o mesmo ambiente total. [...] a fantasmagoria assume a posição de uma realidade objetiva [...] [e] torna-se norma social" (Buck-Morss, 2012, p. 174). Por fim, dizemos, do ponto de vista crítico, o circuito sensorial que costura esse corpo-a-corpo tecnoestético entre indivíduo e mundo é uma sua terminação sensivelmente atrofiada, moralmente resignada e cotidianamente debilitada pela continuidade de uma realidade infernal. A imagem diabólica da harmonia do mundo (ausente de contradições, que fazemos coincidir com o conceito de fantasmagoria, da imagem que a sociedade produtora de mercadorias faz de si mesma¹¹⁷ [X 13a]) tem sua articulação estético-somática com a formulação de uma problemática behaviorista-diabólica experimental.

Essa é a problemática levantada por Adorno e que Buck-Morss nos parece levar a cabo no ensaio *Estética e anestésica*:

O único questionamento que me parece hoje possível é o de uma problemática *experimental*: o que será dos homens e de sua percepção estética quando plenamente expostos às condições do capitalismo monopolista? Mas ao escrever o ensaio [*Fetichismo e a regressão da audição* de 1938] meus nervos ainda não estavam à altura de uma tal problemática diabólico-behaviorista (Carta de Adorno a Benjamin, 1 de fevereiro de 1939, 2012, p. 433).

4. A problemática behaviorista-experimental

Mundo fantasmagórico da cultura de massas e cognição somática atrofiada do aparelho psíquico-sensorial, são tomados na relação entre a objetividade sensível e o sujeito da percepção. A certa altura das *Reflexões sobre a teoria de classes* (1942) de Adorno, o autor escreve sobre o capitalismo monopolista já não deixar mais poros na organização social, preenchendo o mundo, a

¹¹⁷ A imagem destacada pelo aparato técnico e aproximada pela cultura às massas é aproximada, por Baudrillard, da "inquietude ligada ao aparecimento da imagem no espelho. Já há feitiçaria lá dentro. E há muito mais quando essa imagem pode ser destacada do espelho e se torna transportável, armazenável, reproduzível à vontade [...]. Toda reprodução implica assim um malefício, do fato de ser seduzido por sua própria imagem na água como Narciso até a assombração pelo duplo e, quem sabe, até a reversão mortal dessa vasta aparelhagem técnica secretada hoje pelo homem como sua própria imagem (a miragem narcísica da técnica, McLuhan) e que depois reenvia a ele, reprimida e distorcida – reprodução sem fim dele mesmo e de seu poder até os limites do mundo. *A reprodução é diabólica em sua essência, ela faz vacilar alguma coisa de fundamental [...]* (Baudrillard, 1986, p. 70). Esse pensamento de Baudrillard produz a rejeição do momento protético do desenvolvimento técnico, da técnica como instrumento e extensão humana, cuja distância em relação com as imagens ainda se faz possível. O filósofo da simulação levanta a hipótese de obscenidade do ambiente natural da modernidade, ao contrário da distância especular presumida (e necessária, para fins críticos) no conceito de espetáculo, o obsceno é o colapso do mundo em uma terrível e íntima tatibilidade. Não há mais distância, sequer possibilidade crítica, o *obsceno* é a inversão do medo da castração e do espetáculo, é a pressão do toque e a penetração sem resistência pelo fluxo total da cultura capitalista (ver Fisher, 2018, p. 47-8).

cultura e suas representações imaginativas sem deixar lacunas, a natureza histórica do *horror vacui*, "e o pensamento de que tudo poderia ser absolutamente de outra maneira se tornou um esforço quase sem esperança". Nas linhas seguintes lemos:

Assim, a imagem diabólica da harmonia, a invisibilidade das classes na petrificação de suas relações, ganha aquele poder real sobre a consciência, pois a representação de que os oprimidos, os trabalhadores de todos os países, poderiam unir-se como classe e pôr um fim ao horror, parece não ter perspectiva diante da distribuição atual de impotência de poder (Adorno, 2020 [1942], p. 261).

A imagem diabólica da harmonia trata do aspecto sensível da *permanência do estado de coisas* – a consciência atualmente existente das classes subjugadas. O obscurecimento da contradição fundamental entre trabalho e capital (na objetividade fantasmagórica da forma-mercadoria) no campo da objetividade da produção administrada pelo capitalismo monopolista engendra uma distribuição de impotência extrema concomitante à concentração extrema de poder.

O behaviorismo-diabólico de que fala Adorno é reminescente de sua crítica a Benjamin desde a Carta de 6 de Setembro de 1936 (2012, p. 229-233) até sua aversão a um "tipo particular de concretude e seus laivos behavioristas", a qual, sem a mediação pelo *processo total*, não realizaria uma determinação materialista dos caracteres culturais, já na Carta de 10 de Novembro de 1938 (2012, p. 402-3), dois anos depois. A imediatividade não-mediada da cultura (que Adorno denominará, nas últimas cartas entre ambos como "estupor da facticidade") seria uma redução súbita à concretude da corporeidade reificada resultante dos 'testes' behavioristas do corpo a que a humanidade é submetida diante dos novos aparelhos técnicos, que Benjamin pensa na *Reprodutibilidade Técnica*:

O processo de trabalho, principalmente depois de normatizado pela cadeia de montagem, ocasiona, diariamente, inumeráveis provas de teste mecanizado. Tais provas ocorrem secretamente: quem não passar nelas é desligado do processo de trabalho. [...] [É] diante de um aparato que a preponderante maioria dos cidadãos, nos escritórios e nas fábricas, durante seu dia de trabalho, precisa se alienar de sua humanidade.

É justamente como problemática diabólico-behaviorista que a constelação anestésica de Susan Buck-Morss nos aparece em capítulos como o VI) choque como essência da experiência moderna e no VIII) na realidade narcótica e vício estimulante, quando a autora pensa na substituição da memória pela resposta condicionada, da aprendizagem, pelo 'exercício', da habilidade, pela repetição (Buck-Morss, 2012 [1997], p. 169) diante do dano cognitivo infligido

pela exploração capitalista na imaginação do trabalhador¹¹⁸. O materialismo antropológico de Benjamin rejeitado por Adorno em 1936¹¹⁹ reaparece em 1992 na "antropologia filosófica da modernidade" (Buck-Morss, 2018 [2000], p. 286) da *Estética e Anestésica* de Susan Buck-Morss.

Tudo se passa como se uma descrição estupefata da imanência se faz por meio de uma análise behaviorista, quando a necessidade de reagir a estímulos sem refletir faz do terminal humano do circuito sinestésico uma estação regular de passagem do circuito de produção e consumo.

5. Do fetichismo da mercadoria à fantasmagoria do ambiente total

O caráter fetichista da mercadoria que surge na crítica da economia política de Marx é reconsiderado estética e filosoficamente por Walter Benjamin a partir de 1935 tendo em vistas a experiência vivida da obscena visualidade das mercadorias expostas, de cartazes e da publicidade (os então chamados reclames), espetáculos de reprodução técnica como o cinema, as metrópoles e o rádio por meio do conceito de *fantasmagoria* que é a materialização da ideologia, para falarmos em termos de Guy Debord¹²⁰, materialização na *aparência imediata* da forma mercadoria. Ou, para dizer com Adorno, a fantasmagoria é

¹¹⁸ Nos *Manuscritos de Paris* de Marx, lemos acerca da alienação do trabalho: “Primeiro, que o trabalho é externo (*äusserlich*) ao trabalhador, isto é, não pertence ao seu ser, que ele não se afirma, portanto, em seu trabalho, mas nega-se nele, que não se sente bem, mas infeliz, que *não desenvolve nenhuma energia física e espiritual livre, mas mortifica sua physis e arruina seu espírito*. [...] O trabalho externo, o trabalho no qual o homem se exterioriza, é um trabalho de autossacrifício, de mortificação. [...] Assim como na religião a autoatividade da fantasia humana, do cérebro e do coração humanos, atua independentemente do indivíduo e sobre ele, isto é, como uma atividade estranha, divina ou diabólica, assim também a atividade do trabalhador não é a sua autoatividade. Ela pertence a outro, é a perda de si mesmo” (Marx, 2004, p. 82-3).

¹¹⁹ Escreve Adorno, "Todos os pontos nos quais, apesar de nossa mais fundamental e concreta concordância em outros assuntos, difiro de você podem ser resumidos e caracterizados sob a rubrica *materialismo antropológico*, de que não sou um dos sequazes. É como se para você o corpo humano representasse a medida de concretude. Mas ele é uma 'invariante' do tipo que, a meu ver, distorce o decisivamente concreto (a imagem *dialética*, precisamente, e não a arcaica. É por essa razão que me incomoda o uso que você faz de palavras como 'gesto' e outras análogas [...]; e, se não me engano, certo *exagero* de dialética, no sentido de uma aceitação pronta demais da reificação como um 'teste' behaviorista para o corpo, é somente a imagem invertida da ontologia não dialética do corpo que emerge nesse trabalho" (Adorno a Benjamin, 06 de setembro de 1936, 2012, p. 231-232). Adorno finaliza a carta dizendo "[A] *autonomia* ligada à reificação merece tanto tratamento dialético quanto os traços behavioristas que lhe são inerentes!" (p. 233)

¹²⁰ §219: “O espetáculo, que é o apagamento dos limites do eu e do mundo pelo esmagamento do eu que a presença-ausência do mundo assedia, é também a supressão dos limites do verdadeiro e do falso pelo recalçamento de toda verdade vivida, diante da *presença real* da falsidade garantida pela organização da aparência. Quem sofre de modo passivo seu destino cotidiano estranho é levado a uma loucura que reage de modo ilusório a esse destino, pelo recurso a técnicas mágicas. O reconhecimento e o consumo das mercadorias estão no cerne dessa pseudoresposta a uma comunicação sem resposta” (1997, p. 140, grifo original). Ainda, no parágrafo anterior: “A consciência espectadora, prisioneira de um universo achatado, limitado pela *tela* do espetáculo, para trás da qual sua própria vida

o ponto no qual a aparência estética torna-se uma função do caráter da mercadoria. Como mercadoria, ela fornece ilusão. A realidade absoluta do irreal nada mais é do que a realidade de um fenômeno que não apenas luta incessantemente para fazer desaparecer suas próprias origens no trabalho humano, mas também, submisso ao valor de troca, enfatiza assiduamente seu valor de uso, realçando que esta é a realidade autêntica, que ‘não é uma imitação’ – e tudo isso para expandir a causa do valor de troca. Nos dias de Wagner, os bens de consumo em exibição viravam seu lado fenomênico sedutivamente para os olhos da massa de consumidores [...] (Adorno, 1991, p. 90)

O conceito de fantasmagoria se origina das novas mídias ópticas e técnicas de ilusão luminosa: “Havia panoramas, dioramas, cosmoramas, diafanoramas, navaloramas, pleoramas [...], o fantoscópio, fantasma-parastacias, experiências fantasmagóricas e fantasmaparastáticas [...]” [Q 1, 1]. Esses aparelhos tinham algo em comum: o ocultamento de seu mecanismo internos, permitindo ao “espectador ignorar a natureza *construída* de sua ilusão” (Crary, 2013, p. 265, grifo nosso). Benjamin assim declara na *exposè* de 1939 seu projeto para as *Passagens*:

Nossa pesquisa procura mostrar como, em consequência dessa representação coisificada da civilização, as formas de vida nova e as novas criações de base econômica e técnica, que devemos ao século XIX, entram no universo de uma fantasmagoria. Tais criações sofrem essa ‘iluminação’ não somente de maneira teórica, por uma transposição ideológica, mas também na imediatez da presença sensível. Manifestam-se enquanto fantasmagorias. Assim apresentam-se as ‘passagens’, primeiras formas de aplicação da construção em ferro; assim apresentam-se as exposições universais, cujo acoplamento à indústria do entretenimento é significativo; [entre as outras fantasmagorias ...]. Esse brilho, entretanto, e esse esplendor com os quais se cerca a sociedade produtora de mercadorias, e o sentimento ilusório de sua segurança não estão ao abrigo de ameaças; é o que lhe vêm lembrar a derrocada do Segundo Império e a Comuna de Paris. Na mesma época, o adversário mais temido dessa sociedade, Blanqui, revelou, no seu último escrito, os traços terríveis dessa fantasmagoria.

Voltaremos a Blanqui posteriormente, mas notemos como Benjamin resgata um conceito que nomeava as novas técnicas de ilusão óptico-luminosa, escópica, para dar conta da realidade invertida da objetividade fantasmagórica capitalista. Ademais, ele assim o faz para abranger, além da transposição ideológica, principalmente a *imediatez da presença sensível* da cultura capitalista, que dava indícios materiais de sua expansão e domínio estético em escala global, um espetáculo luminoso, colorido pelo “neon da indústria cultural” (Adorno, 2009, p. 87). É uma saturada, infinita e obscena presença sensível dos luminosos espetáculos da fantasmagoria da cultura capitalista, em compasso 24/7 (Crary, 2016).

foi deportada, só conhece os *interlocutores fictícios* que a entretêm unilateralmente com sua mercadoria e com a política de sua mercadoria. O espetáculo, em toda a extensão, é sua ‘imagem do espelho’” (*idem*, grifo original)

Nota-se em Benjamin a exigência de transpor o conceito de fetiche para o de fantasmagoria¹²¹, expressão própria da imagem que a sociedade capitalista produz de si mesma¹²², sua cultura, e a imediatez da presença sensível (Benjamin, 2009, p. 53) das mercadorias exibidas que, no XIX, entraram “no seu estágio de exposição” (Benjamin, 2021, p. 167). Ambos os conceitos já se fazem presentes na teoria marxiana, particularmente no capítulo 1 do *Capital*, mas são retrabalhados por Walter Benjamin no sentido de uma “teoria sociopsicológica secular da modernidade como mundo de sonho” da classe dominante e na sua correlata concepção de “despertar coletivo enquanto sinônimo de uma conscientização revolucionária de classe” (Buck-Morss, 2002a, p. 302).

Há um deslocamento decisivo de Benjamin em direção a Marx na pesquisa para seu incompleto trabalho das *Passagens*. Em 1934, Benjamin abandona o título inicial “uma feeria dialética” e escreve uma exposição do projeto para o Instituto de Pesquisa Social que se dirigia a Nova Iorque diante da consolidação dos regimes fascistas na Europa, de Hitler e do nazismo na

¹²¹ As *Oito teses sobre a fantasmagoria* de Marc Berdet sucintamente cobrem a extensão do conceito de Benjamin: "I. A fantasmagoria é um conjunto de imagens, mais precisamente, um conjunto de imagens de sonho, ou seja, um imaginário onírico – uma fantasia – reificada no interior do espaço urbano"; "II. A fantasmagoria não é só uma imagem; é também o espaço da experiência imediata"; "III. A fantasmagoria sempre se refere ao boletim da “História da Civilização”, ou seja, a uma “autenticidade” histórica ou natural"; "IV. A fantasmagoria só existe em uma sociedade que produza mercadorias"; "V. A fantasmagoria se quer geral (ou “onírica”) mas é específica (ou “real”)"; "VI. A fantasmagoria é uma síntese falsa"; "VII. A fantasmagoria é um aprisionamento “historicizante” (ver III) das forças utópicas em uma forma mítica"; "VIII. É necessário aos movimentos sociais liberar a utopia da fantasmagoria" (Berdet, 2013, *passim*, versão de tradução nossa, disponível em <https://ruidez.home.blog/2024/05/14/oito-teses-sobre-a-fantasmagoria-traducao-de-marc-berdet/>)

¹²² Tudo se passa como se na fantasmagoria o conceito de fetichismo fosse ampliado a fim de dar conta da forma estética impessoal do que Marx e Engels já dispunham no *Manifesto Comunista*: a burguesia como criadora do mundo a sua imagem e semelhança (2010, p. 44). A ressonância dessa questão, da fantasmagoria como expansão impessoal da imagem narcísica da burguesia, formando a cultura tracionada no caráter fetichista da mercadoria, se torna ainda mais aguda quando lida à luz dos comentários de Benjamin acerca da "doutrina da superestrutura ideológica" no arquivo temático K: *Mundo de Sonho, etc.*: não sendo mera reflexão falsa, as fantasmagorias, ou seja, a superestrutura é a *expressão* da infraestrutura, e aqui a analogia rompe, renovando numa imagem dialética a passagem do manifesto: "exatamente como o estômago estufado de um homem que dorme, embora possa 'condicioná-lo' do ponto de vista causal, encontra no conteúdo do sonho não o seu reflexo, mas a sua expressão. O coletivo expressa primeiramente suas condições de vida. Estas encontram no sonho a sua expressão e no despertar a sua interpretação" (K 2, 5). Que o conceito de 'coletivo' oculte o caráter de classe recupera a já aludida interpretação dos sonhos marxista de Benjamin (cf. nota 10), que Buck-Morss esclarece em *Redimindo a Cultura de Massa* (1983, p. 229, trad. nossa): "Freud havia escrito que 'o sonho representa um desejo como realizado', mas, devido a sentimentos ambíguos, eles são censurados e portanto distorcidos. O desejo atual (latente) pode ser quase invisível no nível manifesto, e se chega a ele somente após a interpretação do sonho. Portanto: 'o sonho é a realização (disfarçada) de um desejo (suprimido, reprimido)'. *Caso se tome a classe burguesa como geradora do sonho coletivo, as tendências socialistas do industrialismo que ela mesma criou a colocam numa inevitável situação ambivalente. A burguesia deseja afirmar a produção industrial da qual ela deriva seu lucro; ao mesmo tempo, ela deseja negar o fato de que o industrialismo cria as condições que ameaçam a continuação de sua própria dominação de classe*". Seria justamente essa ambivalência do desejo da classe burguesa que Benjamin vinha documentando na arquitetura, nas mercadorias, nos urbanistas, etc., em inúmeras citações do material das *Passagens*.

Alemanha. A assim chamada *exposé* do trabalho da Passagens, escrita em 1935, já “envolvia uma tentativa mais deliberada e autoconsciente para fundamentar o projeto em bases marxistas”. Sendo de Maio desse mesmo ano que Benjamin envia uma carta a Scholem sobre a centralidade de “um conceito emprestado”, o caráter fetichista da mercadoria, no centro do seu projeto (Buck-Morss, 2002a, p. 78). Benjamin pensava que a exposição de 1935 seria uma versão aproximada da construção do livro em que resultaria sua pesquisa, inicialmente planejada para cinquenta páginas (a publicação em 1982 de todo material do projeto ultrapassa as mil páginas, a edição brasileira de 2006 é de 1.168 páginas)¹²³. Nessa exposição, que versa sobre as fantasmagorias, seis capítulos articulam uma figura histórica a um fenômeno histórico:

- I. Fourier ou as Passagens
- II. Daguerre ou Dioramas
- III. Grandville ou as Exposições Mundiais
- IV. Louis Philippe ou o Interior
- V. Baudelaire ou as Ruas de Paris
- VI. Haussmann ou as Barricadas

Na sequência os seis capítulos são brevemente apresentados. E posteriormente, o sétimo capítulo, de quatro anos mais tarde, da *exposé* de 1939.

5.1. As passagens, Marx e Benjamin

Se em Marx temos a apresentação da maquinaria diabólica do capital (suprassensível) que agencia os homens no processo de produção de sua própria exploração pelo processo de produção e forma da mercadoria, do valor, do trabalho e do capital, em Benjamin temos a apresentação do behaviorismo diabólico da reprodução social (sensível) que mantém os homens na compulsão muda [*Zwang stumme*] (*tradução alterada*, Marx, 2017, p. 808)¹²⁴ de uma vida danificada, a

¹²³ Para uma breve e excelente apreciação das *Passagens*, Cf. Renato Kirchner, *Trabalho das passagens*, de Walter Benjamin. Em: Viso, Cadernos de estética aplicada. Nº 3, set-dez/2007.

¹²⁴ Na tradução da edição brasileira da Boitempo do *Capital*, decidiu-se por “coerção muda”. *Zwang stumme* significa de fato coerção, no sentido de sujeição. Uma obrigação forçosa e, mais importante, muda [*stumme*] (agradeço a Kayque de Souza pelo esclarecimento). Coerção sugere uma imagem visível, enquanto compulsão parece condizer mais com a economia pulsional, invisível da reprodução e perpetuação do estado de coisas. Altero aqui devido ao trabalho de Soren Mau, *Mute Compulsion: A Marxist Theory of the Economic Power of Capital*, publicado

habitar uns com os outros a espetacularização da vivência “da própria destruição como um gozo estético de primeira ordem” (Benjamin, 2012a, p. 123).

Antes de seguirmos, é importante dar uma breve explicação da articulação de cada um dos capítulos pensados para o trabalho das *Passagens* de Benjamin e que elencamos acima. Referindo-se a cada um deles Benjamin pensa, com

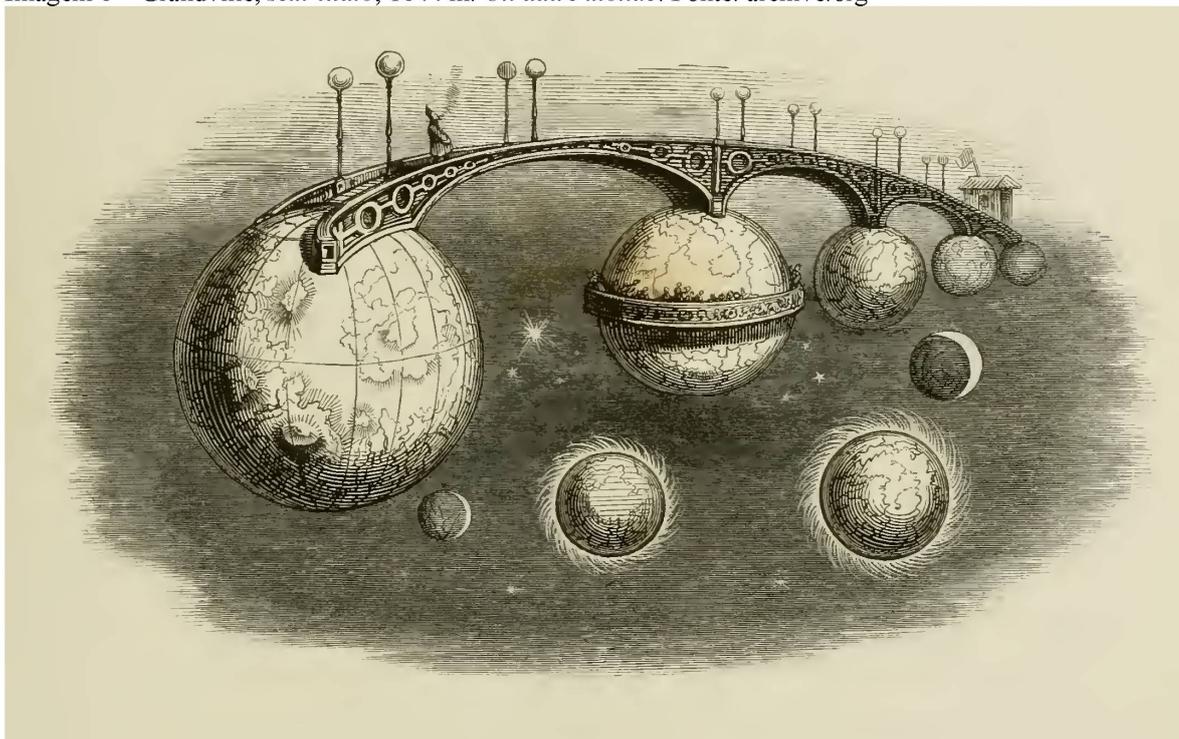
1) Fourier ou as Passagens, no surgimento das grandes lojas de departamento, galerias de exibição de mercadorias e vitrines que são a concretude dos desejos despertados pelas fantasmagorias do mercado. Junto a elas, o visionário da terra da Cocanha maquínica, Charles Fourier e sua utopia dos falanstérios, cujas imagens de desejo e fantasias da segunda técnica (maquinaria) exigem um mundo da abolição do trabalho;

2) Daguerre ou os Panoramas, considerando a difusão dos panoramas, técnica de projeção circular imersiva de imagens, antecessora do cinema, os panoramas funcionam como um evento de imersão em outros espaços e da reprodução da própria cidade, são fantasmagorias do espaço, como sutilmente depois ocorrerá para o deslocamento do *flâneur*; as fantasmagorias do espaço aparecem conjuntamente ao inventor do daguerreótipo, cuja técnica fotográfica acelerou o processo de reprodução de imagens lançando ao mercado uma torrente de imagens visuais;

3) Grandville ou as Exposições Mundiais, nas quais a mercadoria é exposta mundialmente em imensos “lugares de peregrinação ao fetiche da mercadoria” (Benjamin, 2009, p. 43), repletos das mais novas invenções técnicas e mercadorias de luxo, essas fantasmagorias do fantástico e esplêndido são desenhadas cínico-utopicamente pelo mago-sacerdote do fetichismo da mercadoria, Grandville, ([G 7, 2], *idem*, p. 221,) que transfere o domínio capitalista da mercadoria para uma redoma cósmica.

em 2023 pela Verso Books. Nele, Søren Mau demonstra a compulsão da reprodução da dominação social capitalista. Nesse sentido, o autor recupera a distinção entre a acumulação primitiva do capital (a qual banhou de sangue a gênese histórica do capitalismo na expropriação de terras, violenta alienação dos meios de produção e reprodução da vida humana: “E a história dessa expropriação está gravada nos anais da humanidade com trações de sangue e fogo” (Marx, 2017, p. 787), acumulação primitiva distinta da “compulsão muda exercida pelas relações econômicas [que] sela o domínio do capitalista sobre o trabalhador” (*idem*, *op. cit.*, p. 808, trad. mod.). Esta última, diferente da gênese histórica da produção capitalista, é o que garante “o curso usual das coisas” no interior das relações econômicas e sociais alienadas, é a “dependência em que [o trabalhador] se encontra em relação ao capital, dependência que tem origem nas próprias condições de produção e que por elas é garantida e perpetuada” (*idem*, *op. cit.* p. 809). Como escreve o próprio autor de *Mute Compulsion* acerca da maquinaria diabólica do capital, “A violência é assim substituída por outra forma de poder: não imediatamente visível ou audível como tal, mas tão brutal, incessante e implacável quanto a violência; uma impessoal, abstrata e anônima forma de poder imediatamente inscrita nos próprios processos econômicos ao invés de anexadas a elas de forma externa – compulsão muda ou, como também irei chamar, poder econômico” (Mau, 2023, p. 4).

Imagem 8 – Grandville, *sem-título*, 1844 in: *Un autre monde*. Fonte: archive.org



4) Luís Filipe ou o *intérieur*, encenando no palco da história a monarquia burguesa constitucional sob ilusão democrática, as fantasmagorias da política se conjugam aos salões burgueses repletos de mobiliário, espelhos, tapeçarias, estatuetas, no gozo sinestésico privado da história da cultura como *theatrum mundi*;

5) Baudelaire ou as Ruas de Paris, o poeta como “agente secreto da secreta insatisfação da sua classe com o seu próprio poder” (Benjamin, 2021a, p. 323, nota 31) e, junto a ele, o rescaldo posterior à Revolução de 1848 que reassenta a poeira da história que não se mexeu mesmo após as revoluções que a sacudiram.

E por fim, 6) Haussmann ou as Barricadas, o urbanista auto-denominado artista demolidor que destróçou os bairros operários, ‘limpou’ a pobreza parisiense do centro, criando uma ilusão artificial de igualdade e uma cidade cartão-postal, “um inevitável e grande saneamento da imagem da cidade” de Paris (Benjamin, 2021a, p. 88); as fantasmagorias urbanas da civilização produzem o sentimento de segurança, almejando criar uma utopia social sem alterar as relações sociais, imunizando a imagem da cidade burguesa da luta de classes e impedindo táticas revolucionárias como as das barricadas da Comuna de Paris.

Em suma, em cada um desses capítulos, reescritos ao menos uma vez da versão de 1935 para a de 1939, Benjamin se ocupa das modulações desse conceito de *fantasmagoria* o qual é uma

expansão do conceito de fetichismo da mercadoria em direção à mutação estética do mundo e da vida sensível. A diferença que notamos entre Benjamin e Marx é que o primeiro enfoca as condições sensíveis, ou seja, estéticas, de produção e consumo sob a forma moderna do capital, enquanto o segundo, ainda que também se ocupe das condições sensíveis da produção e do consumo, enfoca antes as condições suprassensíveis, ou seja, a abstração real¹²⁵ do valor e da forma mercadoria que mobiliza, organiza e condiciona o processo de produção de capital e reprodução da vida a partir do trabalho.

Deter-nos-íamos em cada um dos referidos capítulos se este fosse um trabalho sobre as *Passagens* de Benjamin, aqui nos cabe apenas ter em conta que a unidade desses capítulos é, como aponta Susan Buck-Morss, o “efeito da produção industrial nas formas culturais tradicionais” (*op.cit*, p. 27) e, portanto, é diretamente ligado temática e temporalmente à redação do famoso ensaio de Benjamin *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*, nosso objeto indireto.

5.2 Blanqui, a fantasmagoria e a cosmologia moderna

A recepção da *exposé* de 1935 por Theodor Adorno foi profundamente crítica. Adorno nota a necessidade de conceituar o “caráter-mercadoria *específico* do século XIX”, qual seja, da “produção industrial de mercadorias” (Adorno, Carta de Hornberg, Agosto de 1935, 2012, p. 181-2). O conceito de fantasmagoria benjaminiano se pretende apropriado à especificidade do caráter-mercadoria do final do século XIX no qual, como Adorno também nota em seu livro sobre Wagner, a ubiquidade da forma-mercadoria, a obscenidade de sua exposição e visualidade, e seu banhado onírico e libidinal, fazem da sociedade de consumo capitalista uma obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*) que “assume a posição de uma realidade objetiva” (Buck-Morss, 2012, p. 174). É o conceito de fantasmagoria e suas múltiplas figurações, portanto, que ilumina a compreensão da imagem que a modernidade capitalista faz de si mesma, imagem de eternidade e totalidade.

¹²⁵ O conceito de abstração real é de Alfred Sohn-Rethel e registra a essência da abstração da mercadoria como originada das ações humanas, assim como sua natureza de condição de possibilidade das relações sociais capitalistas. “[O] conceito econômico de valor é uma abstração real. E, embora ele não exista em nenhum outro lugar senão no pensamento humano, não surge do pensamento. Ele é imediatamente de natureza social, tem sua origem na esfera espaçotemporal do intercâmbio entre os homens. Não são as pessoas que criam essa abstração, mas suas ações, suas ações mútuas. ‘Elas não sabem disso, mas o fazem’” (Sohn-Rethel, 2024, p. 53). A crítica a Sohn-Rethel realizada por Christophe Türcke cabe como uma luva ao argumento de Benjamin sobre a imediatez da presença sensível da sociedade produtora de mercadorias: “Nenhuma abstração escapa do empirismo. Ela é quase sempre abstração de algo – apenas reconhecível como abstração quando aquilo de que ela abstrai deixa seus rastros e resíduos transparecerem nela. E abstração não começa com o mercado, e sim com o devir humano” (Türcke, 2010, p. 220, nota 64)

Essa imagem, do eterno-retorno infernal do Mesmo na história, é a última fantasmagoria – ausente em 1935, mas presente na conclusão do *exposé* de 1939 – que Benjamin encontra em um livro de Blanqui, o revolucionário resignado, que escreve sobre a repetição sem fim do cosmos infernal em sua coincidência com a reincidência permanente das novidades na produção de mercadorias. Na introdução de sua *exposé* de 1939, Benjamin conclui a sua exposição do conceito de fantasmagoria, a materialização iluminada da cultura capitalista na “imediatez da presença sensível” com Blanqui, logo após apontar para os abalos produzidos na sociedade produtora de mercadorias pela Comuna de Paris,

a humanidade figura [na *Eternidade conforme os astros* de Blanqui] como condenada. Tudo o que ela poderá esperar de novo revelar-se-á como uma realidade desde sempre presente; e este novo será tão pouco capaz de lhe proporcionar uma solução liberadora, quanto uma nova moda é capaz de renovar a sociedade. A especulação cósmica de Blanqui comporta o ensinamento segundo o qual a humanidade será tomada por uma angústia mítica enquanto a fantasmagoria aí ocupar um lugar (Benjamin, 2009, p. 54)

Como Anselm Jappe sustenta, é crucial entender o fetichismo da mercadoria em Marx não enquanto uma *mistificação* da realidade, suas representações falsas, ilusórias e invertidas, mas como “uma *inversão da própria realidade*” (Jappe, 2006, p. 33). Isso pode parecer um movimento de concessão quase ontológica ao estado de coisas examinar o processo pelo seu modo de aparição (o risco da estupefação), mas é necessária uma teoria que se compromete a sondar, nas mesmas formas fetichizadas e fantasmagorias mercadológicas, “uma fonte de energia coletiva capaz de superá-la” (Buck-Morss, 2022, p. 302). As fantasmagorias permanecerão na sua temporalidade cíclica da eterna repetição (a permanência do mesmo) “até que o coletivo se apodere delas na política e quando se transformam, então, em história” [K 1, 5].

Na fantasmagoria que conclui a *exposé* de 1939, a figura histórica é a do revolucionário francês August Blanqui, veterano das três revoluções do século XIX na Paris (1830, 1848 e 1871), e o fenômeno histórico que faz par com ele, poderíamos apenas estipular e especular, sendo a cosmologia moderna. O contato de Benjamin com a especulação cosmológica de August Blanqui se deu no fim de 1937 e nos sugere uma história primeva do “realismo capitalista” (Fisher, 2020; Jameson, 1994) que pensamos coincidir com a paralisia da imaginação da classe trabalhadora (Buck-Morss, 2002a, p. 141). Na *Eternidade conforme os astros* (2018, [1872], último escrito de Blanqui da prisão no Forte do Touro, no ano da Comuna de Paris, o anarquista revolucionário pustchista ressurgiu afastado do espaço da ação política em uma admissão cósmica da derrota contra

a burguesia e numa imperativa resignação diante da recém-estabelecida sociedade das mercadorias que aparece, diante dele, como um inferno cósmico e gélido do eterno-retorno do Mesmo.

A resignação de Blanqui em seu tratado de cosmologia moderna precisa ser entendida no duplo sentido de classe e do feitiço: que as coisas se assentem *tão logo* as coisas rompam é o paradigma do feitiço capitalista. Isso é compreendido sob o conceito de crise e apresentado, ou visível, na imagem dialética da poeira da história: “A poeira assenta sobre Paris, agita-se, e novamente se instala. Ela sopra sobre as Passagens e se junta em seus becos ou cantos; [...] ‘Sob o regime de Louis-Phillippe, a poeira se espalha sobre as revoluções” (Buck-Morss, 2002a, p. 129). Que o domínio fechado do sonho burguês seja transversal às classes se encontra sob as múltiplas figuras da compulsão muda de permanência do estabelecido.

“[P]orém”, e ao mesmo tempo, a *Eternidade conforme os astros* é “a acusação mais terrível contra uma sociedade que projeta no céu esta imagem do cosmos como imagem de si mesma” (D 5a, 6). A projeção cósmica da imagem que a sociedade produtora de mercadorias faz de si mesma, a cultura capitalista, é a definição de fantasmagoria em Benjamin e, argumentávamos pela convergência do mundo sensível capitalista para a vivência total do fascismo. São nas primeiras linhas da última entrada do arquivo temático Marx (*Konvolut X*) das *Passagens* onde o conceito é precisado e depois comentado por uma citação de Adorno do seu trabalho sobre Wagner. Lemos nas linhas iniciais da nota X 13a:

A propriedade que recai sobre a mercadoria como seu caráter fetichista é inerente à própria sociedade produtora de mercadorias, não como ela é em si, mas como ela representa a si mesma e acredita compreender-se quando faz abstração do fato de que ela produz mercadorias. A imagem que ela assim produz de si mesma e que costuma designar como sua cultura corresponde ao conceito de fantasmagoria.

A fim de melhor compreendermos a definição de fantasmagoria, precisamos passar pela de fetichismo da mercadoria em Marx. Mas desde já um atributo se apresenta na função desse conceito em seu paralelo com a especulação cósmica de Blanqui: a sociedade produtora de mercadoria produz uma imagem de si com extensão cósmica, e o meio de sua expansão é a moda. “A moda como meio de transpor ao cosmos o caráter de mercadoria” (Manuscrito 1148v, *Passagens*, p. 1005).

Imagem 9 – Nº21, Manuscrito 1148v de Walter Benjamin. Reproduzido de Benjamin, *Passagens*, p. 1005. UFMG.

A extensão universal do caráter de mercadoria ao mundo das coisas

5.3. A modernização é radicada na moda: Simmel

No culto do novo, e portanto na ideia da modernidade, existe a rebelião contra o fato de já nada haver de novo.
Adorno, *Mínima Moral* §150

{Crítica da modernidade (provavelmente um parágrafo especial.) O novo possui um caráter de aparência e coincide com a aparência da eterna repetição. A aparência dialética do novo e do sempre-igual é a base da 'história cultural'
Benjamin, Nº 22, *Passagens*

A moda é, para Benjamin, o meio de transposição do caráter fetichista da mercadoria ao domínio sensível e ao cosmos (Manuscrito 1148v, Benjamin, 2009, p. 1005). Nela, a tendência de permanência do cinzento modo de dominação social se camufla no colorido granuloso da variação. Com a moda, "com suas inovações estéticas – tão veloz e abrangente" a maquinaria diabólica capitalista tem sua estratégia de fome e saciedade, seu ciclo de realização da produção acionado esteticamente, fazendo a "sensibilidade humana aparece[r] de modo violento no processo de valorização capitalista" (Haug, 1997, p. 176). É o que conota a expressão eterno-retorno do sempre-igual:

A dialética da produção de mercadorias no auge do capitalismo: a novidade do produto adquire – como estímulo da demanda – uma importância até então desconhecida. Ao mesmo tempo, o retorno do sempre igual manifesta-se de maneira patente na produção em massa [J 56a, 10].

Benjamin refere-se a uma citação de Brecht onde a "moda" surge "como disfarce da classe dominante":

Os donos do poder sentem uma imensa aversão a grandes transformações. Desejam que tudo fique está, por mil anos de preferência. Seria preferível que a lua permanecesse imóvel e o sol não se movesse! Então ninguém sentiria mais fome e teria vontade de jantar. Quando tivessem usado sua arma, os adversários não deveriam mais atirar, seus tiros deveriam ser os últimos [B 4a, 1].

É neste mesmo sentido que Frederic Jameson retoma essa tese no já mencionado *Seeds of Time*, no capítulo "as antinomias da pós-modernidade" ele diz:

Portanto, o que agora conseguimos perceber – e que começa a emergir como uma constituição profunda e mais fundamental da própria pós-modernidade, ao menos em sua dimensão temporal – é que, daqui em diante, enquanto tudo submete-se ao perpétuo contínuo de mudança da moda e das representações midiáticas, nenhuma mudança é possível (Jameson *apud* Fisher, 2020, p. 100)

O sonho burguês de manter tudo como está é a catástrofe vivida pela massa de trabalhadores, garante-se a permanência aliciando e engajando o corpo social à ligação (catexia) com as variações contínuas das novidades nas modas, a exemplo do vestuário, no qual "a fantasmagoria das mercadorias adere o mais rente à pele", afinal "a roupa fica, bem literalmente, na fronteira entre o sujeito e o objeto, o individual e o cosmos" (Buck-Morss, 2002a, p. 131). A relação entre moda e fantasmagoria é, segundo Benjamin, ritualística, a celebração da novidade apesar do Mesmo. Seu “espetáculo dialético” é formar, a partir daquilo que já se passou, algo totalmente novo [B 1a, 2]. Fazendo aparecer, como Baudelaire na sua poesia, "o novo no sempre-igual e o sempre-igual no novo" (Benjamin, 2021a, p. 170).

A produção contínua de novas mercadorias, as promessas sempre repostas nos inéditos valores de uso e a emulsificação do desejo no invólucro da forma-mercadoria transpõe a mercadoria para o domínio do sistema de necessidades¹²⁶, são três processos de produção da superfície de contato imaginária das massas consumidoras e produtoras com a mudança, enquanto

¹²⁶ Já aqui também se esvaece o valor de uso como vestígio antropológico essencial da relação humana com a mercadoria. Quando considerada a mercadoria objeto externo que satisfaz necessidades humanas, (Marx, 2013, p. 113), a noção de necessidades precisa ser entendida passando pelo desejo. A citação de Nicholas Barbon por Marx define necessidades como pertencentes ao desejo: “O desejo faz parte das necessidades; ele é o apetite do espírito, e tão naturalmente como a fome para o corpo, [...] a maioria (das coisas) tem seu valor, porque satisfaz as necessidades do espírito” (Barbon *apud* Marx, 2013, p. 113). Podemos, portanto, entender o conceito de necessidade como sendo a maneira pela qual o desejo é determinado nas relações capitalistas. Consequentemente, a voracidade do processo de valorização capitalista se volta, cada vez mais, à expansão do sistema de necessidades a partir da conversão do desejo. Ainda, há uma forma da crítica socialista à sociedade de consumo que retém uma natureza humana intacta, soterrada pelo supérfluo capitalista, o que evoca um tipo de ascetismo e idealismo antropológico do estado natural como dever socialista. O movimento e a ação política se voltariam para uma configuração primitivista da idade da pedra, configurando o sistema de necessidades como sendo o *necessário, somente o necessário*, um mito das necessidades primárias e denominador vital comum. Ernest Mandel atribui já a Marx a previsão da “sociedade de consumo” e critica a forma supramencionada da crítica à sociedade de consumo que rejeita a “ampliação e diferenciação das necessidades como um todo” ao invés de almejar “o desenvolvimento de ‘uma individualidade rica’ para toda a humanidade” (Mandel, 1985, p. 277). Mandel insiste em diferenciar a comercialização e desumanização do consumo pelo capitalismo da expansão histórica das necessidades e do consumo em geral, a segunda permite o desenvolvimento humano subordinado não apenas ao sujeito natural, mas aos interesses coletivos, há um sistema de necessidades expandido no comunismo. Um comunismo luxuoso como o sonhado pelos socialistas utópicos em que a integração da técnica à vida social significa abundância a todos e não exploração. Segundo Olgária Matos, Benjamin, o marxismo dadaísta, diria que “as melhores coisas que o mundo animado pelo dinheiro pode oferecer deveriam ser grátis”. (Matos, 2010, p. 288)

mantém as relações de propriedade intactas. Portanto, os fenômenos da moda¹²⁷ são próprios à modernização industrial como experienciada esteticamente na exibição das mercadorias¹²⁸.

Benjamin em *O Autor como Produtor* (2021b, p. 96) ressalta como

Na verdade, se faz parte da função econômica da fotografia levar às massas conteúdos que anteriormente estavam excluídos do seu consumo – a primavera, pessoas importantes, países desconhecidos – tratando-as ao gosto da moda, uma das suas funções políticas é a de renovar o mundo tal como ele é, a partir de dentro – por outras palavras: ao gosto da moda.

Neste e noutros momentos Benjamin sugere a convergência entre a moda e a modernização. A compreensão de Benjamin e de Buck-Morss do processo de modernização pode, portanto, ser melhor entendido quando radicado na moda enquanto fenômeno da eterna variação do Mesmo (renovar o mundo a partir de dentro: a solução concreta da aversão burguesa a grandes transformações), a temporalidade do inferno.

A epígrafe de Balzac [“Nada morre, tudo se transforma.”] se presta bem para explicar a temporalidade do inferno. A explicar [...] por que a moda zomba da morte, e como a *rapidez do trânsito e a velocidade da transmissão de notícias – que faz com que as edições dos jornais se sucedam rapidamente – visam eliminar toda interrupção, todo fim abrupto* [...] [B 2, 4; grifo nosso]

Se a moda é, na vivência total capitalista, o meio de desencorajar as transformações violentas e fins abruptos por meio da permanência das variações contínuas (eterno-retorno do

¹²⁷ "Contemporânea da economia política, a moda é, tal como o mercado, uma forma universal. Todos os signos vêm trocar-se nela, assim como todos os produtos vêm interagir em termos de equivalência no mercado" (Baudrillard, 1996, p. 119). Ela torna mais explícita sua força de coesão e distinção estética na sociedade na era da reprodutibilidade técnica dos produtos, quando a serialidade da mercadoria adentra o campo social. A imaginação moderna é imbuída por ela, a "sacerdotisa da mercadoria" que prescreve "o ritual segundo o qual o fetiche, que é a mercadoria, deseja ser adorado. Grandville estende a autoridade da moda sobre os objetos de uso diário tanto quanto sobre o cosmos" (Benjamin, 2009, p. 58). Talvez possamos ainda dizer que a moda, a variação na exibição das mercadorias, é o espaço de experiência estético e o horizonte de expectativa imaginário no córego acelerado da modernização.

¹²⁸ Susan Buck-Morss alude, em nota a [B 2, 4], citado acima, a três outras considerações da moda como fenômeno específico da modernização industrial capitalista: o desconhecimento da i) moda na Antiguidade, ii) da moda para as sociedades revolucionárias e comunistas que experimentam o 'final da moda' e iii) apontando também para uma forma de moda não-capitalista da abundância e imensa variedade de bens com duração eterna, como o utopista Charles Fourier imaginava [B 8a, 1] (ver Buck-Morss, 2002a, nota 89, p. 469). Ainda assim, mesmo que a moda seja específica à modernização industrial capitalista, Benjamin diz nunca ter havido "época que não se sentisse 'moderna' no sentido excêntrico. [...] Cada época se sente irremediavelmente nova. O 'moderno', porém, é tão variado como os variados aspectos de um mesmo caleidoscópio" [S 1a, 4]. Essa sensação transhistórica do *novo* pode ser remetida ao século V d.C, quando o tempo cíclico pagão entre velho e novo é substituído pela ruptura irreversível com o passado. (Osborne, 1995, p. 9-10; cf. cap. "Modernidade – Sobre a semântica dos conceitos de movimento na modernidade" de Koselleck, 2006 [1979], p. 267-304). O que caracteriza a consciência histórica do moderno, no entanto, em seu conceito estético e sua experiência histórica, é a virulenta disseminação da *sensação* do novo sob a forma estética da mercadoria.

Mesmo), a guerra é, na vivência total fascista, o meio de propagação das destruições violentas por meio da permanente identificação narcisista (espetacularização da política).

Existem, no entanto, dois sentidos do conceito de moda. Segundo Gilda de Mello e Sousa um sentido, “mais vasto, abrange as transformações periódicas efetuadas nos diversos setores da atividade social, na política, na religião, na ciência, na estética – de tal forma que se poderia falar em modas políticas, religiosas, científicas e estéticas, etc.” e um sentido “mais restrito, reservado às mudanças periódicas nos estilos de vestimenta e nos demais detalhes da ornamentação pessoal” (Sousa, Gilda de Mello e, 1987, p. 19). Os fenômenos *em* moda produzem um conceito mais vasto do processo de modernização como profusão da sensação do novo. A partir da coleção de citações de críticos e historiadores da cultura acerca do sentido restrito de moda, Benjamin ressalta nos múltiplos fenômenos da modernização sua constante ultrapassagem de si mesma, na moda abrangendo a produção incessante de novas necessidades, e na produção da própria demanda subjetiva por essa produção do novo. Temos em Georg Simmel, sociólogo de grande influência em Benjamin (que o cita repetidamente no *Konvolut* Moda) e no pensamento do Instituto de Pesquisa Social, a leitura aguda da moda como índice social da correlação entre mudança sensível e sobrecarga nervosa, que é nosso objeto de interesse:

A mudança da moda indica a proporção do embotamento dos estímulos nervosos; quanto mais nervosa uma época, tanto mais rapidamente mudam suas modas, pois a necessidade de estímulos diferentes – um dos suportes mais essenciais de toda moda – anda de mãos dadas com a exaustão das energias nervosas. (Simmel, 2020 [1911], p. 48)

Essa correlação ressalta o caráter *anestésico* da modernização industrial, urbana e metropolitana, significado pela expressão "embotamento dos estímulos nervosos" e pela noção de uma "época nervosa" principiada na moda. Desde *As Grandes Cidades e a Vida do Espírito* de 1903, Simmel se atentava para a *intensificação da vida nervosa* como o fundamento psicológico dos tipos de indivíduos das grandes cidades, resultante da "mudança rápida e ininterrupta de impressões interiores e exteriores" que surge em 1911 como uma questão de necessidade de estímulos diferentes produzidas pelas indústrias especialmente voltadas para a produção de novas necessidades. O ensaísta já pensava que a reação psicológica da sobrecarga de estímulos "no *quantum* da consciência" seria a de "um órgão protetor" (Simmel, 2005 [1903], p. 577-578). Benjamin parece ter sido influenciado por Simmel na sua transposição psicanalítica da teoria do choque que, como vimos, também identificou uma reação do organismo diante da sobrecarga de

estímulos, bélicos e metropolitanos, sobre o "frágil e minúsculo corpo humano". Numa correlação entre a produção colossal de variadas mercadorias e a neurose obsessiva, lemos em *Parque Central* (2021a, p. 159):

A neurose fornece os artigos de produção em massa no âmbito da economia psíquica. Aí, eles assumem a forma da obsessão. Esta aparece na estrutura organizativa do neurótico em inúmeros exemplares do sempre-igual. Inversamente, a ideia do eterno retorno tem em Blanqui a forma de uma obsessão.¹²⁹

Se a modernização é compreendida como processo de variação contínua sem transformação social, ela cumpre com a exigência das classes dominantes de preservar as relações de propriedade do modo de produção capitalista¹³⁰. A modernização capitalista consegue se ajustar às exigências sociais por mudança dando a elas uma mera expressão, contínua e ininterrupta. É de fato o direito objetivo das massas trabalhadoras a abolição da angústia¹³¹, do sofrimento, e de realização da felicidade, que é expresso, de forma falsa, no interior das novas mercadorias, que fazem reluzir para as massas consumidoras imagens de felicidade e alívio. Como objeto de desejo, as novas modas expressam esteticamente integração, distinção e pertencimento social¹³² sem

¹²⁹ Nesse sentido, podemos pensar que o lugar da obsessão que Benjamin atribui a Blanqui, a neurose na economia psíquica e a moda na estética da forma mercadoria, é o lugar do vício em Christophe Türcke, que o remonta a uma posição da abstinência oculta. Lemos em seu *Sociedade excitada*: "a característica essencialmente conformista do vício: a disposição de uma quantidade colossal de seres humanos de se colocar diante do conta-gotas de uma aparelhagem multimidiática e deixar-se explorar neurológica e esteticamente", "tal aparelhagem prepara, de forma constante, o caminho para o prazer, cuja construção ela frustra ao mesmo tempo. A inflação de tal preparação resulta diretamente na forma clássica do estado de abstinência. Um organismo, no qual tais estímulos iniciais já atuam há um tempo suficientemente longo, não pode mais tomar algo diferente daquilo que os próprios estímulos iniciais tomam para si, a saber: que eles iniciam e obstam. Os substitutos se transformam na própria coisa: em fetiches, em substâncias que viciam. Contudo, eles são ingeridos para evitar o desprazer que se engendra quando eles não são mais consumidos. Eles oferecem muito mais a demolição do desprazer do que a construção do prazer. Seu gozo é muito mais pré-prazer do que prazer" (Türcke, 2010, p. 292-293). A repetição neurótica, a serialização da mercadoria, a eternidade conforme os astros reaparecem na aurora do terceiro milênio, em Buck-Morss e Türcke, sob a lógica do vício e da abstinência.

¹³⁰ "Por isso, uma das razões pelas quais hoje a moda domina com tamanha intensidade a consciência, é que as convicções grandes, duradouras e inquestionáveis estão perdendo cada vez mais a sua força. Assim, os elementos voláteis e variáveis da vida ganham cada vez mais espaço de atuação" (Simmel, 2020, p. 55).

¹³¹ Dentre as linhas mais enigmáticas das correspondências entre Walter Benjamin e Adorno, temos o objeto da revolução como abolição da angústia: "O objetivo da revolução é a eliminação da angústia. Daí por que não precisamos nos angustiar por ela, e daí também por que não precisamos ontologizar nossa angústia" (Adorno a Benjamin, 18 de março de 1936; Adorno, 2012, p. 206-7)

¹³² Simmel apresenta da seguinte maneira a distinção e integração pela moda: "Assim, a moda significa, de um lado, a ligação com os que estão na mesma situação, a unidade de um círculo por eles caracterizado, e por isso mesmo também o desligamento desse grupo em face dos que estão mais abaixo, a caracterização destes como não pertencentes àqueles. Vincular e discriminar são as duas funções básicas, aqui unificadas de modo inextricável, que são, cada uma delas, a condição de sua efetivação" (Simmel, 2020, p. 47)

realizar o que é, de direito, da realidade do trabalho assalariado: a sua própria abolição (Benjamin, 2020b [1936] p. 216).

Tomamos então a moda como significante da "dinâmica paradoxal da novidade e da repetição" (Buck-Morss, 2002a, p. 424), e sua forma presente na transformação do "próprio *acontecimento histórico* em artigo de massas" (Benjamin, 2021a, p. 159, grifo nosso). A gravitação universal moderna em torno da novidade [M°, 14] tornada artigos de massa [J 62a], é assumida pela tiragem rápida dos grandes jornais. Uma nova indústria é criada a partir dos novos meios técnicos de reprodução e o mundo do trabalho transformado:

[A] invenção da moda no presente é cada vez mais incorporada à composição objetiva do trabalho própria da economia. Não surge simplesmente, nalgum lugar, um artigo que depois vira moda. Uma nova moda é a priori demandada a certos intervalos de tempo, e agora há inventores e indústrias que trabalham exclusivamente para preencher esse quadro (Simmel, 2020, p. 48)

6. A mercadoria

A fim de nos orientarmos pela sensibilidade marxista de Benjamin é necessária uma breve recapitulação da crítica da economia política de Karl Marx. O Livro I do *Capital*, versa sobre o processo de produção do capital e inicia a investigação com a análise da mercadoria, a célula reprodutora e germinal do capital. No capítulo 1 da obra, Marx demonstra o duplo caráter em que se funda a mercadoria: seu valor de uso e valor de troca. Mutuamente complementares, o processo de produção do capital obtém do valor de uso dos objetos, ou seja, da satisfação de necessidades fisiológicas, espirituais ou sociais, o suporte material para o valor de troca, em cujos corpos se inscreve a grandeza da permutabilidade e da equivalência geral da mercadoria (a forma até então mais bem-acabada do valor de troca fora o dinheiro, como equivalente geral e meio de pagamento). Do ponto de vista do capital, portanto, a forma mercadoria engendra a indiferença sistêmica quanto à natureza do objeto, da satisfação humana ou do rastro destrutivo.¹³³ Bastando à mercadoria ser suporte material de uma equivalência geral, o valor de troca. O valor de troca, por sua vez, é regido

¹³³ Na excruciante formulação de Wolfgang Fritz Haug, "A indiferença do capital em relação ao valor de uso, o qual é, de seu ponto de vista, de relevância somente transitória, expressa a si mesmo em seu mais fantástico encenamento" (Haug, 2006, p. 12, trad. nossa). Esse encenamento fantástico nada mais é do que a redoma onírica sensível do mundo de sonho capitalista, concebida como utopia do consumo, a promessa eternamente não cumprida que funciona como o motor térmico do capitalismo global – o desejo da periferia consumir como a metrópole capitalista 'a todo custo'. "Marx compara o capital a um eunuco que age como o cafetão, procurando para cada desejo uma mercadoria: a indiferença proclamando a diferença. Abstração real como a ilusória concreção de outrem" (*ibid.*).

por uma dinâmica maior em extensão do que a relação entre o meio de pagamento (dinheiro, crédito, etc.) e mercadoria; é regido pelo valor. É neste último conceito que temos, junto à mercadoria, ao trabalho e trabalho humano abstrato, núcleo da configuração do conceito de capitalismo em Marx.

A instituição social de uma relação de equivalência das mercadorias, a natureza da possibilidade de sua troca mútua, depende de uma relação de comunidade entre os objetos a serem trocados, depende da existência de algo, de uma substância em comum entre eles. Portanto, uma das condições de possibilidade da existência da mercadoria é a existência de uma lógica da equivalência entre os objetos trocados. Sendo a produção da mercadoria um processo proveniente da atividade humana, no modo de produção capitalista organizada pela abstração do trabalho humano a substância comum às mercadorias é o trabalho indiferenciado que as cria. Nesse sentido, e do ponto de vista capitalista, mercadoria é cristalização do produto do trabalho abstrato, valor da quantidade de trabalho nela despendido.

Uma breve observação sobre a qualidade abstrata do trabalho no capitalismo: o que caracteriza a miséria da atividade humana sensível e motora, a alienação do trabalho no capitalismo é a sua transformação em abstração real. Isso significa dizer que o trabalho humano é *reduzido* a força de trabalho viva, a fluxo calórico de gasto de energia mental e física indiferenciado (a ser reabastecida por meio da própria reprodução social: fármacos e alimentos como mercadorias) conduzido por meio do processo de valorização. Dito de outro modo, o que é motor da produção do valor social no capitalismo é a determinação social dessa nova forma do trabalho alheia à sua forma sensível, concreta e singular, reduzida à sua mísera e abstrata essência geral de dispêndio de força de trabalho a ser homeostaticamente reposta na reprodução social por meio de um salário de subsistência. Para termos dois exemplos, não é que o trabalho cognitivo de pesquisa na universidade e o trabalho manual na cozinha industrial (resguardadas suas diferenças concretas e sociais) são ambos trabalhos, é trivial dizer isso. Significa dizer que, sob o capitalismo, o trabalho humano abstrato é *realizado* por meio desses trabalhos concretos para a produção de valor (glosa sobre o exemplo do direito de Benjamin em [X 4a, 1]). Poderíamos, portanto, dizer que o trabalho humano abstrato indiferenciado parasita e determina o trabalho humano concreto diferenciado.

Deve-se notar como tanto a forma sensível da mercadoria (e.g. qual mercadoria é produzida, sua qualidade, durabilidade e função – bélica, artística, social) quanto a natureza da atividade humana (e.g. qual a forma concreta do trabalho humano – marcenaria, condução,

datilografia – e em que condição – escrava, assalariada, não-assalariada) são indiferentes do ponto de vista do capital. Ou seja, a natureza concreta de trabalho humano ou da mercadoria são desimportantes face a exploração do trabalho para extração de mais-valor e a produção de capital por meio delas vetorializada. Não só desimportantes para a forma da produção capitalista como invisíveis sob a forma da mercadoria. Benjamin cita Hugo Fischer o qual cita, no seu texto, o volume II do Capital de Marx no *Konvolut X*, Marx: “‘O processo de produção’ que se inicia com o contato fuscante do trabalho com os produtos ‘apaga-se na mercadoria. O fato de que em sua produção tenha sido gasta uma força de trabalho aparece agora como uma propriedade material da mercadoria que faz com que ela tenha valor’” [X 2a, 2]. Tudo se passa como se o processo existisse numa camada de ação superior à dos homens.

Antes de passarmos adiante, a massa de gente que não tem mercadoria para vender exceto a si mesma, o proletariado, surge, no capitalismo, como a encarnação ou personificação da força de trabalho viva. Assim como a mercadoria desnatura seu valor de uso para encarnar o valor, a força de trabalho nega o corpo vivo do ser humano encarnado neutralizando-o em sua forma despossuída: enquanto massa proletária. Quando a massa proletária se torna a encarnação de uma força, a força de trabalho, o processo de produção de capital engrena, uma vez que agora, basta garantir a reprodução de uma força (a subsistência do trabalho, regulado legalmente enquanto salário, a vida do trabalhador, desregulada *ad fatigue*¹³⁴ para exaurir o sangue e o suor pelo mais-valor), o que explica a produção de mais-valor relativo, ou seja, o trabalhador produz na sua jornada de trabalho mais do que o salário que o capitalista lhe paga. A diferença entre o valor produzido e o valor da subsistência no salário é a matriz da valorização do valor. Simultaneamente, o salário é a forma fenomênica da parcela do valor produzido que “torna invisível a verdadeira relação”. Na forma fenomênica do salário, as representações jurídicas, as mistificações do modo de produção capitalista e as ilusões de liberdade se fundamentam [X 3, 3].

6.1 O fetichismo da mercadoria

¹³⁴ Do latim: até a fadiga. Do inglês: fadiga de propaganda. A expressão é recorrente no *marketing* e expressa a diminuição no efeito de uma determinada propaganda no receptor. Seja a diminuição por irritação diante da peça de propaganda ou pela atenção deixar de se direcionar para ela frente a frequência de exposição. Essa questão provém da "ideia da inibição e da anestesia como partes constitutivas da percepção", no que psicofísicos chamaram de "zona de anestesia" da percepção, a dinâmica perceptiva que amplia e enfraquece a força de certas sensações (cf. Cray, 2013, p. 63).

No capítulo sobre o fetichismo da mercadoria, Marx abre reiterando a aparência trivial da mercadoria (um objeto material qualquer, seu aspecto sensível e banal) e a transformação dela em uma coisa não apenas sensível, como também suprassensível: a mercadoria como célula germinal e reprodutora da realidade social organizada sob o capital (financeiro, produtivo, etc.).

A natureza ‘sensível-suprassensível’ de que fala Marx no capítulo “O caráter fetichista da mercadoria e seu segredo” é a transformação pela qual passa um objeto, sua forma natural, quando alterado por meio da atividade humana em condições capitalistas, ou seja, um objeto transformado pelo trabalho humano abstrato. A mercadoria resultante, como vimos, tem um duplo caráter de valor de uso e valor de troca e um mais-valor além daquele que o produtor recebe sob a forma do salário. Argumentamos antes que tanto valor de uso quanto valor de troca estão subordinados à abstração real do capitalismo: o valor de uso desnaturalizado, indiferente para o ponto de vista do capital, servindo como suporte material da inscrição do valor de troca para fins do processo de produção de capital; o valor de troca como mera expressão do valor, de trabalho humano abstrato, aqui já sob ponto de vista crítico. Os três capítulos iniciais da análise da mercadoria distinguem esse duplo caráter unido na mercadoria. No primeiro parágrafo sobre o fetichismo, Marx enfatiza uma estranheza:

Uma mercadoria aparenta ser, à primeira vista, uma coisa óbvia, trivial. Mas sua análise a revela como uma coisa muito intrincada, plena de sutilezas metafísicas e caprichos teológicos. Quando é valor de uso, nela não há nada de misterioso, seja do ponto de vista de que ela satisfaz necessidades humanas por meio de suas propriedades, seja do ponto de vista de que ela só recebe essas propriedades como produto do trabalho humano. É evidente que o homem, por meio de sua atividade, altera as formas das matérias naturais de um modo que lhe é útil. Por exemplo, a forma da madeira é alterada quando dela se faz uma mesa. No entanto, a mesa continua sendo madeira, uma coisa sensível e banal. Mas tão logo aparece como mercadoria, ela se transforma numa coisa sensível-suprassensível. (Marx, 2017, p. 146)

A aparição do objeto enquanto mercadoria que o transforma em uma coisa sensível-suprassensível é o ponto de partida para a passagem do fetichismo da mercadoria para a fantasmagoria. O que essa passagem sugere é um caráter estético da mercadoria. Se nas primeiras páginas Marx apresenta as categorias centrais operantes no capitalismo (trabalho humano abstrato, valor, mercadoria, etc.), ele assim o faz mostrando os bastidores das operações sensíveis da produção e circulação das mercadorias, mostrando, portanto, a abstração real que é o seu sustentáculo. O duplo caráter da mercadoria e a sua análise detida mostraram, portanto, a forma-mercadoria sensível-suprassensível enquanto valor de uso – determinabilidade das necessidades

fisiológicas e espirituais –, enquanto valor de troca e equivalente geral, enquanto produto da força de trabalho, e ainda enquanto cristalização de trabalho humano abstrato. A faceta suprassensível, “o caráter misterioso da forma-mercadoria” é a essência do que sensivelmente nos aparece como mercadoria na prateleira, vitrine ou propaganda. O truque do mágico é que o povo da mercadoria passou a ter na mercadoria exposta o caráter objetivo do campo social enquanto uma forma natural imediata (adquirida na compra e no consumo) do que é produção social mediada (realizada pelo nexo capital-trabalho); o que é apenas uma forma de organização social contingente e mutável, uma relação social determinada e específica entre os homens, assume “a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas” (Marx, 2017, p. 147). Nessa forma, o que é fruto da atividade humana, produto do trabalho concreto, “parecem dotados de vida própria”. É por aqui que começamos a entender o que Marx chama de fetichismo.

A forma-mercadoria assume a forma-fantasmagórica. Essa proposição sugere a forma de dominação capitalista (posterior logicamente à acumulação primitiva) como a “compulsão muda” do funcionamento do capital. Aqui nossa língua funciona da melhor maneira possível: o fetichismo da mercadoria é o feitiço capitalista (rigorosamente o caráter fetichista da mercadoria é *antes* feitiço total da forma, mesmo que parta de um objeto parcial concreto, como poderíamos presumir a partir da noção de *fetiches* religiosos aplicada aos povos sem mercadoria ou da noção de *fetichismo* psíquico de orientação psicanalítica freudiana). Segundo Marx, o feitiço total capitalista atualiza-se após transformar o corpo social de três maneiras: i) o trabalho como atividade sensível humana concreta é subsumido em trabalho humano abstrato indiferenciado como valor; ii) o tempo concreto da força de trabalho humana na produção tem sua metamorfose em tempo socialmente necessário da grandeza do valor; iii) as relações *humanas* entre produtores “assumem a forma de uma relação social entre os produtos do trabalho” (Marx, 2017, p. 147).¹³⁵

O caráter misterioso da forma-mercadoria consiste, portanto, simplesmente no fato de que ela reflete aos homens os caracteres sociais de seu próprio trabalho como caracteres objetivos dos próprios produtos do trabalho, como propriedades sociais que são naturais a essas coisas e, por isso, reflete também a relação social dos produtores com o trabalho total como uma relação social entre os objetos, existente à margem dos produtores. *É por meio desse quiproquó que os produtos*

¹³⁵ A experiência histórica dessa última aparece no silêncio disjuntivo dos produtores fragmentados na síntese do transporte aos locais de trabalho, cuja popularização da expressão “lata de sardinha”, em autorreferência à condição da superlotação de produtos-produtores (mercadorias e força de trabalho) no transporte público. “Antes do aparecimento do ônibus, do trem, do bonde, no século XIX, as pessoas não conheciam a situação de se encontrar durante muitos minutos, ou mesmo horas, a olhar umas para as outras sem dizer uma palavra” (Simmel *apud* Benjamin, 2021a, p. 147).

do trabalho se tornam mercadorias, coisas sensíveis-suprassensíveis ou sociais
(Marx, 2017, p. 147, grifos nossos)

O corpo social capitalista é a ubiquidade da forma-mercadoria, a transfiguração da atividade humana sensível (trabalho vivo) em mercadoria e mecanismo de dominação suprassensível (daqui a contradição de classe). O social é o sensível-suprassensível (Marx, 2017, p. 147), é o mecanismo abstrato que prolonga o processo de produção e reprodução do capital, ao mesmo tempo que é a aparição fantasmagórica da mercadoria e dos produtores como relação entre coisas (renovando o *behaviorismo-diabólico*), a ocultar a relação de produção entre seres humanos, corpos vivos, dotados de prazeres e desprazeres, alegrias e sofrimentos reais, encarnados. Novamente a analogia religiosa do fetichismo é explicativa: aquilo que é criação humana, *como um espelho*, reflete (e determina) o próprio humano no mundo de mercadorias por ele criado¹³⁶. A crítica da religião se coaduna com a crítica da economia política. Pensada desde os manuscritos de 1844 como auto-alienação humana, tendo por modelo da antropologia religiosa de Feuerbach, ela recebe sua expressão científica na designação do “fetichismo do mundo da mercadoria” [X 8, 2].

6. Fetichismo e fantasmagoria: o sensível-suprassensível

A reflexão se dá nos dois sentidos, sensível e suprassensível: considerando o aspecto sensível do desejo, a mercadoria apela para e acata o desejo humano, sendo seu receptáculo e sua expressão, sob condições capitalistas de desenvolvimento das forças produtivas e da necessidade de produção de novidades, a forma mercadoria devolve à vida humana um sistema de necessidades incrementalmente renovado e expandido. Considerando o aspecto suprassensível do social (lembramos que Marx entende por social a resultante do feitiço capitalista), a reprodução da vida humana no consumo é *o mesmo processo*, da realização do processo de produção, *em diferente nível de abstração*. Nesse segundo aspecto, entende-se o ser humano como aquele pertencente ao povo da mercadoria, como uma forma de vida específica. Sem jamais perdermos de vista que “por mais insuportável que seja o feitiço, é apenas feitiço” donde nossa tarefa comum e alarmante de

¹³⁶ Aqui enfocamos o aspecto da dominação ao pensarmos na reflexão especular pois, como vimos, Benjamin entende como relação de *expressão* entre o campo social das imagens da cultura humana, da criação efetivamente artística ou das imagens da mercadoria (design, marketing, etc.) e o mecanismo de dominação econômica. Quando Mallarmé afirma tudo se resumir à estética e a economia política, temos aqui seu nexos dialético. Benjamin assim entende a relação para salvaguardar ao menos algum sopro de redenção em um mundo cuja verdade é a do inferno. Ou seja, há algo remanescente do desejo humano, anterior à sua forma de vida na sociedade produtora de mercadorias, no interior das mercadorias.

“contribuir com meios que não sucumbam, eles próprios, ao caráter universal do fetiche, para que esse feitiço seja quebrado” (Adorno, 1986 [1968], p. 75)

Quando Benjamin se ocupa da alienação sensível da humanidade na *Reprodutibilidade Técnica* ela significa uma reprodução estética do sensível-suprassensível, as formas da alienação são as criações humanas do eterno-retorno do Mesmo mundo sensível capitalista, modulado industrialmente e organizado socialmente por meio de signos e necessidades, desejos e reações. Em outro sentido, significa dizer que os novos meios técnicos da cultura capitalista, são produtos da atividade humana e determinadores do humano (ou ainda, sua nova natureza): “A natureza que se constitui na história humana – no ato da sociedade humana – é a natureza *real* do homem; por isso a natureza, tal como se constitui através da indústria – ainda que sob uma forma *alienada* –, é a verdadeira natureza *antropológica*” (Marx *apud* Benjamin, [X 1a, 3]).

Disso decorre que a inscrição do desejo em um sistema de necessidades de forma social específica como a capitalista passa a organizar o próprio princípio de realidade e de prazer. O desejo de que a mercadoria se torna receptáculo e contenção contra seu transbordar emancipatório é, ainda, o motor da expansão e circulação do processo de produção de capital por meio de suas determinações no sistema de necessidades da reprodução social. A forma-mercadoria, quando esvazia sua aparência de produto da atividade humana, ou seja, a objetividade fantasmagórica da mercadoria, adquire novos aspectos e aparências sensíveis, sendo moldável e moldada por desejos alienados e capturados no sistema de necessidades sociais, correspondendo, deste modo, ao “arcaísmo do ‘Id’ e, assim, também, à realização de desejos” (Matos, 2002, p. 218). Ainda com Freud, a exibição da mercadoria permite aquele deslocamento de relações sociais de exploração e dominação para uma relação natural entre coisas. O que Benjamin chama de fantasmagoria da igualdade, a inclusão pelo consumo, é quando ser cidadão é ser portador de um cartão de crédito, quando a revolução se mascara em uma liquidação de estoque (Tese XVII), em consumo suntuário e adesão à aparência ou desaparecimento de classe pela moda. É esse o achado econômico e estético que compensa a superprodução: o varejo – na Paris do século XIX, os *magasins de nouveautés*, “os primeiros estabelecimentos a manter grandes estoques de mercadorias (Benjamin, 2009, p. 54) – é o local de atração e sedução, em que todo tipo de desejo “pode ser deslocado para as mercadorias se tornando, portanto, fonte de lucro capitalista” (Buck-Morss, 1983, p. 231).

Todo o desejável, do sexo ao status social, podia ser transformado em mercadorias como fetiches-em-exibição, mantendo a multidão subjugada, mesmo

quando suas posses pessoais estavam muito longe de alcança-las. Na realidade, uma etiqueta de preço inalcançável só realçava o valor simbólico da mercadoria. E mais ainda, quando a novidade se tornou um fetiche, a própria história se torna a manifestação da forma-mercadoria. (Buck-Morss, 2002a, p.113)

6.1 Estética da compulsão muda

Se o econômico político se desdobra em valor de uso e valor de troca, cuja decupagem conceitual demonstra o protocolo suprassensível do processo de produção de capital, o estético político demonstra a ilusão artificial, a realidade invertida, o delírio consensual, a norma social da embriaguez compensatória da fantasmagoria (Buck-Morss, 2012, p. 174), ou seja, demonstra o campo sensível da natureza histórica do processo de produção de capital que acaba por coincidir com a reprodução das nossas próprias vidas (o que, portanto, envolve uma economia libidinal), cujo fator de retenção, vício e habituação (que as coisas continuem assim... na tolerância ao intolerável...) organiza a pergunta pela continuidade histórica desse processo indiferente ao sofrimento humano e implicitamente suicida (...eis a verdadeira catástrofe). Já dizia Benjamin na compreensão da modernização sob o signo do inferno: “O inferno não é aquilo que nos aguarda, e sim esta vida aqui” ([N 9a, 1], Benjamin, 2005, p. 515).

O trabalho de Walter Benjamin se orienta pela abordagem do campo sensível que nasce com a modernização do processo de produção de capital, da dialética de produção de mercadorias no seu estágio de exibição (Benjamin, 2022a, p. 167). Olgária Matos posiciona de forma precisa a questão que aqui estamos diferenciando entre suprassensível e sensível: “As formulações de Benjamin não se pautam pelas condições econômicas objetivas que causam a miséria, mas sim por aquelas que impedem apreendê-la, para talvez – e com o tempo – erradicá-la”. (Matos, 2017, p. 18). Ou seja, se a crítica da economia política desvenda o mecanismo abstrato por trás da compulsão muda pela qual as relações de produção mediadas pelo capital *continuam a existir* e portanto, ela desvenda os mecanismos de sua persistente reprodução, a pergunta central das análises de Benjamin é pelas condições da apreensão sensível, da persistente tolerância ao intolerável, do não-reconhecimento da miséria social¹³⁷, da regozijante auto-aniquilação da

¹³⁷ O poema “Quando o crime vem como a chuva cai” de Bertold Brecht, 1935, expressa este ponto: “Como alguém que chega com uma carta importante ao ghichet depois das horas regulamentares: o ghichet já está fechado./ Como alguém que quer advertir a cidade duma inundação: mas fala uma outra língua. Não o compreendem./ Como um mendigo que pela quinta vez bate a uma porta onde já recebeu esmola quatro vezes: ele tem fome pela quinta vez./ Como alguém cujo sangue lhe corre duma ferida e espera pelo médico: o sangue continua a correr. // Assim vimos

humanidade, da persistente continuidade e escalonamento ininterrupto das guerras, da magnitude crescente da violência policial, da normalidade resignada de uma humanidade que, sob a ordem capitalista, parece existir em vão.

Essa expansão do conceito de fetiche ao de fantasmagoria é ressaltada também por Susan Buck-Morss ao destacar que para Benjamin, “o ponto de partida era antes uma filosofia da experiência histórica que uma análise econômica do capital, a chave para a nova fantasmagoria urbana não era tanto a mercadoria-no-mercado, mas a mercadoria-em-exibição”, nesta o duplo caráter da mercadoria aparece, esteticamente como valor-signo¹³⁸, um “valor puramente representacional” (Buck-Morss, 2002a, p. 113). É de uma diferença na abordagem de Marx e de Benjamin, na qual para o último, “o ponto de partida era antes uma filosofia da experiência histórica que uma análise econômica do capital” (Buck-Morss, 2002a, p. 113). Desse modo, enquanto que a abrangência da construção teórica de ambos possa coincidir, pois diz respeito à organização social dirigida pelo processo de produção de capital, a ênfase na exposição sensível da mercadoria em Benjamin difere da lógica suprassensível da mercadoria em Marx ao mesmo tempo em que com ela se identifica como seu campo fenomênico¹³⁹.

nós e relatamos que em nós se cometem crimes. // Quando se relatou pela primeira vez que os nossos amigos era abatidos pouco a pouco, houve um grito de horror. Então foram abatidos cem. Mas quando foram abatidos mil e a matança não tinha fim, espalhou-se o silêncio. // Quando o crime vem como a chuva cai, então já ninguém grita: alto!// Quando os delitos se amontoam, tornam-se invisíveis. / Quando as dores se tornam insuportáveis, já se não ouvem os gritos. / Também os gritos caem como a chuva de Verão” Disponível em: <https://poemapossivel.blogspot.com/2009/06/quando-o-crime-vem-como-chuva-cai-de.html>.

¹³⁸ A análise do valor-signo nos parece incontornável. Se na análise da modernização radicada na moda, vimos o surgimento da nova indústria de criação do novo em Simmel, a *Crítica da economia política do signo* de Baudrillard parece a forma de síntese entre estética e economia política que é antecipada por Benjamin: “O signo é o apogeu da mercadoria. Moda e mercadoria são uma única e mesma forma. O estágio acabado da mercadoria é aquele [...] como médium total de uma cultura (e não apenas de uma economia)” (Baudrillard, 1972, p. 269-270).

¹³⁹ Até onde sabemos, Marx conduz o caráter fetichista da mercadoria até o Livro III do Capital como capital portador de juros, no qual a fantasmagoria do Capital é a aparição do capital coroadado como sujeito automático da valorização do valor, quando as leis imanentes de seu desenvolvimento aparecem como sendo autoimpulsionadas. Já no livro I lemos: “O valor passa constantemente de uma forma a outra, sem se perder nesse movimento, e, com isso, transforma-se no sujeito automático do processo” (Marx, 2013, p. 229-230). “É no capital portador de juros que a relação capitalista assume sua forma mais exterior e mais fetichista” (Marx, 2017, p. 441). Exterior porque não está conforme a vontade dos portadores do capital e fetichista porque é coisificado e animado por processos que se encarnam na mercadoria, que circula como se por suas próprias pernas. Segundo Marx: No capital portador de juros, portanto, produz-se em toda sua pureza esse fetiche automático do valor que se valoriza a si mesmo, do dinheiro que gera dinheiro, mas que, ao assumir essa forma, não traz mais nenhuma cicatriz de seu nascimento. *A relação social é consumada como relação de uma coisa, o dinheiro, consigo mesma*. Em vez da transformação real do dinheiro em capital, aqui se mostra apenas sua forma vazia de conteúdo (Marx, 2017: p. 442, grifos nossos.) O que constitui o caráter fantasmagórico do capital nesse processo é justamente o retorno do mesmo a uma superfície que esconde o próprio processo de seu feito, uma reedição do fetiche que reinicia o processo de produção nos termos do Capital

enquanto objetividade fantasmagórica. Tudo se passa como se os momentos descontínuos da concretização do valor ocorressem a contragosto. Devemos a Kayque Eduardo de Souza a contribuição sobre a fantasmagoria do Capital.

Por fim, na circulação e realização do consumo, o que ocorre é uma mudança na figura da mercadoria, sua aparição sensível, *isca* sedutora do anzol de uma maquinaria diabólica (imagem).

Imagem 10 – Grandville, *Dia da Mentira* [*Les poissons d'avril*] (na tradução para o português perde-se o duplo sentido da língua francesa), 1844, Fonte: archive.org



Diante da relação causal entre economia e cultura em Marx, Benjamin anota: “[...] Não se trata de apresentar a gênese econômica da cultura, e sim a *expressão* da economia na cultura. Em outras palavras, trata-se da tentativa de apreender um processo econômico como fenômeno primevo *perceptível*, [...]” [N 1a, 6, grifo nosso]. Portanto, a diferença se dá no ângulo da crítica entre Marx e Benjamin. Se pudermos situar minimamente a crítica da economia política marxista enquanto uma exposição das condições objetivas de produção de miséria e, simultaneamente, da identificação do movimento interno de sua superação, a estética política de Benjamin se orienta pela exposição da degradação da capacidade de apreensão sensível (cognição somática) e, simultaneamente, da sondagem de refuncionalizações dos meios de percepção que recapacitem os órgãos da cognição sensível sob novo ambiente tecnológico. O sentido crítico de *estetização da política* em Benjamin não pode se restringir aos limites do *modus operandi* nazifascista, é da exigência de nosso tempo presente resgatar o conceito de estetização da política como anestésica, na crítica das condições *sensíveis*, ou seja, estéticas, que impedem o reconhecimento da miséria, da ruína e da continuidade da guerra. Ou seja, como vimos, a crise de dessensibilização – de apatia, indiferença, entorpecido espanto e resignação política – têm sua gênese na estrutura sensível da modernidade industrial capitalista, mais especificamente na estética da forma mercadoria.

6.2 Realismo capitalista

A compulsão muda ou a continuidade resignada do ser humano sob condições adversas teve sua formulação no nosso presente histórico em Abril de 1991 quando o teórico social da pós-modernidade Frederic Jameson profere uma série de palestras na Universidade da Califórnia, que posteriormente são editadas em um livro de 1994 *Seeds of Time* (no Brasil editado, publicado e esgotado pela Editora Loyola). A introdução que abre o livro parece ser a referência comum das tantas variações sobre o realismo capitalista: de que seria *mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo*¹⁴⁰. Lemos em Frederic Jameson o seguinte:

¹⁴⁰ A exemplo de duas outras formulações: em *Há Mundos por Vir* de Déborah Danowski e Eduardo Viveiros de Castro reescrevem-no pensando no “pânico frio” de Stengers: “O espaço psicológico se vai tornando coextensivo ao espaço ecológico – mas agora não mais como controle mágico do ambiente, e sim como ‘o pânico frio’ (Stengers) suscitado pela enorme distância entre conhecimento científico e impotência política, isto é, entre nossa capacidade (científica) de imaginar o fim do mundo e nossa incapacidade (política) de imaginar o fim do capitalismo, para evocarmos a tão citada *boutade* de Jameson.” Enquanto, para ficarmos com a mais pungente e consequente, a formulação de Mark Fisher é título de capítulo em *Realismo Capitalista*, conceito crítico ao pós-modernismo de Jameson: “Esse slogan captura precisamente o que quero dizer por ‘realismo capitalista’: o sentimento disseminado

Mesmo após o ‘fim da história’ ainda parecia persistir alguma curiosidade histórica de tipo amplamente sistêmico – ao invés de meramente anedótico: qual seja, não mais simplesmente conhecer o que acontecerá a seguir, mas [uma curiosidade histórica como] uma ansiedade mais generalizada sobre o destino do nosso sistema ou modo de produção – [destino] sobre o qual a experiência individual (de tipo pós-moderna) nos mostra que deve ser eterna, enquanto que a nossa inteligência sugere que esse sentimento só pode ser improvável, mesmo sem conseguir produzir um cenário plausível para sua desintegração ou substituição. Parece ser mais fácil para nós hoje imaginar a deterioração contínua da terra e da natureza do que o colapso do capitalismo tardio; talvez isso se deva a uma fraqueza em nossa imaginação. Penso que o termo *pós-moderno* deva ser reservado a pensamentos do tipo (Jameson, 1994, p. xii).

O imbróglio acontece entre a sagacidade política emancipatória que mostra sob toda aparência de necessidade seu fundo de contingência e exige o impossível de toda alternativa infernal formalizada pelo terceiro excluído (ou/ou), e a sensação real de angústia com a continuidade nefasta de nosso tempo infernal.

É importante que se note nesse texto de Jameson como o que acaba se tornando uma proposição acerca do estado de crise da imaginação contemporânea, sobre o fim das utopias e do ceticismo generalizado quanto a possibilidade de sua expressão, vem acompanhada por um advérbio de dúvida, de que *talvez* o realismo capitalista seja devido a uma fraqueza de nosso imaginário. Contudo, a formulação do realismo capitalista que nos parece mais apropriada para começarmos a pensar na fraqueza da imaginação como *efeito* daquilo que é a origem do imaginário: o corpo e a sensação, da configuração anestésica da modernização, é o já citado, mas aqui reiterado, jogo cruzado de Benjamin e Jameson com a carta de Marx a Ruge de 1848:

A grande máxima de Marx, que informou a sua teoria e prática pelo resto de sua vida; a saber que “o mundo há muito tempo já possui o sonho de algo de que necessitará apenas possuir a consciência para possuí-lo realmente” (Carta de Marx a Arnold Ruge, 1843). Contudo, tornar-se consciente do sonho também é uma possibilidade objetiva, uma propriedade da realidade e da atual situação, e não algo a ser alcançado pela vontade ou *fiat* ou pela mera deliberação cognitiva [*taking of thought*]. É nesse sentido que os próprios avanços em nosso sistema, o capitalismo tardio, se interpõem entre nós e o futuro; mas *para uma cultura tão viciante quanto a nossa, pode ser mais apropriado enunciar isso em uma outra linguagem e sugerir que não é nada fácil fantasiar nossa liberdade dos vícios presentes, ou imaginar um mundo sem os estimulantes que tornam este mundo suportável.* (Jameson, 1994, p. 75, grifos nossos)

de que o capitalismo é o único sistema político e econômico viável, sendo impossível imaginar uma alternativa a ele” (Fisher, 2020, p. 10). É importante ressaltar que o trabalho de Mark Fisher recupera a forma primeva da experiência histórica contemporânea no disco *Never Mind the Bollocks Here’s the Sex Pistols* de 1977 em que se enuncia “No future / No future for you”.

Como queríamos apresentar, a constelação anestésica de Buck-Morss recupera aquela dúvida inicial de Jameson acerca da fraqueza do imaginário reinscrevendo-a, através do gesto benjaminiano de uma dialética imobilizada, simultaneamente na *fortaleza imaginária* da redoma anestésica capitalista (fetichismo e fantasmagoria em *Estética e Anestésica*), e na *possibilidade de redenção* da cultura de massa (em *Redimindo a Cultura de Massa*). Quanto à redoma anestésica capitalista, justamente a lógica do vício na cultura capitalista, a incapacidade de nos imaginarmos *sem* as substâncias estimulantes e entorpecentes que tornam *este* mundo tolerável, dá a dimensão material dessa incapacidade imaginativa: o circuito sinestésico da modernização capitalista é um circuito autoimune. Sem contar que, Mark Fisher marca seu conceito de realismo capitalista como um *trabalho onírico* e um *distúrbio da memória*, nossa subordinação à realidade plástica do capitalismo, em mutação constante sem grandes transformações em “instabilidade perpétua” (Fisher, 2020, p. 94). O trabalho onírico do capitalismo, contudo, tem a força gravitacional de sua realidade esburacada coberta por conta da consensualidade de suas fantasmagorias e fabulações, o mundo de sonho capitalista, apesar das contradições sobre as quais ele se constrói, de excitação e torpor, de miséria, penúria e abundância. A escala industrial de produção de ilusões e fantasias consoladoras corrói a capacidade imaginativa de produzir *outro imaginário*, ou ainda, da incapacidade de imaginarmos o estrago feito e ainda a ser feito *neste campo imaginário, sensível e vivido*.

É ainda curioso, por fim, apontar que Susan Buck-Morss também sugere provisoriamente o termo “realismo capitalista” em 1997 em seu texto “*What is Political Art?*” para o inSITE97 dentro do contexto da arte pós-soviético como um estilo artístico diferente de realismo quando comparado ao realismo socialista da década de 1930. Se no realismo socialista os artistas adotaram como política artística a glorificação do trabalhador, na arte pós-soviética poderíamos encontrar um realismo capitalista, enquanto estilo artístico, na adoção da política artística de expressar “trabalhadores exaustos como realmente existem ao final do século XX” (Buck-Morss, 1997, p. 18; 21).

6.3. Baudelaire: realismo capitalista

Teríamos a expressão primeva do realismo capitalista em Baudelaire e Blanqui? E, poderíamos ainda argumentar que ela também se insinua em Benjamin, na constelação crítica que o filósofo produz do domínio do concreto da Paris, capital do século XIX – já antecipada no

Trauerspiel ao notar o cultivo, no drama barroco da *apatia* estoica, edificação virtuosa do público em oposição ao *páthos* da *catástrofe* (Benjamin, 2016, p. 55)? No fragmento XV da série *Fusées* que abre o jornal íntimo de Baudelaire, o poeta inicia com a declaração do fim do mundo, “o mundo vai acabar”, avaliando a atrofia espiritual produzida pelo progresso que se alça no futuro sobre córregos de sangue e escadaria de ossadas. Ele diz sobre a imaginação humana:

A imaginação humana pode conceber, sem demasiada dificuldade, repúblicas ou outros estados comunitários, dignos de alguma glória, se forem dirigidos por homens sagrados, por certos aristocratas. Mas não é particularmente por meio de instituições políticas que se manifestará a ruína universal, ou o progresso universal; pois pouco me importa o nome. Será pelo envilecimento dos corações. Será que preciso dizer que o pouco que restará de político se debaterá penosamente nos abraços da animalidade geral, e que os governantes serão forçados, para se manter e para criar um fantasma de ordem, a recorrer a meios que deixariam arrepiada nossa humanidade atual, no entanto tão endurecida? (Baudelaire, *O mundo vai acabar*, 2007, p. 301)

6.3.1 Desassossego petrificado

É essa representação do corpo humano enrijecido, petrificado, endurecido, que Benjamin outrora articulou como “desassossego petrificado” que nos interessou aqui. Pois em momentos redimíveis do processo de modernização, o fôlego utópico ainda sobrevive sob os escombros das fantasmagorias da ordem ou, sob a harmonia diabólica. Restaria ainda em nós um resíduo da revolta corporal *no interior* dessa agitada petrificação que caracteriza o poeta francês?

Ao final do capítulo *Natureza Histórica: Ruína* da Dialética do Olhar de Susan Buck-Morss, a filósofa situa a imagem da “inquietude petrificada” [*erstarrte Unruhe*], esse “desassossego constante que 'não se desenvolve'” como a “chave da posição política de Baudelaire” (Buck-Morss, 2012, p. 240). Na experiência da modernização capitalista, Baudelaire identificava a correlação entre o caos infernal da vida urbana com a vida interior: “A alegoria barroca vê o cadáver apenas de fora. Baudelaire o vê também de dentro” (Benjamin, 2021a, p. 182, *apud* Buck-Morss, 2012, p. 240). A correlação e mútua-expressividade entre vida psíquica e vida urbana é atinente a Walter Benjamin desde, pelo menos, o *Trauerspiel*, escrito em 1925, no qual o autor escreve sobre o mundo que se abre para o melancólico, numa formulação que já tem a tonalidade *behaviorista*-diabólica: “[O]s sentimentos, por mais vagos que possam parecer à autopercepção, respondem como um reflexo motor à estrutura objetiva do mundo” (Benjamin, 2016, p. 145). Isso receberá o mais agudo tratamento freudo-marxista posteriormente, com o estreitamento da relação de Benjamin com Adorno, que aponta para a compreensão de que “a verdadeira 'mediação' entre

sociedade e psicologia se encontra não na família, mas no caráter mercadoria e no fetiche" (Adorno, Carta de 5 de junho de 1935 a Benjamin, 2012, p. 162). Lemos em Adorno uma tentativa de provocar, através da crítica, o gesto de elaboração dos sentimentos vagos, uma vez que expressam a estrutura objetiva do mundo: "A necessidade de dar voz ao sofrimento é condição de toda verdade. Pois sofrimento é objetividade que pesa sobre o sujeito; aquilo que ele experimenta como seu elemento mais subjetivo, sua expressão, é objetivamente mediado" (Adorno, 2009, p. 24). Não à toa, Adorno inicia o parágrafo seguinte sobre a imanência da *apresentação* [*Darstellung*] à filosofia fazendo referência a essa necessidade de dar voz ao sofrimento como condição de verdade.

Imagem 11 – Giles Corey – *Giles Corey*. Capa de álbum, 2011.¹⁴¹



Encorajando a *responsividade* filosófica com os sentimentos vagos e reflexo-motores de nosso vínculo com a estrutura objetiva do mundo. Se a emancipação do sofrimento deixar a

¹⁴¹ O projeto artístico do professor de matemática e músico Dan Barrett *realiza sonico-imageticamente*, ao menos para nós e outros ouvintes, a experiência de desalienação dos sentidos corporais. A primeira faixa cristaliza a macabra experiência da depressão. Estranhamente, a possibilidade de *expressar* a sensação tremendamente atrofiante de trancafiamiento subjetivo na depressão é *posta* sonicamente em *The Haunting Presence*, do primeiro ao último minuto quando somos deixados em meio aos gritos sufocados de Barrett, que decifra, soletra [*spell out*] e expele a abominação do mundo para a temporalidade depressiva: *enterrado acima da terra*. O músico descreve o dispositivo de autoasfixia (Voor's Head Device) utilizado para habitar o limiar do suicídio: um capuz posto na cabeça para induzir alguma asfixia e alucinação: Pegue uma sacola plástica, de preferência opaca e preta, e faça diversas perfurações com agulha, o suficiente para criar um fluxo contínuo mas insuficiente de ar. Costure essa sacola em uma sacola externa, feita de tecido preto. Afixe-as no pescoço com um cinto. (Parte da entrevista disponível em: <https://www.sputnikmusic.com/album.php?reviewid=44363&page=6>). Difícil não olhar para a capa de álbum de Giles Corey, e ler a descrição do dispositivo sem se recordar da série de máscaras sensoriais de Lygia Clark de 1967. Como se Dan Barrett tivesse criado uma nova para a série.

desejar, a cólera em Benjamin estronda como um escólio ao desassossego petrificado: "cólera, indispensável para arrombar as portas desse mundo e deixar em ruínas as suas construções harmoniosas" (Benjamin, 2021a, p. 168).

Há ainda outro indício no incontornável *O velho mundo desce aos infernos* de Dolf Oehler sobre a relação siamesa da modernidade literária de Baudelaire, Flaubert e outros com o fracasso da revolução de 1848 na França, esmagados pela guarda nacional. A modernidade literária de um Baudelaire no poema de abertura de Flores do Mal, dirigido ao leitor, por exemplo, visa denunciá-lo. Como diz Oehler, referindo-se ao leitor de Baudelaire

a banalidade de seu dia-a-dia nada mais é do que um prolongamento, não de todo inconsciente, mas radicalmente negado, dos processos sangrentos do passado e uma ruminância atoleimada sobre os do futuro. Esse aparte ao leitor, assim, é uma análise impiedosa da sociedade burguesa posterior a junho, que constata tanto a banalidade do mal [...] quanto a probabilidade fundamental da repetição de catástrofes como as que acabavam de se dar (Oehler, 1999, p. 282).

Contudo, o desejo por um outro mundo em Baudelaire, execrando qualquer remendo ou reforma deste, é sugerido pela representação de insubordinações e revoltas de habitantes neuróticos das metrópoles, mesmo diante do endurecimento e enrijecimento da humanidade. Em sua dissecação da autoanálise da modernidade por Baudelaire em *O Mau Vidraceiro*, cuja analogia sugerida por Oehler é com o conto *O Artista da Fome* de Kafka e outro poema em prosa de Baudelaire, *Matemos os pobres!*, o autor avalia como premissa comum desses gestos literários “que a pressão do sofrimento imposto pela realidade só precisa ser intensa o bastante para liberar, mesmo nos mais fracos, reservas de indignação capazes de alterar, de um golpe, sua situação – e a realidade.”. *O Mau Vidraceiro* demonstra a capacidade súbita de se “recobrar energias insuspeitas”, no *Artista da Fome*, quando surgem fotos, o artista da fome “sacode as barras de sua gaiola”, a transformação espiritual reconduzida em ação histórica do *Matemos os pobres!* (Oehler, *op. cit.*, p. 298-301). O que Oehler sugere é que Baudelaire visa “ferir a imaginação do público” e coçar inescrupulosamente a ferida aberta, qual seja, a do fracasso traumático e sanguinário da Revolução de 1848. Talvez essa ira e cólera sejam sentidas ou vocalizadas como indispensáveis “para arrombar as portas deste mundo e deixar em ruínas as suas construções harmoniosas” (Benjamin, 2021a, p. 168).

7. À guisa de conclusão

Quando o ensaio *Estética e Anestésica* de Susan Buck-Morss foi ministrado como palestra em Londres, homenageando o centenário de nascimento de Benjamin, Gillian Rose, filósofa e teórica crítica, presente na conferência, se perguntou:

Porque a audiência aplaudiu vigorosamente quando ouviu uma palestrante dizer que as massas foram anestesiadas pela cultura de massa e mídia de massa? Que satisfação, intelectual e política existe em ouvir a afirmação de *controle total*? O investimento ativo no poder e projeção ansiosa dele [foram] exibidos na resposta [...] à proclamação de sua inelutável impotência (Rose, 1996, p. 36, grifo no original).

Perguntamo-nos se há um sentido em afirmar a anestesia cultural (Feldman, 1994) na produção acadêmica que conceitua e toma posse cognitiva, categorizando a debilitação da cognição somática. Se nossas críticas das mídias técnicas, da reprodução tecnológica e dos novos meios de percepção seriam mais uma camada de enrijecimento somático, dessa vez uma blindagem cognitiva e conceitual reforçando a camada da blindagem somática e neurológica, no sobrepiso de uma dor não sentida. O obscurecido grito de dor e o impedimento do cheiro de cadáver e de gasolina de entremear este texto, somados a nossa injeção conceitual de verborrágicos simulacros verbais e pílulas antibióticas de conceitos que parecem mais nos imunizar de sentir fisicamente as consequências da guerra e da violência cotidiana, da pura fisicalidade de nosso corpo que sente, mas que deixou de sentir. O que o já mencionado antropólogo cultural Allan Feldman (1994) relata no caso de um colóquio chamado *Violência e Processo Civilizacional*, em que a infalível somatização facial da experiência de violência em uma palestrante croata, a beira do pranto, que expressava *fisicamente* a dor e o nó na garganta no testemunho de sua experiência de medo *encarnado* e vivido *na pele* diante do terror paramilitar e clandestino na guerra civil iugoslava. Depois da fala *somática*, a discussão da intelectualidade ouvinte presente naquela palestra girou em torno da crítica às tecnologias de transmissão das imagens da guerra, à censura e aos meios de comunicação, únicos dispositivos de mediação sensorial disponível aqueles presentes diante daquela estranha e alienígena experiência encarnada do corpo que sente. Será que a crítica da mídia se tornou a batina de autodefesa frente ao mundo em frangalhos, proliferando mais metáforas surdas de nossa consciência crítica situada fora da zona da dor? Sobrepondo conceitos uns sobre os outros que há “muito perderam a capacidade de fazer ouvir aquilo a que pretendem se referir” (Chiarello, p. 54)?

Escreve Baudrillard (1986, p. 31):

Assim o universitário às voltas com o seu computador, corrigindo, remanejando, sofisticando sem descanso, fazendo desse exercício uma espécie de psicanálise interminável, memorizando tudo para escapar ao resultado final, para rechaçar o prazo marcado para a morte e o, fatal, da escrita, graças a um eterno *feedback* com a máquina. Maravilhoso instrumento de magia exotérica – de fato, toda a interação resulta sempre numa interlocução sem fim com uma máquina – vejam a criança e seu computador na escola: acreditam que se tornaram interativos, que se abriu a criança para o mundo? O que se conseguiu foi apenas criar um circuito integrado criança-máquina. Quanto ao intelectual, encontrou finalmente o equivalente do que o adolescente já descobrira no estéreo e no *walkman*: uma dessublimação espetacular do pensamento, videografia de seus conceitos!

8. Apêndice

A estrutura do caráter do homem moderno, que reflete uma cultura patriarcal e autoritária de seis mil anos é tipificada por um encorajamento do caráter contra a sua própria natureza interior e contra a miséria social que o rodeia. [...] O homem alienou-se a si mesmo da vida, e cresceu hostil a ela
Reich, A Função do Orgasmo

*Dentro de você existe um rio
Que não tem onde desaguar
Abra as comportas o faça vazio
E faz de conta que eu sou seu mar*
Alcione, Seu Rio Meu Mar

Nos voltemos por último a duas obras de arte, de diferentes momentos históricos, formas estéticas e técnicas artísticas distintas, mas cujas expressões correm em paralelo. A primeira, uma escultura de Umberto Boccioni, se desenvolve na extremidade corpórea do circuito estético da modernização: o enrijecimento e a petrificação do corpo diante da frenética e contraditória eterna variação do Mesmo no campo social. Enquanto que a segunda, uma serigrafia da série de Desastres de Andy Warhol, se desenvolve na extremidade do campo sensível tecnoestético da modernização, na estarecida proliferação de imagens cujo apelo sob a estética da forma mercadoria estanca a dor e sofrimento corporal da violência num evento tornado “sensação”. Em sua série, Warhol repete as imagens de tabloides de jornal explicitando artisticamente o que Karl Kraus caracterizou como o ultraje dos meios noticiários: “De novo o instrumento nos subiu à cabeça. Colocamos aquele que tem que comunicar o incêndio [...] acima do mundo, acima do fogo e da casa, acima do fato e de nossa imaginação” (Kraus *apud* Türcke, 2010, p. 18). Retomemos a contextualização: uma das teses político-filosóficas de Walter Benjamin na Reprodutibilidade Técnica, é a de que o novo

meio tecnoestético resultante da modernização deve ser entendido como a transformação do modo de percepção do modo de existência das coletividades humanas: a ultrassaturação do aparato sensorial. Os acontecimentos tendem a desaparecer sob o mesmo fluxo de informações que os trouxe à aparição estética, praticamente deixam de ser percebidos, ou melhor deixam de chocar, de doer. O “simulado mundo inteiro”, um ‘nós’ resignado, aguarda até que algo novo surja do fluxo informacional, tão somente para desaparecer novamente no mesmo córrego de imagens. É o que a obra de Boccioni sugere, da perspectiva do corpo enrijecido, da formação de um *ego* casca-grossa, blindado sensorialmente, e Warhol, da perspectiva da redundante reprodutibilidade técnica da realidade.

Isso posto, e mantenhemos a distinção paralela entre efeito somático (Boccioni) e meio tecnoestético (Warhol), enrijecimento psicossomático e enrijecimento social, avancemos mais um pouco conceitualmente. Afinal, para compreendermos essa transformação do corpo enrijecido e da reprodutibilidade técnica da realidade precisamos conceituar esses dois polos. O primeiro desses polos é o condicionamento natural do aparelho psicossomático. O segundo polo é o condicionamento histórico do aparelho psicossomático. O conceito de ‘história natural’ na Teoria Crítica, em sua articulação dupla como ‘natureza histórica’ e ‘história natural’ aborda essa mesma polaridade: a natureza histórica da percepção exige que historicizemos os modos de percepção, enquanto que a história natural exige naturalizar, sob o ponto de vista neurológico e somático, o modo de apreensão real das ilusões sensíveis a que a modernização submeteu o ser humano. Com o novo ambiente da modernização, o *medium* ou meio no qual ocorre a percepção, nosso ambiente estético é o de uma ilusão substitutiva em que a experiência moderna é caracterizada por um novo *sensorium* gestado nos novos meios tecnoestéticos.

A cultura de consumo capitalista é fundamentalmente uma compensação sensorial e libidinal para a exploração física, psíquica e do imaginário pela atividade produtiva do trabalho (na famosa boutade do recém falecido Jameson e Mark Fisher sobre o realismo capitalista, que não conseguimos imaginar o limiar do fim dessa forma de produção enrijecedora, que dê origem a uma outra é efeito, entre outras coisas, desse exercício constante da produção exaustiva deste mundo, das infundáveis notas promissórias de um futuro próspero). A questão é também que, retomando a citação de Jameson, “para uma cultura tão viciante quanto a nossa, [...] não é nada fácil fantasiar nossa liberdade dos vícios presentes, ou imaginar um mundo sem os estimulantes que tornam este mundo suportável” (Jameson, 1994, p. 75). Condições materiais e psíquicas para

suportar o insuportável, tolerar o intolerável é uma das condições de possibilidade de permanência desse mundo. Um problema que se faz visível considerado isso é o da crise de dessensibilização que compele e admite a recepção somática anestesiada da continuidade da catástrofe. Eis o já aludido novo ponto de colapso e de contradição da forma de vida capitalista: a produção de um corpo social estimulado, entorpecido e complacente na base de sua reprodução social.

O que gostaríamos com essas duas obras é rerepresentar, através de imagens, a tese de fundo do argumento de Susan Buck-Morss em suas obras acerca dos últimos treze anos da vida de Benjamin. Como víamos, na modernização industrial capitalista, a estetização da política é operada e manejada pelo fascismo. Precisamos insistir no argumento porque, nas primeiras impressões de uma leitura rápida da *Reprodutibilidade Técnica*, pode-se pensar que Benjamin vê o surgimento da estetização da política no fascismo. Mas não, o que se tem é uma operação e um manejo da estetização da política, iniciada pelo capitalismo. Benjamin nota nas Exposições Universais, as gigantescas feiras de exibição imperialista que expressavam, “a agudização da competição política e econômica dos polos industriais” (Buck-Morss, *Passagens*, nota 41). “Elas eram a forma inicial da política como espetáculo de massas, encenado pelo Estado, e nesse sentido anteciparam a *Volksfest* do fascismo”. E não apenas as Exposições Universais estetizaram a política, segundo Benjamin, as práticas fotográficas habilitaram a estetização da miséria e o movimento futurista estetizou a guerra.

Ora, a compreensão de que o trabalho incompleto das *Passagens* é algo como a história primeva do realismo capitalista, da atrofia cognitiva e sensorial, na qual a sócio-história da Paris do século XIX surge como a capital do Capital, a capital do espetáculo estimulatório, é proveniente da extensão universal ou cósmica da empatia com a mercadoria já antevista nas Exposições Universais. Nelas, a adesão foi total quando a "necessidade da sensação como vício supremo" se apresentou. Benjamin estipulava quando os "homens se tornarem cegos por excesso de luz elétrica e desvairados pela velocidade de transmissão de notícias" [B 2, 1] ou seja quando, na demarcação de Buck-Morss, "a partir do século XIX, a própria realidade foi transformada em narcótico" (Buck-Morss, 2012, p. 173). No terceiro milênio, as próteses tecnoestéticas engolfaram a totalidade sensível num holismo perceptivo, “o simulado mundo inteiro”, danificando a resposta política à indigesta experiência vivida pelo sofrimento alheio: a generalidade de corpos – mortos, mutilados, esfomeados, doentes – é inscrita nas telas como artigos de massa.

Portanto, Susan Buck-Morss e Benjamin ambos pensam no preparo estético do fascismo pela sociedade produtora de mercadorias. E por estético aqui entenda-se o sentido primordial de aquilo que é percebido pela sensação, ou seja, o capitalismo é a história natural dos meios de percepção que preparam os movimentos fascistas, naquele duplo-sentido de história natural em que a transformação biológico-natural da percepção é acompanhada da transformação histórica da percepção em uma relação dialética. No caso aqui, a substância natural da transformação histórica dos meios de reprodução é o corpo que sente, e o corpo que sente é debilitado pela transformação histórica: a transmissão de eventos disparatados, os desejos ligados à mercadoria, e por aí vai, no que se apresenta como uma dialética entre estética e anestésica, sensibilidade e dessensibilidade. O argumento de Buck-Morss acerca da modernização é esse: a dessensibilização do corpo que sente é o pressuposto e a resultante da modernização industrial capitalista. Não iremos nos deter mais no que o argumento descreve, penso que todos conhecemos a apatia, indiferença, anestesia social que proliferam hoje. Queremos somente apontar que essa questão não é questão de caráter ou de personalidade, mas é a resultante sociohistórica da sobrecarga de estímulos, medicações e vícios que nos ajudam a tornar esse mundo suportável, tolerável, o que, por sua vez, acena para sua reprodução. Nosso corpo e nosso meio se reposicionaram a fim de repelir estímulos e proteger o corpo de choques. De tão excessivos os estímulos e de frequência tão elevada, o corpo agora já não consegue mais “aparar” ou “filtrar” o excessivo, cabe a ele inverter a sua função de “parachoque” do sistema psíquico, cito novamente o parágrafo central de *Estética e anestésica*:

Sua meta é entorpecer o organismo, embotar os sentidos, reprimir a memória: o sistema cognitivo torna-se de anestesia. [...] Bombardeados por impressões fragmentadas, ve[mos] demais – e não [olhamos] nada. Assim, a simultaneidade entre a estimulação excessiva e o torpor é característica da nova organização sinestésica [circuito bidirecional corpo-mundo] como anestesia. Essa inversão dialética passa de um modo cognitivo de estar “em contato” com a realidade para um modo de bloquear a realidade, destrói a capacidade do organismo humano reagir politicamente.

Ao fim de seu texto, Buck-Morss interpreta o fascismo como o campo de construção da blindagem sensorial e da impenetrabilidade sensível. Os regimes fascistas foram a última organização centralizada e monumental da redoma anestésica preparada pelo capitalismo. A questão toda se complica face aquilo que Debord chamou de poder espetacular integrado, no qual o espetáculo difuso capitalista e o espetáculo monumental fascista são supassumidas no espetáculo integrado da redoma cósmica capitalista que inicializa nosso terceiro milênio. Desse

modo, como já argumentamos anteriormente, se as condições estéticas da modernização industrial deram no fascismo, essas condições sobreviveram e produziram nosso meio.

Reposto o fundo teórico, queríamos arriscar uma interpretação das obras de arte.

Ao que nos parecem, ambas as obras expressam essa determinação mútua entre o eixo biológico-natural dos sentidos e a transformação histórica dos meios de percepção. Se por um lado, Boccioni esculpe a petrificação do corpo (no *tropos* corporal fascista por excelência) contra a sobrecarga do acelerado do meio tecnoestético, Andy Warhol repete os eventos do meio tecnoestético, acionando a rejeição somática do corpo do espectador. Se por um lado, Boccioni esculpe o corpo fascista, Warhol reinscreve na tela a reprodutibilidade técnica e provoca o seu sujeito oculto: o corpo que sente.

Acerca de Boccioni, falemos brevemente de fascismo e futurismo. Devemos ter cautela na identidade entre ambos, ainda mais porque Benjamin parece identifica-los de pronto. Mas é incontornável o fato de que essa escultura pertenceu ao movimento futurista que deu as bases para a expressão fascista italiana. Contudo, penso ser necessário à crítica se voltar para os movimentos artísticos da antessala do fascismo. O mesmo filósofo pós-soviético Boris Groys, o anti-utopista contra quem Buck-Morss escreve, diz em uma entrevista de 2009, que o “[futurismo] foi a antecipação estética do fracasso do movimento fascista [...], ele mostrou a impossibilidade dessa estética e antecipou seu fracasso”¹⁴². Nossa abjeção generalizada em não botar a mão no vespeiro fascista pode aqui ter a pulsão deslocada por uma sondagem histórica das antecipações estéticas do fracasso do fascismo. Claro, poderíamos sempre argumentar que o movimento não fracassou, fracassou somente em momentos históricos específicos e em termos de derrota militar dos regimes fascistas. Mas que ideológica e politicamente, o movimento fascista permaneceu, seja em latência ou ativamente.

Pensamos que não tanto o fracasso, como diz Groys, mas a continuidade somática da corporeidade fascista, é visível nesta escultura de Boccioni. Acerca da metafísica corporal da percepção fascista, nota o historiador Klaus Theweleit, em sua análise de diários, escritos e cartas dos *Freikorps*, milícia protofascista alemã:

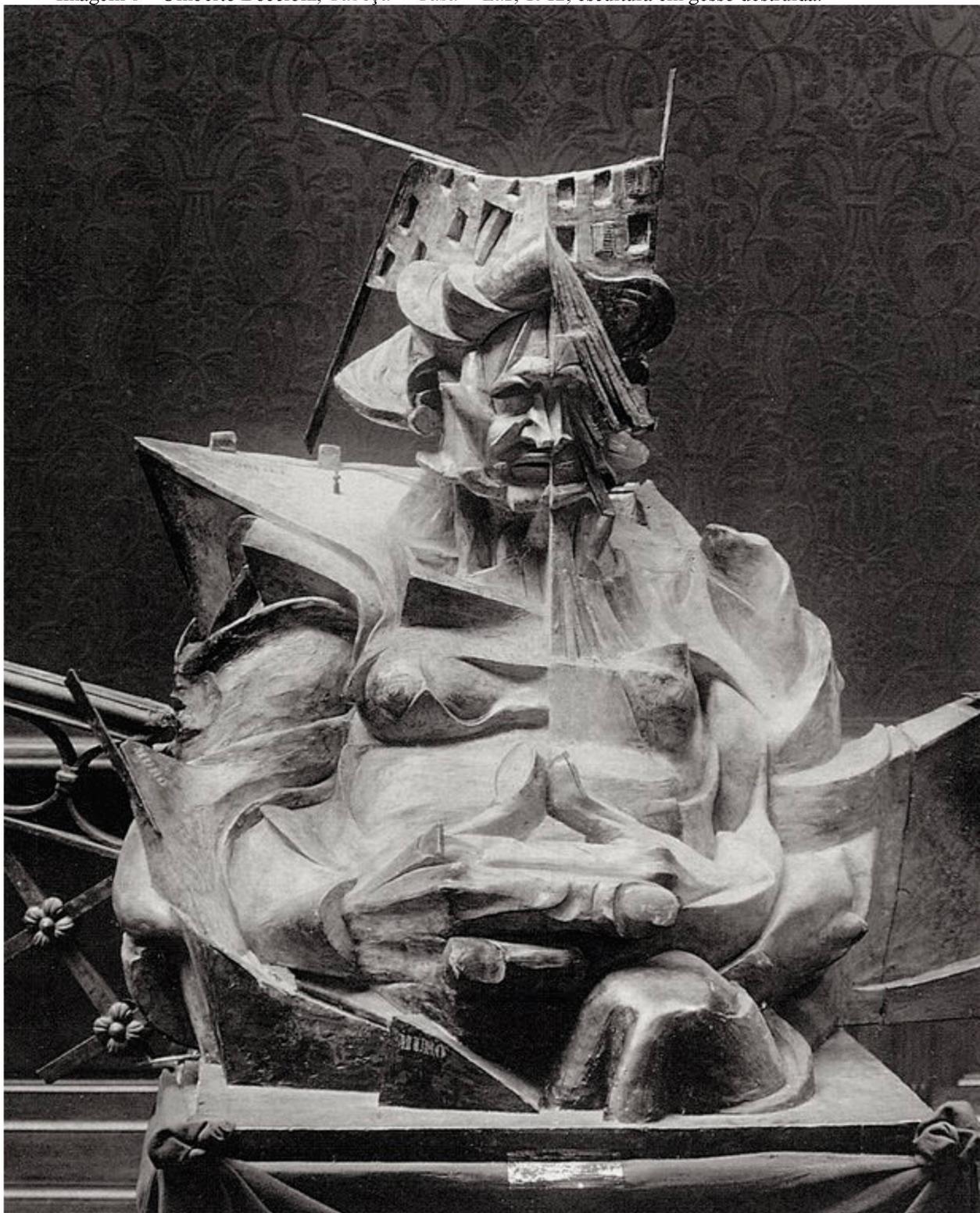
Por um lado há o mole, fluido, enfim o líquido corpo feminino que [...] espreita internamente o corpo masculino [...] que deve ser expurgado ou selado. Por outro lado há o duro, organizado e fálico corpo esvaziado de todas as vísceras internas e que encontra sua apoteose na máquina [como a metalização e blindagem triunfal

¹⁴² Disponível em: <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-16-summer-2009/bring-noise>. Tradução nossa.

do corpo humano pelo futurista Marinetti]. O novo homem é um homem cujo [porte] físico foi maquinizado, sua *psyqué* eliminada. [...] [No que] poderíamos chamar de sensório anti-sensual” (Theweleit, p. xix).

No *postscriptum* à Reprodutibilidade Técnica, Benjamin nota que a forma monumental do Terceiro Reich bajula a ordem econômica apresentando-a em seus traços eternos, intransponíveis. Ao mesmo tempo, desloca os executores e os receptores para um feitiço no qual eles mesmos devem aparecer como monumentais, ou seja, incapazes de ações refletidas e autônomas. A perpetuação das condições existentes ocorre através da paralisia dos homens (executores ou receptores) que poderiam alterar essas condições. Pensamos que essa condição sobrevive, desde a modernização capitalista, eclodindo no fascismo, e sobrevivendo hoje, no terceiro milênio.

Imagem 8 – Umberto Boccioni, *Cabeça + Casa + Luz*, 1912, escultura em gesso destruída.¹⁴³



A percepção que os fascistas tinham (e tem) dos líderes é monumentalista: “Não o homem, mas a estátua estava perante mim” escreveu o jornalista e membro do partido fascista Giuseppe Bottai acerca de Mussolini. O historiador do fascismo Emilio Gentili observa que a “petrificação” da imagem de Mussolini, a sua transformação numa “estátua viva” se tratava da projeção de uma mutação interior, já que o Duce se convertera numa “estátua viva, porque era um mito vivo”. No plano estético, a ideologia fascista era uma investida contra os corpos não-rígidos, ou melhor, corpos fisicamente flácidos na caracterização dos seus opositores, segundo João Bernardo em “Labirintos do Fascismo” (2015, p. 1113). Por exemplo, os professores não-autoritários são vistos, pela lente da hierarquia militar, como a impotência detendo o poder – ou seja, ridículos¹⁴⁴.

Podemos entender a escultura de Boccioni como uma dialética entre o rígido e o frágil, a rigidez fálca diante da fragilidade flácida. O movimento da sua escultura tornada estática a nós pela fotografia, é a permanência dinâmica da rigidez narcísica que caracteriza, não somente os líderes fascistas, como a aptidão dos corpos à adesão aos movimentos fascistas. Boccioni expressa contraditoriamente a resiliência heroico-espiritual da figura na escultura diante das forças de modernização, é a ação resiliente do corpo pétreo no quadro guarnecendo a sua identidade fixa diante das mutações.

Quanto à serigrafia da série de Desastres de Andy Warhol, apoiamo-nos e, no limite, repetimos a interpretação que faz dela o crítico de arte Hal Foster. No capítulo homônimo de seu livro *O Retorno do Real*, Foster tem uma terceira maneira de ler as imagens de *Death in America* que não é exclusivamente como, Thomas Crow as lê, como expressão “[d]a realidade do sofrimento e da morte” (*apud* Foster, 2017, p. 125) por baixo do glamour das estrelas da mídia ou

¹⁴³ A imagem é a fotografia da escultura que foi destruída. Os futuristas manifestaram de todas as formas possíveis sua rejeição à permanência substancial das coisas, buscando no impulso de destruição e violência a criação e ação histórica. Contraditoriamente a misoginia viril de Marinetti vangloriava estruturas fundamentais do campo social (a saber, o patriarcado, a figura masculina e a posição cultural da mulher). A revolução na forma escultural por Boccioni devotou-se a essa rejeição da permanência: ele esculpia em gesso ou argila, investindo contra a tradição do mármore e do bronze dentro do ímpeto futurista de destruição e rejeição da tradição que tinha em vistas a modernização industrial italiana. Rejeitava ainda a pintura cubista por dominar a dinâmica espacial numa superfície plana e chata. Ironicamente o destino dessa sua escultura seria a contenção de sua espacialidade pelo instante fotográfico.

¹⁴⁴ Buck-Morss caracteriza como anti-autoritário e anti-masculinista o método benjaminiano, em entrevista para Bruna Della Torre pela Boitempo: “Benjamin pode não ter encampado o feminismo como uma posição política e pode ser que tenha sido menos marxista do que a forma como o interpretei, mas seu método é não-autoritário, não-masculinista e não-dogmático de uma forma única. Isso deixa o pensamento vulnerável, aberto ao uso compartilhado e à apropriação criativa”. Disponível em: <https://blogdaboitempo.com.br/2022/03/24/as-frankfurtianas-a-critica-imanente-continua-sendo-uma-ferramenta-analitica-inestimavel-entrevista-com-susan-buck-morss/>

dos bens de consumo, expressões artísticas do sentimento real diante das tragédias como o acidente de carro que vemos. Foster também não apreende a obra de Warhol como fizeram os franceses, que tipicamente o liam como a abolição do significado e a mera expressão da superfície de simulacro. Quando os signos significam signos e o referente (real) se perde, segundo a leitura francesa teríamos, enfim, Warhol.

Imagem 12 – Andy Warhol, *Acidente de Carro Laranja (5 Mortes 11 Vezes em Laranja) (Desastre em Laranja)*, [1963]. Serigrafia. Fonte: artsandculture.google.com



Entre a visão referencial da realidade do sofrimento e da morte e a visão de simulacro, entre o afetivo e o indiferente, a eclosão empática e a imobilidade complacente, Foster sugere que Warhol trabalha a repetição em suas imagens, a aparente superfície do simulacro e a irrupção do real, de modo a provocar um lapso no modo de resposta psíquica complacente à obscenidade do espetáculo capitalista. A contradição entre o córrego de estímulos visuais e a inibição da resposta somática aparece esgarçada, Warhol cria uma zona de sensibilidade obstruída que podemos habitar pelo olhar. O índice material desse lapso, segundo Hal Foster, se encontra no processo da técnica serigráfica: o deslocamento mínimo na impressão, as rasuras da maquinaria, a sujeira na coloração. São lampejos e aberturas para o que falta nas imagens, o que está fora do registro maquínico, o que escapa à reprodutibilidade técnica da realidade. Como se quise por acaso, Warhol tentasse apoiar um desfibrilador sobre o corpo petrificado do espectador diante da tela (a tela de sua obra, as telas que nos circundam).

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T., HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1985. (edição eletrônica)
- ADORNO, T. *Dialética negativa*. Tradução de M. A. Casanova. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- ADORNO, T. Capitalismo tardio ou sociedade industrial. In: Cohn, Gabriel. *Sociologia: Theodor Adorno*, São Paulo: Ática, 1986.
- ADORNO, T. *In Search of Wagner*. Translated by Rodney Livingstone. London: Verso Books, 1991.
- ADORNO, T. A Ideia de história natural. in: *Primeira Versão*, ano IV, nº 196, Outubro. Porto Velho: Editora Universidade Federal de Rondônia, 2005.
- ADORNO, T; BENJAMIN, W. *Correspondência, 1928-1940*. Tradução José Marcos Mariani de Macedo. 2ª Ed, rev. São Paulo: Editora UNESP, 2012.
- ADORNO, T. *Ensaio sobre psicologia social e psicanálise*. Tradução de Verlaine Freitas. 1ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2015.
- ADORNO, T. Reflexões sobre a teoria de classes (1942). Tradução de Igor Lula Pinheiro Silva. in: *Crítica Marxista*, n. 50, p. 259-273, 2020.
- ADORNO, T. *A Atualidade da filosofia*. Tradução de Bruno Pucci, sem data [1996]. Disponível em: <https://www.unimep.br/anexo/adm/13032015161850.pdf>. Último acesso em 11 de Dezembro de 2024
- ANDERS, G. Teses para a Era Atômica. In: *Sopro 87*, Abril de 2013. Disponível em <https://culturaebarbarie.org/sopro/outros/anders.html>. Último acesso em 09 de Janeiro de 2025.
- ANDERS, G. Sobre o olho. Tradução de Felipe Catalani. In: *Günther Anders, fenomenólogo e agitador*. Cadernos de Tradução LELPraT, vol. 2, p. 101-127, junho 2021.
- ARAGON, L. *O Camponês de Paris*. Apresentação, tradução e notas de Flávia Nascimento; posfácio de Jeanne Marie Gagnebin. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- ARISTÓTELES. *Metafísica*. Tradução de Vivianne de Castilho Moreira. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2024.
- BADIOU, A. *A Hipótese Comunista*. Tradução de Mariana Echalar. São Paulo: Boitempo, 2012.

BAUDRILLARD, J. *Para uma crítica da economia política do signo*. Tradução de Anibal Alves. Portugal: Edições 70, 1972.

BAUDRILLARD. *América*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rococó, 1986.

BAKHTIN, M. Arte e Responsabilidade. in: *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

BAUDELAIRE, C. O mundo vai acabar. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes. In: *Revista Alea: Estudos Neolatinos*, Volume: 9, Número 2, 2007.

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

BAUDRILLARD. *Para uma Crítica da Economia Política do Signo*. Tradução de Anibal Alves. Portugal: Edições 70, 1972.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas, volume 1. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 3ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, W. *Passagens*. Organização de Willi Bolle com colaboração de Olgária Chain Féres Matos. Tradução do alemão de Irene Aron. Tradução do francês de Cleonice Paes Barreto Mourão. Revisão técnica de Patricia de Freitas Camargo. Belo Horizonte: Editora UFMG. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BENJAMIN, W. *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*. Tradução, notas e apresentação de Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2012a.

BENJAMIN, W. *O Anjo da História*. Organização e Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012b. [edição eletrônica]

BENJAMIN, W. *Rua de Mão Única; Infância Berlinense: 1900*. Edição e Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013a.

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

BENJAMIN, W. *Origem do Drama Trágico Alemão*. Edição e tradução de João Barrento. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

BENJAMIN, W. *Sobre o conceito de história: edição crítica*. Tradução de Adalberto Müller. 1ª Ed. São Paulo: Alameda, 2020a.

BENJAMIN, W. *Diário parisiense e outros escritos*. Tradução de Carla Milani Damião e Pedro Hussak. São Paulo: Hedra, 2020b

BENJAMIN, W. *Baudelaire e a modernidade*. Edição e tradução de João Barrento. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2021a.

BENJAMIN, W. *Estética e sociologia da arte*. Tradução de João Barrento. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2021b.

BENJAMIN, W. *The Life of Students*. Translated by Rodney Livingstone. Disponível em: <https://libcom.org/article/life-students-walter-benjamin>. Último acesso em 18 de Dezembro de 2024. Arquivado em: <https://archive.is/LMaKW>

BERDET, Marc. Eight Thesis on Phantasmagoria. *Anthropology & Materialism*, v. 1, 2013. Disponível em <http://journals.openedition.org/am/225>. Último acesso em 23 de Dezembro de 2024.

BERNARDO, J. *Labirintos do fascismo: na encruzilhada da ordem e da revolta*. 2ª versão, 2015. Disponível em <https://www.marxists.org/portugues/tematica/livros/diversos/labirintos-do-fascismo.pdf>. Último acesso em 23 de Dezembro de 2024.

BLANQUI, A. *A eternidade conforme os astros*. Tradução de Pedro Paulo Pimenta, Maria Paula Gurgel Ribeiro. 1ª Ed. São Paulo: Iluminuras, 2018.

BOLIN, H. *Unworldliness: a pathology of humankind (on Günther Ander's negative anthropology)*. In: e-flux journal, Issue #147, September 2024. Disponível em: <https://www.e-flux.com/journal/147/625279/unworldliness-a-pathology-of-humankind-on-gnther-anders-s-negative-anthropology/>. Último acesso em 09 de Janeiro de 2025.

BUCK-MORSS, S. *The Origin of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin and the Frankfurt Institute*. New York: The Free Press, 1977.

BUCK-MORSS, S. Benjamin's Passagen-Werk: Redeeming Mass Culture for the Revolution. In: *New German Critique*, no. 29, The Origins of Mass Culture: The Case of Imperial Germany (1871-1918). Spring-Summer, 1983.

BUCK-MORSS, S. *Dialética do Olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens*. Tradução de Ana Luiz de Andrade. Revisão técnica de David Lopes da Silva. Belo Horizonte: Editora UFMG. Chapecó: Editora Universitária Argos, 2002a.

BUCK-MORSS, S. Revolutionary Time: The Vanguard and the Avant-Garde. In: Perception and Experience in Modernity, International Walter Benjamin Congress 1997. Editado por H. Geyer-Ryan et. al. Nova Iorque, Edições Rodopi B. V., Amsterdam, 2002b.

BUCK-MORSS, S. *Thinking Past Terror: Islamism and critical theory on the left*. New York: Verso Books, 2003.

BUCK-MORSS, S. Images of the Mind: visual studies and global imagination. In: artUS 5/6, *Demockery*. pp. 47-53. January-February, 2005.

BUCK-MORSS, S. Estética e Anestética: uma reconsideração de A obra de arte de Walter Benjamin. Tradução de Vera Ribeiro. In: *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Organização Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

BUCK-MORSS, S. *Hegel e o Haiti*. Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2017a.

BUCK-MORSS, S. Alejandro Perez. *The Bat of Minerva – the Story of Political Philosopher Susan Buck-Morss*. 2017b. 1 vídeo (58m:34s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=t8SriNi-8YQ> Acesso em: 9 de Julho de 2024.

BUCK-MORSS, S. *Mundo de sonho e catástrofe: o desaparecimento da utopia de massas na União Soviética e nos Estados Unidos*. Tradução de Ana Luiza Andrade, Rodrigo Lopes de Barros e Ana Carolina Cernicchiaro. Revisão Técnica e Transliteração do russo de Adel Ramilevna Faitaninho. Florianópolis: Editora da UFSC, 2018.

BUCK-MORSS, S. *Revolution Today*. Chicago: Haymarket Books, 2019. [edição eletrônica]

BUCK-MORSS, S. *Year one: a philosophical recounting*. Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press, 2021. [edição eletrônica]

BUTLER, S. Beyond Narcissus. in: *Synaesthesia and the Ancient Senses*. Edited by Shane Butler and Alex Purves. New York: Routledge, 2013.

CANETTIERI, T. *Brasil-Catástrofe: constelações da destruição que estamos vivendo*. Rio de Janeiro: Consequência Editora, 2023.

CHAUI, M. Cultura e democracia. in: *Critica y Emancipación*, (1), p. 53-76. Junho de 2008.

CRARY, J. *Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna*. Tradução de Tina Montenegro. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

CRARY, J. *24/7: capitalismo tardio e os fins do sono*. Tradução de Joaquim Toledo Jr. São Paulo: Ubu Editora, 2016.

DE DUVE, T., & MOREIRA, J. A arte diante do mal radical. *ARS (São Paulo)*, 7(13). pp. 64-87, 2009.

DE SUTTER, L. *Narcocapitalism: life in the age of anaesthesia*. Cambridge, Polity Press, 2018.

DEBORD, G. *A Sociedade do espetáculo*. Tradução Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DEJOURS, C. *A Banalização da injustiça social*. Tradução de Luiz Alberto Monjardim. 7ª ed. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2006.

DIDI-HUBERMAN, G. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2015.

EAGLETON, T. *A Ideologia Estética*. Tradução de Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1993.

KESTER, G. *Estética depois do fim da arte*. Uma entrevista com Susan Buck-Morss. in: *Dazibao* #3 (nov. 2015), pp. 10-30, 2015.

KIRCHNER, R. Trabalho das passagens, de Walter Benjamin. Em: *Viso, Cadernos de estética aplicada*. Nº 3, set-dez/2007.

KOTKIN, S. *Magnetic Mountains: Stalinism as civilization*. University of California Press, California. 1997.

FAUSTO, R. Sobre o jovem Marx. *Discurso*, São Paulo, Brasil, n. 13, p. 7-52, 1980. DOI: 10.11606/issn.2318-8863.discurso.1980.37889. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/37889>. Acesso em: 10 dez. 2024.

FELDMAN, A. On Cultural Anesthesia: From Desert Storm to Rodney King. in: *American Ethnologist*, vol. 21, no. 2 (May, 1994), pp. 404-418.

FISHER, M. *Flatline Constructs: gothic materialism and cybernetic theory-fiction*. Exmilitary, 2018.

FISHER, M. *Realismo capitalista: é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo?* Tradução de Rodrigo Gonsalves, Jorge Adeodato, Maikel da Silveira. Coordenação de Manuela Beloni e Cauê Ameni. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2020.

FREUD, S. Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia (dementia paranoides) relatado em autobiografia ("O caso Schreber", 1911). in: *Obras completas, volume 10: Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia ("O caso Schreber")*, artigos sobre técnica e outros textos (1911-1913). Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, S. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. in: *Obras completas, volume 6: três ensaios sobre a sexualidade, análise fragmentária de uma histeria ("O caso Dora") e outros textos (1901-1905)*. Tradução de Paulo César de Souza. 1ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

FREUD, S. Além do Princípio do Prazer. Tradução e notas: Maria Rita Salzano Moraes; revisão de tradução: Pedro Heliodoro Tavares. 1ª Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

FREUD, S., *et al.* *Psicanálise das Neuroses de Guerra*. Tradução, notas e apresentação de Bruno Carvalho. 1ª Ed. São Paulo: Quina Editora, 2023.

FOSTER, H. *Armor Fou*. in: *October*, Vol. 56. High/Low Art and Mass Culture. United States: MIT Press, Spring, 1991.

FOSTER, H. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. Tradução Célia Euvaldo. São Paulo: Editora UBU, 2017.

GEROULANOS, S; TODD, M. *The Human Body in the Age of Catastrophe: brittleness, integration, science, and the Great War*. London: The University of Chicago Press, 2018.

GOLDSTEIN, K. *The Organism: a holistic approach derived from pathological data in man*. New York: MIT Press, 1995.

HANSEN, M. B. *Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and Theodor W. Adorno*. London, England: University of California Press, 2012a.

HANSEN, M. B. Benjamin, cinema e experiência: *A flor azul na terra da tecnologia*. Tradução de Vera Ribeiro. In: Benjamin e a obra de arte: técnica imagem, percepção. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012b.

HAUG, W. F. *Crítica da estética da mercadoria*. Tradução Erlon José Paschoal. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

HAUG, W. F. Commodity Aesthetics Revisited: Exchange relations as the source of antagonistic aesthetization. in: *Radical Philosophy*, 135, p. 18-24. January/February, 2006.

JAMESON, F. *Fables of Aggression: Wyndham Lewis, the modernist as fascist*. London: University of California Press, 1979.

JAMESON, F. *Seeds of Time*. Columbia University Press, 1994.

JAPPE, A. *As Aventuras da mercadoria: para uma nova crítica do valor*. Tradução de José Miranda Justo. Portugal: Antígona, 2006.

JÜNGER, E. Mobilização Total. Tradução de Vicente Sampaio. In: *Natureza Humana - Revista Internacional De Filosofia E Psicanálise*, 4(1), 2002.

LÖWY, M. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Uma leitura das teses 'Sobre o conceito de história'. Tradução das teses de Wanda Nogueira Caldeira Brant, Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.

LUKÁCS, G. *História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista*. Tradução de Rodnei Nascimento. 3ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.

MALABOU, C. *What Should We Do with Our Brain?* Translated by Sebastian Rand. New York: Fordham University Press, 2008.

MANDEL, E. *O Capitalismo Tardio*. Tradução de Carlos Eduardo Silveira Matos, Regis de Castro Andrade e Dinah de Abreu Azevedo. São Paulo: Nova Cultural, 1985.

MARCUSE, H. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Tradução de Álvaro Cabral. 6ª ed. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1975.

MARINETTI, F. T. *Estética Futurista da Guerra*. Versão de tradução nossa. Disponível em: <https://ruidez.home.blog/2024/07/16/estetica-futurista-da-guerra-t-m-marinetti/>.

MARX, K. *Manuscritos econômico-filosóficos*. Tradução de Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2004.

MARX, K.; ENGELS, F. *Manifesto Comunista*. Tradução de Álvaro Pina e Ivana Jinkins. 1ª Ed. São Paulo: Boitempo, 2010.

MARX, K. *O Capital: crítica da economia política: livro I: o processo de produção do capital*. Tradução de Rubens Enderle. 2ª Ed. São Paulo: Boitempo, 2017.

MARX, K. Carta de Marx a Arnold Ruge, 1843 in: *Sobre a Questão Judaica*. Tradução de Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2010. Disponível em <https://criticadesapiedada.com.br/carta-de-marx-a-arnold-ruge-1843>. Último acesso em 19 de Novembro de 2024. Arquivado em: <https://archive.is/MGldf>

MATOS, O. C. F. *Benjaminianas: cultura capitalista e fetichismo contemporâneo*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

MATOS, O. Walter Benjamin e Theodor Adorno: o estupor da facticidade à meia-noite do século. in: *Revista Ideação*, n. 36, Julho/Dezembro, 2017.

OSBORNE, P. *Politics of Time: modernity & avant-garde*. London: Verso Books, 1995.

PALHARES, T. *Aura: a crise da arte em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora Barracuda, 2019.

PASOLINI, P. P. *Escritos corsários*. Tradução de Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Editora 34, 2020.

PERLOFF, M. *O Momento futurista: avant-garde, avant-guerre, e a linguagem da ruptura*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: EdUSP, 2018.

RABINBACH, A. *Human Motor: energy, fatigue and the origins of modernity*. United States: HarperCollins, 1990.

RANCIÈRE, J. A Partilha do Sensível: estética e política. 2ª Ed. Tradução de Mônica Costa Neto. São Paulo: EXO experimental org; Ed 34, 2009.

REICH, W. *A Função do orgasmo: problemas econômico-sexuais da energia biológica*. Tradução de Maria da Glória Novak. 9ª Ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1975.

ROSE, Gillian. *Mourning Becomes the Law: philosophy and representation*. Cambridge: University Press, 1996.

ROSS, Kristin. *Communal Luxury: the political imaginary of the Paris commune*. Verso Books, 2015. [edição eletrônica]

ROUANET, S. P. *Édipo e o Anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

RYDER, R. *The Acoustic Unconscious: from Walter Benjamin to Alexander Kluge*. Berlin, Springer, 2022

SCHIVELBUSCH, W. Railroad Space and Railroad Time. in *New German Critique*, no. 14 (Spring, 1978), pp. 31-40.

SCHIVELBUSCH, W. *The Railway Journey: the industrialization of time and space in the nineteenth century*. United States: University of Carolina Press, 1986.

SCHIVELBUSCH, W. *Tastes of Paradise: a social history of spices, stimulants, and intoxicants*. Translated by David Jacobson. New York: Pantheon Books, 1993.

SCHÖTTKER, D. Comentários sobre Benjamin e *A obra de arte*. Tradução de Marijane Lisboa. In: *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Organização Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

SIMMEL, G. As grandes cidades e a vida do espírito. *Mana*, 11(2), 2005, p. 577-591.

SIMMEL, G. *Cultura filosófica*. Tradução de Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Editora 34, 2020

SLOTERDIJK, P. *Crítica da Razão Cínica*. Tradução de Marco Casanova, Paulo Soethe, Maurício Mendonça Cardozo, Pedro Costa Rego e Ricardo Hiendlmayer. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

SODRÉ, M. *O Brasil simulado e o real: ensaio sobre o cotidiano nacional*. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1991.

SOHN-RETHEL, A. *Trabalho intelectual e manual*. Tradução de Elvis Cesar Bonassa. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2024.

TAUSSIG, M. *The Nervous System*. United States: Routledge, Chapman and Hall, Inc, 1992.

THEWELEIT, K. *Male Fantasies: volume 1 women, floods, bodies, history*. Translated by Stephen Conway in collaboration with Erica Carter and Christ Turner. USA: Univeristy of Minnesota Press, 1987 [1977].

THEWELEIT, K. *Male Fantasies: volume 2 male bodies: psychoanalyzing the white terror*. Translated by Erica Carter and Christ Turner. USA: Univeristy of Minnesota Press, 1989 [1978].

TOSCANO, A; KINKLE, J. *Cartographies of the Absolute*. London: Zero Books, 2015.

TÜRCKE, C. *Sociedade excitada: filosofia da sensação*. Tradução de Antonio A. S. Zuin et. al. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2010.

VIRILIO, P. *Guerra e cinema*. Tradução de Paulo Roberto Pires. São Paulo: Página Aberta, 1998.

WALLACE, D. F. Pense na lagosta. in: Ficando longe do fato de já estar meio que longe de tudo. Tradução de Daniel Galera e Daniel Pellizzari. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. [edição eletrônica].

WOHLFARTH, I. *Spielraum*, o jogo e a aposta da ‘segunda técnica’ em Walter Benjamin. in: *Limiar*, vol 3, nº 6, 2016