



ESCOLA DE COMUNICAÇÃO,
ARTES E DESIGN
FAMECOS

REVISTA FAMECOS

mídia, cultura e tecnologia

Revista FAMECOS, Porto Alegre, v. 28, p. 1-12, jan.-dez. 2021
e-ISSN: 1980-3729 | ISSN-L: 1415-0549

<https://dx.doi.org/10.15448/1980-3729.2021.1.39117>

SEÇÃO: PENSAMENTO MIDIÁTICO COMUNICACIONAL

As imagens no jardim da técnica: dispositivos, cinema e subjetividades no pensamento de Walter Benjamin

The images in the garden of technique: devices, cinema and subjectivities in Walter Benjamin's work

Las imágenes en el jardín de la técnica: dispositivos, cine y subjetividades en el pensamiento de Walter Benjamin

Jaison Castro Silva¹

orcid.org/0000-0002-5047-3725
jaisoncastro2@gmail.com

Recebido em: 10 set. 2020.

Aprovado em: 20 mai. 2021.

Publicado em: 03 set. 2021.

Resumo: Este artigo realiza a investigação de textos do filósofo Walter Benjamin, tais como *Experiência e pobreza* (1933), *O narrador* (1935) e *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica* (1936), além daqueles que tratam diretamente sobre o tempo e a teoria do conhecimento, como o *Konvolut N*, de *Passagens* (1929–1940). O objetivo é elucidar a “imagem técnica” no pensamento desse autor, a partir da categoria “dispositivo midiático” em sua colaboração para a reflexão sobre a produção de subjetividades. Esses elementos possuem como base o “princípio construtivo” da montagem cinematográfica, em direta conjugação com as vanguardas culturais 1920/1930, a experiência estética moderna e o pensamento freudiano, o que evidencia, no modelo epistemológico proposto por Benjamin, uma peculiar e original conjugação entre estética e conhecimento. O texto foi preparado com o método de revisão bibliográfica.

Palavras-chave: Walter Benjamin. Dispositivos. Montagem cinematográfica.

Abstract: The article investigates the essays of Walter Benjamin, such as *Experience and poverty* (1933), *The Storyteller* (1935) e *The work art in the time of its technical reproduction* (1936), and those directly related to time and knowledge theory, such as *Konvolut N*, in *The Arcade project* (1929–1940). The main goal is to elucidate the “technical image” in this author’s thinking from the reflexion on “mediatic apparatus” and its collaboration to the production of subjectivities. The base of these elements is the “construction principle” of the cinematographic montage, in the background of the cultural vanguards 1920/1930, the aesthetic modern experience and the freudian thinking, that unfolds the epistemologic model introduced by Benjamin what reveals an unique and inovative relation between aesthetic and knowledge. The text was written by bibliographic review methods.

Keywords: Walter Benjamin. Appartus. Cinematographic montage.

Resumen: Lo articulo investiga los ensayos di Walter Benjamin, como *Pobreza y experiencia* (1933), *Lo contador de histórias* y *La obra de arte en época de su reproduccion técnica* (1936), y aquielos diretamente relacionados a teoria del conocimiento, como o *Konvolut N*, en *El trabajo das passagens* (1929–1940). Lo principal objetivo consiste en elucidar la “imagen técnica” existen no pensamiento deste autor tomando como ponto de partida sua reflexion sobre el “dispositivo midiático” assin como su colaboracion para la produccion del subjetividades. La base de esses elementos encontra-se no “princípio construtivo” de la montage cinematográfica, tendo como pano de fundo o papel desempenhado pelas vanguardas culturales 1920/1930, a moderna experiencia estética y lo pensamento freudiano, que revela el modelo epistemológico apresentado en Walter Benjamin revelando así la original y inovadora relacion entre estética y conocimiento. El trabajo se realizo gracias a los métodos de revisión bibliográfica.

Palabras clave: Walter Benjamin. Dispositivos. Montage cinematográfica.



Artigo está licenciado sob forma de uma licença
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

¹ Instituto Federal do Piauí, Campo Maior, PI, Brasil.

Introdução

O escopo dos escritos de Walter Benjamin permite sua atuação na encruzilhada de várias áreas, entre as quais se incluem a filosofia, a arte, a literatura e os estudos de imagem. Particularmente prolífico para o estudo das contribuições desse filósofo alemão é o caderno N (*Konvolut N*) de *Passagens* (BENJAMIN, 2009), projeto inacabado que consistia em sua aposta mais ambiciosa. O caderno versa sobre a "teoria do conhecimento, teoria do progresso" e confronta o inovador debate benjaminiano sobre o conhecimento, com diversas concepções sobre: a) história; b) modelo epistemológico nas relações entre sujeito cognoscente e objeto a ser apreendido; c) produção humana de temporalidade (BENJAMIN, 2009, p. 499-530).

Na perspectiva desses textos, imagem e tempo se coadunam para pensar um sujeito distante, seja das ilusões de consciência soberana, seja do modelo nomológico das ciências sociais. Tal proposta volta-se para pensar um indivíduo que mergulha em um mundo caótico e fragmentário, no qual não há opção a não ser operacionalizar — fazer uso, ainda que de modo crítico — a técnica, tentando desarmar seus aspectos mais perigosos e acionar suas características mais libertárias, em um processo nem sempre totalmente consciente.

A ação dos sujeitos, não mais vistos em um sentido forte, como senhores da própria consciência, traz à baila elementos do inconsciente e práticas, aparentemente, automáticas, em um intrincado relacionamento com a técnica que os envolve e os atravessa no mundo moderno. Em outras palavras, na modernidade, a técnica submeteu os sujeitos a um treinamento complexo, e as operações sensoriais e perceptivas são qualitativamente distintas daquelas de outras épocas, o que muitas vezes se processa no nível do inconsciente (BENJAMIN, 1989, p. 103-150).

Nessa chave, a relação desses sujeitos com seus instrumentos deixa de ser vista somente como uma relação de uso e submissão. O ser humano deixa de ser o único centro da ação diante

de uma natureza que disponibiliza, aparentemente, infinita gama de objetos de investigação, graças ao domínio técnico. Percebe-se a zona de ação entre sujeito e objeto como um campo de forças, cuja vitória nem sempre é garantida (JAY, 2009).

Nessa relação múltipla e estratificada entre sujeitos e objetos, mediada pela técnica e que se propõe renovada pela crítica, constrói-se um jogo em que "subjetivação" e "dessubjetivação" atuam conjuntamente, na tentativa, não subsumível a um completo controle, de provocar uma fagulha ou uma "profanação", que devolve ao uso comum o que estava restrito a um uso limitado e condenado à ossificação (AGAMBEN, 2007).

O filósofo italiano Giorgio Agamben (2005), organizador da publicação das obras completas de Walter Benjamin em seu país e que levou o método filológico do pensador alemão a um novo patamar de compreensão, aponta que uma categoria fundamental para se entender o modelo de subjetividade e de conhecimento proposto por Benjamin consiste na "Experiência" (*Erfahrung*).

Um relacionar-se qualitativamente diferenciado com a temporalidade, afastado das necessidades imediatas da racionalidade instrumental ou do tempo do progresso, a Experiência no modelo benjaminiano seria o que permite moldar a narrativa no sentido tradicional, embalada pelo ritmo do trabalho manual dos artesãos (BENJAMIN, 1994, p. 197-221). O pensamento moderno se esforça para entregar a tarefa da produção e o registro da experiência para fora do humano, no território (aparentemente mais seguro e epistemologicamente confiável) dos dispositivos maquínicos, sufocando essa categoria particular, que teria relações com um "estado crepuscular" da consciência humana, no qual tempo da vigília e do sono encontrariam-se em um limiar (AGAMBEN, 2005, p. 48-51). Explorar essa relação de corpos na fronteira da linguagem que Benjamin chamou de experiência guarda chaves possivelmente inusitadas, como o acesso ao conhecimento pelo sensorial e uma exploração do inconsciente, no sentido freudiano, com todos

os riscos que isso pode acarretar².

Neste presente artigo, procuramos iluminar essa problemática — o modelo benjaminiano de formação das subjetividades frente ao dispositivo cinematográfico — a partir de leituras de diferentes momentos da trajetória do pensador e de seus diferentes exegetas. Nesse caminho de reflexão, propomos perceber as relações entre o que chamamos de textos sobre a Experiência (*Erfahrung*) — em *Experiência e pobreza*, *O narrador* e *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* —, bem como de outros textos, principalmente do período tardio (1933–1940), como os textos sobre Baudelaire — *As teses* e o caderno N de *Passagens (Konvolut N)* —, acreditando que esses textos, ao se iluminarem mutuamente, permitem lançar luzes sobre um aspecto específico do pensamento benjaminiano: a montagem cinematográfica e suas consequências para o modelo de conhecimento e de subjetividade do pensador.

O modelo surrealista de subjetividade

Walter Benjamin (1892–1940) produziu grande parte de seus escritos entre as duas guerras mundiais. Ele pertence a um conjunto de intelectuais da República de Weimar (1919–1933), cujas marcas de identidade são o pessimismo, em relação às ambições de conhecimento da filosofia tradicional, e uma atenção às demandas em torno das contradições e das mudanças rápidas pelas quais passava a sociedade moderna. O objetivo desses intelectuais, além de acadêmico, era também político. Mostrava-se necessário que o pensamento libertário contribuísse para a compreensão desses novos fenômenos, antes que a ameaça fascista deles se apropriasse (WITTE, 2017).

Desse modo, ainda que se inserisse apenas de modo heterodoxo no Instituto de Pesquisas Sociais (a conhecida Escola de Frankfurt), Benjamin participou do mesmo impulso coletivo de produzir reflexões inovadoras sobre as céleres

alterações que surgiam nos *mass media* e nas artes. Benjamin, desde os seus primeiros escritos, toma como ponto de partida as limitações do pensamento tradicional, no que compete alcançar essas manifestações. Novas chaves de reflexão faziam-se necessárias para que o livre pensamento não fosse sufocado pelo totalitarismo que então rondava o saber, em todas as frentes.

Os frankfurtianos desenvolvem, assim, uma longa tradição no estudo da formação da personalidade e das singularidades do sujeito moderno. Na década de 1930 e 1940, pensadores como Theodor Adorno e Max Horkheimer desenvolveram reflexões concernentes à formação da *persona* autoritária, principalmente a partir de viés psicanalítico, investigando a relação das diversas mídias e as possibilidades — empiricamente verificáveis no contexto de então — de ascensão de governos totalitários e fascistas (FREITAG, 1986; ADORNO & HORKHEIMER, 1985; JAY, 2009).

Para Adorno, a cultura de massa, principalmente o *jazz* americano, servia como um elemento de regressão do caráter emancipatório da subjetividade moderna e acentuaria seus aspectos mais reacionários. De forma geral, a cultura industrializada apostaria em uma racionalidade instrumental, adequando-se a um modelo de sociedade administrada, propício para ascensão de práticas autoritárias (ADORNO, 1983). Opondo-se a isso, Benjamin percebe que a ideia de emancipação pela via da razão iluminista provoca a idealização de um tipo específico e único de sujeito racional, promovendo, ao fim e ao cabo, a sua própria dessubjetivação.

Nesse cenário, a heterodoxa e transdisciplinar filosofia de Walter Benjamin desenvolveu estudos sobre as relações entre os dispositivos midiáticos e a formação da subjetividade moderna que se diferenciam do quadro geral dos pensadores frankfurtianos. Para Benjamin, a reprodutibilidade técnica na modernidade não necessariamente implicaria

² Outros pensadores, como Martin Jay (2008) e Jeanne Marie Gagnebin (2013), também elegeram essa categoria como central para a compreensão do pensamento de Benjamin, muitas vezes situando a reflexão benjaminiana como um lamento, que aninha algo de nostálgico pela perda da Experiência. Não raro, a tentativa de compreender Benjamin desenvolve uma abordagem de superação dessa perda e um projeto de organização de seus empreendimentos assistemáticos de exploração do sensorio. Tal perspectiva caminha para um tipo de conhecimento que atue a partir dos clarões e relâmpagos que ainda podem ser produzidos a partir dos necessários atritos, advindos dessa busca que visa explorar racionalmente o que é do território do indomável e do selvagem (GAGNEBIN, 2013).

apenas características negativas, embora estas também estejam presentes, mas elementos que contribuem para emancipação e, principalmente, para abrir novas clareiras no conhecimento e na percepção humanas (BENJAMIN, 1994, p. 165-196).

Diante do caos epistemológico e de ameaças políticas, Benjamin traça horizontes reflexivos, instigados pelas novas formas de percepção e sensorialidade. Onde alguns lêem declínio intelectual e artístico, Benjamin enxerga uma verdade subjacente, quase no sentido teológico, mas, ainda assim, ligada a um modo de exposição e revelação de natureza técnica, uma verdade que apareça e se mostre na história e na linguagem, no lado humano que a experiência com a técnica ensaja.

Para o filósofo alemão, a própria ideia da técnica como mera exploração da natureza deveria ser questionada, pois implicava pensá-la como uma engrenagem fundamental no progresso e regida por modelos temporais lineares, que compreendiam o tempo como uma linha reta. Essa reflexão atravessa os textos de Benjamin, de sua juventude até "as teses sobre o conceito de história", seu último escrito (LOWY, 2008).

O inovador modelo epistemológico e a crítica ao sujeito moderno propostos por Benjamin estão, como se pode constatar, definitivamente ligados ao contexto histórico e somente podem ser devidamente compreendidos a partir dele. O mundo sombrio dos regimes totalitários, que perseguiram as minorias e abraçavam a violência como princípio de organização de mundo, gerava um ambiente no qual a sustentação de qualquer verdade, em um sentido iluminista, parecia impossível (BUCK-MORSS, 1981).

Em um dos trabalhos mais famosos, Benjamin se debruçou sobre o drama barroco (*Trauerspiel*), aproveitando para discorrer sobre a permanência da alegoria através dos tempos, por exemplo, nas vanguardas artísticas que então proliferavam (BENJAMIN, 1984). O pensar alegórico apresenta, em oposição a um ideal de conjunto harmônico e coeso, uma trajetória de reflexão voltada para o estilhaço e a fragmentação.

Interessava a Benjamin a investigação sobre a instabilidade da alegoria barroca e sua permanência em algumas práticas de vanguarda, principalmente o expressionismo e o surrealismo. Por seu aparente conformismo, essas manifestações eram vistas com desconfiança pelos intelectuais de esquerda. Mas, de acordo com Benjamin (1994, p. 21-35), o surrealismo, por exemplo, através do choque de imagens aparentemente díspares, mostrava-se capaz de fornecer uma "iluminação profana", carregando, assim, o potencial de gerar correspondências que colaborariam para a fragmentação das certezas em um mundo excessivamente administrado.

Em Louis Aragon (1996, p. 75), um dos literatos surrealistas prediletos de Benjamin³, relacionando as passagens de Paris do século XIX, construções de ferro que o pensador alemão tomou como objeto e mundo em miniatura, há um modelo de subjetividade "que se sustenta na beira de seus abismos, solicitado igualmente pelas correntes dos objetos e pelos turbilhões de si mesmo, nessa zona estranha em que tudo é lapso, lapso da atenção e da desatenção". Nesse sujeito surrealista, objetos se descortinam a sua frente em profusão, sendo "igualmente" desafiados por sua interioridade também caótica, habitando um limiar em que o diafragma da atenção digladiava-se entre duas dinâmicas, aparentemente inconciliáveis: a concentração e a distração. Modelo que, de acordo com o estímulo benjaminiano, pode ser trasladado da esfera artística para as investigações epistemológicas.

Para alguns estudiosos, como a americana Susan Buck-Morss (1991, p. 217 e ss), a reflexão benjaminiana sobre arte está estreitamente relacionada à discussão sobre o saber. As diversas manifestações estéticas assumiram um princípio básico de instabilidade epistemológica em sua constituição, o que também contaminava as mais diversas áreas do saber humano. Benjamin demonstra, em diferentes momentos de seu pensamento, uma preocupação em se apropriar dos diagnósticos que reconheciam as limitações

³ Em carta a Adorno, Benjamin dizia que a leitura desse livro o emocionava tanto que não conseguia "ler mais que duas ou três páginas na cama sem que meu coração começasse a bater tão forte que eu precisasse pôr o livro de lado". (BENJAMIN, 2012, p. 154).

da reflexão e, simultaneamente, se lança sobre as novas condições da arte, direcionando-as para novas perspectivas de conhecimento. Pode-se arguir que Benjamin lançou as bases de uma epistemologia da imagem, bem como uma epistemologia baseada na imagem.

O estudo do modelo de subjetividade e da teoria do conhecimento desse autor mostra-se extremamente promissor para compreender o papel dos sujeitos na contemporaneidade, inseridos em processos comunicacionais impossíveis de serem apreendidos em sua totalidade, devido a sua amplitude e instabilidade. Indivíduos que, diante dos dispositivos, com suas luzes e promessas não realizadas, não tem outra saída a não ser fazer uso deles, em um jogo de cortes e capturas em que as suas próprias coordenadas estão sempre a se modificar (AGAMBEN, 2007).

Nessa perspectiva, Benjamin (1994, p. 165-196) aponta o potencial libertário do cinema como forma de treinamento das sensibilidades frente ao caos da metrópole moderna e dessa zona estranha de foco e inebriamento. A montagem cinematográfica, com seus cortes incessantes, por exemplo, prepara o sujeito moderno para os choques do dia a dia, capacitando uma geração, tanto para conviver com a "liquidação de seus próprios bens culturais", em um cenário de crise da experiência (BENJAMIN, 1994, p. 114), quanto para uma sociedade em que a técnica funciona como, ainda de acordo com o autor, uma "segunda natureza" (BENJAMIN, 1994, p. 174).

A partir das relações entre os diversos textos do autor, é possível elucidar a importância do conceito de montagem cinematográfica na escrita benjaminiana, destacando as possibilidades de produção de subjetividades, a partir de dispositivos midiáticos, em íntima relação com a produção de um modelo epistemológico renovado.

Cinema, melancolia e o inconsciente

O pensamento de Walter Benjamin desenvolve um *ethos* privilegiado para a conformação de um pensamento transdisciplinar, que alia história, teoria da mídia e teoria cinematográfica. Seus escritos sobre mídia e imagem ajudaram a fundar

um campo, os estudos visuais, que tem nos Estados Unidos o seu berço acadêmico, a partir de trabalhos de W.T. Mitchell (2006; 2015) e Svetlana Alpers (1999), voltados para a prática de diálogo entre as disciplinas e para o conhecimento que pode ser produzido a partir das imagens e da transformação histórica da visualidade, que compreende o olhar humano como elemento em constante mutação através dos tempos, sendo a dimensão visual fator central na constituição da cultura humana (MENESES, 2003).

Vê-se, nessa proposta, resquícios do método da montagem benjaminiano, unindo cuidado filológico com a hermenêutica visual e seus suportes às possibilidades heurísticas, advindas da organização de imagens, muitas vezes dessemelhantes, uma ao lado da outra (AGAMBEN, 2012; DIDI-HUBERMAN, 2003). Além disso, ainda que em menor escala, está presente, nesse campo de estudos, uma discussão cara à psicanálise, desde Freud e, sobretudo, com Lacan, que se baseia na importância da imagem para o conhecimento da constituição subjetiva.

Desse modo, um saber baseado na lacuna e no fragmento é erguido, apto, talvez, a investigar um mundo fundamentado na informação construída através de uma intrincada rede de dispositivos, mas que não se apresenta capaz de gerar uma imagem minimamente coesa e homogênea, a fim de organizar nosso conhecimento de mundo, e, muito menos, uma consciência de si baseada em uma totalidade sem fissuras.

Pelo contrário, os parâmetros nos quais se baseiam a subjetividade e a apreensão sensorial parecem entregar-se ao transitório, maximizando o potencial de uma sociedade instável, cuja base é o fragmento, tal como previam Benjamin e os frankfurtianos (JAMESON, 1991; JAY, 2008). Nesse sentido, necessita-se pensar a subjetividade em constante fluidez, a partir de dispositivos midiáticos e imagéticos, com delicada atenção para processos inconscientes na formação da experiência humana, sempre diante da ubíqua e indiscriminada transformação de suas relações sociais e de seus instrumentos básicos.

Desde os textos da juventude, como *O programa da filosofia vindoura* (1918), Benjamin se

preocupava em elaborar um conceito de experiência que se afastasse do caráter apenas empírico (BENJAMIN, 2000, p. 179-197). Em textos como *Experiência e pobreza* (1933) e *O narrador* (1936), Benjamin continuaria a levar à frente a tarefa de pensar a experiência não subsumível a dados imediatos, distante da mera instrumentalidade, relacionada à esfera do inconsciente. Nesse caso, o romance burguês flaubertiano e o jornalismo dos meios de comunicação cotidianos seriam dois aspectos do empobrecimento dessa Experiência (*Erfahrung*), da incapacidade do indivíduo moderno para o compartilhamento e a sobrecarga de seu aparelho sensorial por funções de proteção e sobrevivência, irremediavelmente atreladas ao imediatismo e, portanto, apenas à vivência cotidiana (*Erlebnis*) (BENJAMIN, 1994, p. 114-119, 197-221).

Em uma carta a Theodor Adorno, de quatro de junho de 1936, Benjamin lança as pontes entre o projeto de uma teoria da arte materialista, contido em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1935), um de seus textos mais famosos, tratando da teoria do empobrecimento da Experiência (*Erfahrung*), estabelecendo uma importante relação entre esses dois ensaios seminais (ADORNO & BENJAMIN, 2012, p. 220-223). A aura, a dimensão temporal em que o espectador não consegue se apropriar da obra de arte, por mais perto que ela esteja dele, seria uma categoria sensorial relacionada diretamente a esse fenômeno que Benjamin tenta descrever, muitas vezes cercándolo em várias frentes, por imagens alegóricas.

Em um dos seus últimos textos, escrito em 1938, sobre o poeta francês Charles Baudelaire, o filósofo alemão expõe:

[...] a estrutura da memória é considerada como decisiva para a estrutura filosófica da experiência. Na verdade, a experiência é matéria da tradição, tanto na vida privada quanto na coletiva. Forma-se menos com dados isolados e rigorosamente fixados pela memória, do que com dados acumulados, e com frequência inconscientes, que afluem à memória. (BENJAMIN, 1989 p. 105).

Desse modo, dando continuidade às reflexões anteriores, Benjamin assegura que a Experiência se encontra situada em seu ninho ideal na esfera

do inconsciente, assim como a "memória involuntária" de Marcel Proust, que o filósofo transformou em objeto de investigação em vários textos (BENJAMIN, 1994, p. 36-49). A atenção a uma estrutura de uma memória não consciente, mas involuntária, situa a subjetividade benjaminiana em um vetor de organização de fluxos e refluxos, que nenhuma consciência soberana estaria apta a dominar, atenta à dimensão da perda na modernidade, ao resquício e ao fragmentário.

A melancolia, relacionada ao *spleen* do leitor, que o tornou inadequado para a leitura da poesia lírica, tal como é explicado no início do texto sobre Baudelaire, surge como um elemento central nesse modelo de subjetividade e de sujeito cognoscente, tal qual explorou Sigmund Freud (1977, p. 89-119, 245-270) em dois textos intimamente relacionados: *Sobre o narcisismo: uma introdução e Luto e melancolia*.

Estamos, porém, distantes, aqui, de uma apropriação exclusivamente negativa da melancolia. Partimos do pressuposto do estado melancólico como aquele que partilha de uma consciência temporal aguçada, principalmente a partir da perda de um objeto, seja no passado ou no futuro (LAGES, 2002). Na chave benjaminiana, os influxos melancólicos se tornam o estado sensorial *par excellence* para a investigação de uma sociedade em que a perda e o caos de sensações são constantes.

O melancólico aproxima-se, assim, do "esteta", que faz uso de sua sensibilidade "a serviço da composição do campo perceptivo", atento à heterogeneidade e à instabilidade temporais, contra uma concepção linear de tempo, permitindo combinar estilos e perceptos sensoriais de modo "voraz", em um espírito narcísico assumidamente em estilhaços, que se concentra na busca em si, não no seu alvo final (LAMBOTTE, 2000, p. 199). Contam, nesse processo, tanto para a clínica psicanalítica de Freud quanto para a prática historiográfica de Benjamin, os restos, os vestígios, as sobras e os resquícios mais aparentemente insignificantes, antes banidos pelo pesquisador, porque foram considerados absurdos ou sem sentido.

Nesse jogo de formação de subjetividades, Walter Benjamin esboçou um método materialista

da imagem e, nisso, o cinema cumpria um papel fundamental, pois seria capaz de trazer para a consciência, exatamente, esses elementos esquecidos ou desconhecidos. Com base no texto de Freud, *Psicopatologia da vida cotidiana* (1901), podemos encontrar as seguintes assertivas:

Através de seus grandes planos, de sua ênfase sobre pormenores ocultos dos objetos que nos são familiares, e de investigação dos ambientes mais vulgares sob a direção genial da objetiva, o cinema faz-nos vislumbrar, por um lado, os mil condicionamentos que determinam nossa existência e por outro assegura-nos um grande e insuspeitado espaço de liberdade. (BENJAMIN, 1994, p. 189).

Para ele, o cinema não era uma máquina de registro da realidade, o que, na verdade, mostrava-se inalcançável, mas uma máquina de secretar mundos a partir de resíduos sensoriais diversos, principalmente aqueles que jazem em estilhaços (HANSEN, 2012). As imagens cinematográficas, trazendo à baila dimensões antes imperceptíveis aos olhos humanos, podem revelar outra cena que se passa no nível do inconsciente ou que está muito além daquilo que a percepção mais apressada, marcada por uma racionalidade instrumental, pode indicar. Mesmo os filmes mais "grotescos" podiam produzir "uma explosão terapêutica do inconsciente" (BENJAMIN, 1994, p. 190)⁴.

Ainda que tratasse do cinema em textos anteriores, a apropriação mais instigante da montagem (literária, mas também cinematográfica, ou seja, por imagens) como recurso heurístico de mundo em Benjamin vem a assomar apenas no *Konvolut N*, de *Passagens*, sobre teoria do conhecimento e crítica ao progresso. Benjamin (2007, p. 503) convoca um enigmático "princípio da montagem", que deve guiar o seu modelo de conhecimento e de escrita, a sua prática poética de construção da sensibilidade moderna e a ação política do sujeito, obrigatória e definitivamente envolvido em uma sociedade tecnificada.

Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não sursuruparei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os. (BENJAMIN, 2007, p. 502).

Essa discussão, situada no âmbito de uma teoria do conhecimento e de produção de subjetividades, põe em xeque a suposta estabilidade da relação entre significante e significado, tão cara a uma epistemologia do sujeito racional moderno (AGAMBEN, 2012, p. 217-250). Tais assertivas benjaminianas, porém, reabilitam outros marcadores de interação do sujeito com o mundo (a sensorialidade corporal, por exemplo) e, assim, recuperam a importância do paradoxo na linguagem e na cognição humana, ou seja, o momento em que o aparentemente sem sentido passa a estar repleto de sentidos.

Com base no exposto, percebe-se que o cinema surgiu nos escritos tardios de Benjamin (1933-1940) como uma das várias ferramentas cujas formas estariam hábeis a provocar uma fagulha, uma centelha, ou uma "iluminação profana". Em realidade, o cinema, como objeto de arte pós-aurático, permite, agregando-se a outras formas de arte, como as vanguardas culturais, capacitar uma geração a "refuncionalizar" (*refunktionering*) a sua percepção, tendo que aprender a conviver com "a liquidação de sua própria experiência", promovendo o encontro de novas formas de lidar com as franjas do tempo (BENJAMIN, 1994, p. 114-120).

Habitar o dispositivo

O dispositivo, no sentido de Agamben (2011), mas também de Albera e Tortajada (2015), torna-se a esfinge, diante da qual se situa a subjetividade moderna, em um mundo contemporâneo atravessado pelas mais diversas temporalidades e trajetórias inscritas no corpo da técnica, levando-nos a questionar os limites da produção de conhecimento, o significado e o alcance da ação

⁴ O "inconsciente ótico", apontado por Benjamin (1994, p. 91-107) em *A pequena história da fotografia* (1931), é a categoria que vem à tona. Sobre a apropriação desse inconsciente em relação ao freudiano, marcando suas diferenças, ver: Dionísio, 2014, p. 263-272.

política e o papel das formas básicas de organização sensorial, como o corpo e os sentidos⁵.

Podemos observar, nessa direção, que, em Benjamin, o cinema é aquele caleidoscópio de imagens capaz de promover uma nova percepção sobre as temporalidades, de articular uma constelação, desfazendo as evidências cronológicas, levando o percurso e a experiência estética do estilhaço para o ofício da escrita e da investigação humana. Essa peculiar assertiva sobre o tempo fílmico, capaz de segregar mundos novos e particulares, aliando o choque moderno e a sobreposição de diferentes tempos através da montagem, além de permitir a inserção do olhar cinematográfico em um "regime de atenção" tipicamente moderno, estabelece um diálogo interdisciplinar entre arte, *mass media* e história (CRARY, 2013).

O dispositivo surge, então, como o elemento da imagem técnica que atua na lógica da separação e da captura, elemento de corte e sutura, na formação das subjetividades modernas. Acioná-los de uma maneira peculiar, entregar-se a seu fluxo ininterrupto, apropriar-se de uma experiência corriqueira em uma maneira não usual (AGAMBEN, 2007) seriam formas por excelência que o indivíduo moderno usa, de maneira mais ou menos inconsciente, para estar no mundo e atuar nele. Investigar esses modos de ação seria uma das tarefas de nosso tempo, laboratório privilegiado das práticas contemporâneas de formação de subjetividade. Como diz Tânia Rivera (2008), a imagem cinematográfica, tal qual o sonho, põe em questão a posição e o lugar do Eu.

As temporalidades dos dispositivos — mais especificamente dos midiáticos — tornam-se, assim, alvo de investigação, não mais apenas de descrição e conceituação essencialista. Desta

forma, situando-se em um complexo regime de atenção, em que distração e concentração surgem coetaneamente (CRARY, 2013; GAGNEBIN, 2014), passa a assumir papel central a forma como os dispositivos permitem práticas diversas e são de modos diferentes acionados por elas, ao mesmo tempo em que moldam a maneira dos sujeitos se situarem no mundo dos *mass media*.

O que Benjamin, nessa direção de raciocínio, diagnostica e, simultaneamente, estimula é a retomada desses princípios baseados na percepção. Dentro da seara de práticas múltiplas, agrupadas em torno da ideia de vanguardas, uma das acepções que se destaca, por seu foco ao mencionado aspecto da instabilidade epistemológica, consiste na montagem. Desde Sergei Eisenstein, cineasta russo que teorizava a possibilidade de um cinema que, através dos conflitos das imagens, provocasse a transformação do espectador e do mundo a sua volta, a montagem se torna uma das ideias-mestras da estética no período (DIDI-HUBERMAN, 2017).

Várias fontes serviram de inspiração para a elaboração desse modelo benjaminiano de conhecimento. A primeira que nos cabe citar diz respeito ao trabalho do dramaturgo alemão Bertold Brecht, cujo teatro foi extremamente influente entre as esquerdas no contexto das vanguardas de 1920 e 1930. O efeito de distanciamento (*verfremdung*) do teatro brechtiano está baseado em uma interrupção de tempos. Um recurso estilístico que freia — por assim dizer — a absorção do tempo da peça, de modo contínuo, gerando uma sensação de distanciamento, a partir de uma reação não emocional no espectador. Para Brecht, esse seria um passo fundamental para o despertar da consciência no espectador (JAMESON, 2013).

⁵ O abandono dos bens tradicionais da esfera estética e a sua liquidação, tanto pela apropriação massiva quanto pela reprodução técnica, estão relacionados com um questionamento que assaltava, de maneira profunda, a própria institucionalização da arte, a partir do século XVIII. Para Susan Buck-Morss (2012), uma perspectiva excessivamente centrada no indivíduo racional e na consciência soberana transformava o impulso estético em uma domesticação daquelas manifestações sensoriais básicas, conectadas ao corpo e ao inconsciente (AGAMBEN, 2005, p. 51). O surgimento da estética como instituição autônoma marca, portanto, o sufocamento das possibilidades da *aisthesis*, os impulsos sensoriais, a partir do ato de olhar e do sinestésico, inevitavelmente taxados pelo processo de autonomização da estética como demasiado instáveis e, até mesmo, perigosos para o indivíduo em um sentido clássico. Benjamin defendia, a partir do ideal da *Aisthesis*, que a arte precisava ser restabelecida em seu potencial de verdade. Afinal, a sensorialidade, aspecto indomável da organização de mundo, precisava se tornar pauta para as ambições epistemológicas humanas. Enfrentar o desafio de frente, ou seja, apropriar-se dos perceptos sensoriais desse território selvagem e inexplorado, envolvia questionar a soberania do sujeito moderno e assumir que os objetos são capazes, através do olhar contínuo de um agente treinado nas artimanhas desse universo errático, de devolver o olhar para o observador (DIDI-HUBERMAN, 1998). Benjamin devolve a heurística ao olhar e à imagem, opondo-se ao platonismo, que atribuía ao ato de ver a impossibilidade de produzir um conhecimento universal do mundo visível e, por conseguinte, sensível.

Além do teatro épico, o próprio cinema é, também, fonte de inspiração para Benjamin. Mas não o cinema engajado de Eisenstein, como seria de se esperar. O cinema de entretenimento americano, como o de Charlie Chaplin e até a animação "*Steamboat Willie*" (1928), de Walt Disney, seriam fontes de apropriação mais diretas para o pensamento benjaminiano (BENJAMIN, 1994, p. 114 e ss). A montagem cinematográfica seria o mecanismo de interrupção por excelência de Benjamin, gerando o choque e a inquietação do espectador, preparando-o sensorialmente para a era moderna, dominada pela segunda natureza da técnica (BUCK-MORSS, 1991, p. 160 e 470).

O cinema surgia como uma ferramenta para auxiliar o observador atento na entrada em um território indômito, o da sensorialidade, a fim de encontrar "a visão de uma flor azul no jardim da técnica" (BENJAMIN, 1994, p. 186). Como diz Miriam Hansen (2012, p. 228), essa é a "metáfora sumamente aurática" que Benjamin cunhou para falar de uma modernidade em que a técnica se tornou tão presente que se faz impossível esquivar-se dela, mas que exige daqueles que nela estão mergulhados em estratégias para atuar nessa temporalidade.

Para isso, Benjamin citava o cinema de Charlie Chaplin — o cineasta seria "o primeiro a se sentir em casa" nesse dispositivo (BENJAMIN, 1994, p. 190) — como uma forma de exercitar o espectador na reorganização de sua percepção, atenta às exigências do choque da modernidade, para transformar estética em política e, ao mesmo tempo, alterar radicalmente ambas as esferas: "fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das inervações humanas — é essa tarefa histórica cuja realização dá ao cinema o seu verdadeiro sentido" (BENJAMIN, 1994, p. 174).

O dispositivo cinematográfico torna-se a arma para refletir, de modo renovado, sobre a peculiar captura de temporalidades do passado que promove uma subjetividade imersa em um tempo "contemporâneo", no sentido de Agamben (2011). Desse modo, o passado em sua imagem pulsante deixa de ser visto como algo estático, morto, simples objeto a serviço do escrutínio de um sujeito soberano, passando a ser, através do exercício de

olhar cinematográfico amparado pela montagem e pelo princípio construtivo, algo dinâmico e mutável, ainda a atuar sobre os vivos e, principalmente, sobre o nosso tempo, aquele pertencente a um presente não resolvido (RANCIÈRE, 2011).

Diante da mistura e interrupção de temporalidades que essa perspectiva evoca, atuando sobre as possibilidades de o presente voltar-se para os momentos de perigo dos tempos passados e reativá-los em suas centelhas até sua devida combustão, aciona-se uma ressemantização e uma reorganização das coordenadas até então percorridas pelos sujeitos.

O autômato e a montagem cinematográfica

Nesse sentido, podemos esboçar uma relação dialética entre dois polos aparentemente inconciliáveis, seguindo o modelo benjaminiano, para apontar uma primeira relação entre dispositivos cinematográficos e produção de subjetividades. Assim, encerraremos, temporariamente, a proposta no âmbito deste artigo, sem a ambição de resolver a complexa questão em poucas páginas, deixando em aberto certos questionamentos que poderão ser desenvolvidos futuramente.

O primeiro desses polos dialéticos seria o autômato, cujo modelo está na primeira tese sobre o conceito de história (BENJAMIN, 1994, p. 222), baseado no conto *O jogador de xadrez*, de Edgar Allan Poe. O enxadrista com o narguilé na boca que ganha sempre todas as partidas é, em geral, visto como uma crítica ao modelo historiográfico baseado no progresso automático da humanidade, o que atinge modelos de temporalidade em vários espectros políticos. Por outro lado, também coaduna, de modo sutil, a produção de conhecimento a uma esfera extremamente negativa da modernidade, tanto para Benjamin como para outros críticos da civilização, a saber: a produção de comportamento automático, sem a devida reflexão crítica.

As máquinas de produzir gestos automáticos e reproduzi-los ao infinito, comparadas à temporalidade infernal do "mito de Sísifo" (LÖWY, 2008, p. 189-213), são tão atuais hoje, em época de redes sociais virtuais, quanto em 1930. Desse

modo, o comportamento passivo do espectador de cinema, diante das imagens que se sucedem rapidamente, recordando as críticas de Adorno (ADORNO & BENJAMIN, 2012), pertenceria a essa esfera de esvaziamento de qualquer perspectiva de emancipação em um, portanto, intenso processo de "dessubjetivação".

Mas, para Benjamin (2007), e desse modo esboçamos aqui o segundo polo dessa relação, a montagem cinematográfica serve como uma alegoria — ou metáfora epistemológica — do seu próprio modelo de conhecimento, baseado no princípio construtivo, no posicionamento de imagens díspares, uma ao lado da outra (DIDI-HUBERMAN, 2017). Desse modo, um conhecimento construído a partir da lacuna, do fragmento e das relações entre-imagens, coroa as ambições de empreendimentos como o cinema de Sergei Eisenstein, projetos literários como o de James Joyce, Virginia Woolf e Alfred Doblin, e a tentativa benjaminiana em *Rua de mão única* (1928).

É lícito, contudo, nos perguntarmos: não haveria algo da experiência de Sísifo ao abrir mão da individualidade, em sua projeção racional e consciente, em prol da montagem? A ação subjetiva, ao se tornar uma organizadora de experiências sensoriais e renunciar às suas ambições fundantes, não guardaria algo de reacionário, distante de qualquer projeto de emancipação iluminista? No entanto, o modelo epistemológico benjaminiano, de apagamento das fronteiras entre sujeito e objeto, de mimetização do objeto para melhor superá-lo (no sentido da *Aufhebung*), envolve, também, uma nova perspectiva de tempo, múltiplo e não linear. Além disso, sua proposta teórica parece propor um deslocamento de certas premissas que dotavam o "consumidor" dos produtos técnicos de certa passividade e que concebia o ato criativo, em certos casos, como estando presente apenas na esfera produtiva. A experiência sensorial seria, na reflexão de Benjamin, fonte de inventividade, de criatividade, de fundação de uma forma de conhecimento que transcende os limites, as condições e as temporalidades impostas pela montagem à obra.

Desse modo, a montagem cinematográfica

benjaminiana, um exercício de refuncionalização (*refunktionering*), age sobre a sucessão aleatória de imagens para transformá-la em um instrumento para produção de tempo qualitativo, libertando-as das amarras do tempo cronológico. A montagem, assim, é transformada em um fluxo de consciência (*streamconsciousness*) hábil em transformar a memória (*erinnerung*), como atividade simples de lembrar, em "rememoração" (*eigendenken*), capaz de acionar a Experiência (*Erfahrung*) uma vez mais, mesmo que através de um processo artificial de exercício sensorial.

Um *ethos* melancólico, com seu sentido temporal aguçado pela sensação da perda do objeto, possivelmente, se faz necessário como estado de mediação desse exercício de temporalidade peculiar, que atua, não sem certa voracidade vicária, sobre as cinzas, os destroços, os estilhaços de percepção e os elementos desprezados em tempos passados. Um regime de atenção outro é, desse modo, proposto. Ele mimetiza a subjetividade moderna, ao mesmo tempo em que se distancia dela, como interpreta Jeanne Marie Gagnebin (2014), em uma "atenção flutuante", ao mesmo tempo, em uma "atenção distraída", que se alimenta dos perceptos visuais que deslizam pela tela cinematográfica, mas de uma maneira particular.

O trabalho da memória, de tecer e destecer as franjas do tempo, como a Penélope de Odisseu (GAGNEBIN, 2014, p. 217-250), toma, assim, o dispositivo cinematográfico como um instrumento para escapar dos exercícios de captura da dessubjetivação, ainda que, necessariamente, encontre sua ação no limiar deste. Com o paradoxo, aqui, apresentado, esperamos manter a perspectiva de futuras reflexões em aberto. A difícil convivência entre autômato (infernado) e a montagem (libertária) surge, de maneira provisória, como um pensar em movimento, uma produção de imagens através da escrita, sem que um elemento venha a se sobrepor ao outro e sem se dissolver mutuamente.

Considerações finais

A subjetividade moderna, em seu amálgama de atenção e distração, foi alvo da produção de

reflexões benjaminianas. O poeta lírico no século XIX, o narrador em vias de desaparecimento, o perambular pelas ruas da metrópole moderna receberam um tratamento especial em seus ensaios. O cinema, visto, aqui, como dispositivo, encontrou a atenção de Walter Benjamin em momentos-chave, sem nunca se tornar o centro de sua reflexão. Embora o ensaio sobre a reprodutibilidade seja o ponto mais celebrado, no *Konvolut N*, o cinema, mais especificamente a montagem cinematográfica, surge como um elemento organizador do princípio epistemológico do modelo de pensamento benjaminiano.

Neste artigo, estabelecemos um ponto de partida para uma reflexão que procurará, com base na teoria da Experiência (*Erfahrung*) benjaminiana e suas vinculações com o *ethos* melancólico da perda, unir as pontas desse raciocínio: a subjetividade moderna e a montagem cinematográfica. Com efeito, ainda enfrentaremos um longo processo até concluirmos nossa investigação. Aqui, ressaltamos a importância em pensar as operacionalizações possíveis dos dispositivos, habitá-los e não simplesmente rejeitá-los ou celebrá-los, como um passo fundamental para refletir sobre as subjetividades contemporâneas.

O cinema, como elemento pós-aurático, talvez possibilite, justamente, pensar o estético não mais como simplesmente reino do belo e da contemplação desinteressada, concepção que guarda muitos problemas, além de um elitismo óbvio, mas como componente fundamental e cotidiano de nossa sensorialidade (*aisthesis*). Mais do que isso, o estético se torna uma parte de um modelo epistemológico de conhecimento, que borra as fronteiras entre objeto e sujeito, propondo o pensamento sobre as subjetividades apto a apropriar-se, de modo crítico e emancipatório, dos dispositivos que nos rodeiam.

O automatismo cotidiano entra em combustão ao se colocar ao lado da percepção cinematográfica, pressuposição que, por si só, já configura um exercício de montagem, abrindo a perspectiva para temporalidades múltiplas e saberes lacunares, desfazendo homogeneidades, expondo fissuras e ressaltando incongruências. Um pro-

cesso sempre a ser reiniciado, que flerta com o inacabamento fundamental de nossa experiência hermenêutica de conhecimento do mundo, que lança ao chão em pleno vôo nossas ambições e busca abrir uma clareira em um território temido e misterioso: o inconsciente.

Referências

ADORNO, Theodor. O Fetichismo na música e a regressão da audição. In: **Os Pensadores**: Benjamin, Habermas, Horkheimer e Adorno. Rio de Janeiro: Nova Cultural, 1983, p. 167-191.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ADORNO, Theodor; BENJAMIN, Walter. **Cartas 1928–1940**. São Paulo: Unesp, 2012.

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história**. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. O que é dispositivo. In: AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2011, p. 9-16.

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo. In: AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2011, p. 17-49.

AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias**. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

AGAMBEN, Giorgio. **O reino e a glória**. São Paulo: Boitempo, 2012.

ALBERA, François; TORTAJADA, Maria. (Orgs). **Cine-dispositivos**: essays in Epistemology, across media. Amsterdam: Amsterdam Press, 2015.

ALPERS, Svetlana. **A arte de descrever**. São Paulo: Edusp, 1999.

ARAGON, Louis. **O Camponês de Paris**. São Paulo: Imago, 1996.

BENJAMIN, Walter. **A origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. **Oeuvres I**. Paris: Gallimard, 2000.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. São Paulo; Belo Horizonte: Imprensa oficial de SP; EDUFMG, 2009.

BUCK-MORSS, Susan. **La origen de la dialética negativa**: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin e la escuela de Frankfurt. Cidade do México: Siglo XXI ed., 1981.

BUCK-MORSS, Susan. **The dialectics of seeing**: Walter Benjamin and the Arcades project. Cambridge: MIT Press, 1991.

BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestética: uma re-consideração de A obra de arte de Walter Benjamin. In: **BENJAMIN e a obra de arte**: técnica, imagem, percepção. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 155-204.

CRARY, Jonathan. **Suspensões da percepção**: atenção, espetáculo e cultura moderna. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. 2ª ed. São Paulo: Ed. 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Image malgré tout**. Paris: Editions de Minuit, 2003.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tomam posição**. Belo Horizonte: EDUFMG, 2017.

DIONÍSIO, Gustavo H. O analista-olho: (Im)pertinências do inconsciente ótico. In: MACHADO, Carlos E. J.; MACHADO JR., Rubens; VEDDA, Miguel. (Org.). **Walter Benjamin**: Experiência histórica e imagens dialéticas. São Paulo: Unesp, 2014, p. 263-272.

FREITAG, Bárbara. **Teoria crítica, ontem e hoje**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

FREUD, Sigmund. Sobre o Narcisismo: uma introdução. In: FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas completas**: edições standard brasileira. Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1977, p. 89-119.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. In: FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas completas**: edições standard brasileira. Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1977, p. 245-270.

GAGNEBIN, Jeanne M. **História e narração em Walter Benjamin**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GAGNEBIN, Jeanne M. **Limiar, aura e rememoração**: Ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Ed. 34, 2014.

HANSEN, Miriam. Benjamin, cinema e experiências: a flor azul na terra da tecnologia. In: **BENJAMIN e a obra de arte**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 205-255.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Loyola, 1991.

JAMESON, Fredric. **Brecht e a questão de método**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

JAY, Martin. **A Imaginação dialética**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

JAY, Martin. **Cantos da experiência**. Buenos Aires: Paidós, 2009.

LAGES, Susana K. **Walter Benjamin**: tradução e melancolia. São Paulo: Edusp, 2002.

LAMBOTTE, Marie-Claude. **Estética da melancolia**. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2000.

LÖWY, Michael. **Romantismo e messianismo**. São Paulo: Debates, 2008.

MENESES, Ulpiano T. B. Fontes visuais, cultura visual, história visual. **Revista Brasileira de História**, v. 23, n. 45, p. 11-36, 2003.

MITCHELL, W. J. T. Mostrar o ver: Uma crítica à cultura visual. **Interin**, v. 1, n. 1, p. 1-20, 2006. Disponível em: <https://interin.utp.br/index.php/i/article/view/20/17>

MITCHELL, W. J. T. O que as imagens realmente querem. In: ALLOA, Emmanuel. (Org.). **Pensar a imagem**. Traduzido por Marianna Poyares, Alice Serra, Fernando Fragozo e Carla Rodrigues. Belo Horizonte: Autêntica Ed., 2015, p. 165-190.

RANCIÈRE, Jacques. O conceito de anacronismo e a verdade do historiador. In: SALOMON, Marlon. (Org.). **História, verdade e tempo**. Chapecó, SC: Argos, 2011, p. 21-50.

RIVERA, Tânia. **Cinema, Imagem e Psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

WITTE, Bernd. **Walter Benjamin**: uma biografia. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

Jaison Castro Silva

Doutor em História pela Universidade Federal do Ceará (UFC), em Fortaleza, CE, Brasil, com doutorado sanduíche nos Estados Unidos, em Bloomington, Indiana University, e bolsa Fulbright — financiada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Mestre em História do Brasil pela Universidade Federal do Piauí (UFPI), em Teresina, PI, Brasil. Graduado em Licenciatura plena em História pela UFPI (2003), em Teresina, PI, Brasil, e em Comunicação Social Habilitação em Jornalismo pela UFPI (2003), em Teresina, PI, Brasil.

Endereço para correspondência

Jaison Castro Silva
Instituto Federal do Piauí, Campus Campo Maior
Rua Nilo Santana de Oliveira, s/n
Fazendinha, Zona Rural – 64280-000
Campo Maior, PI, Brasil

Os textos deste artigo foram revisados pela Zeppelini Publishers e submetidos para validação do(s) autor(es) antes da publicação.