



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS E DESIGN
ARTES VISUAIS LICENCIATURA**

AMÉLIA MELO COSTA

**O INCONSCIENTE E A INTELIGÊNCIA NA FOTOGRAFIA: A ESTÉTICA
BENJAMINIANA COMO FERRAMENTA POLÍTICA**

São Cristóvão – SE
2025

AMÉLIA MELO COSTA

**O INCONSCIENTE E A INTELIGÊNCIA NA FOTOGRAFIA: A ESTÉTICA
BENJAMINIANA COMO FERRAMENTA POLÍTICA**

Trabalho de conclusão de curso apresentado
como requisito parcial para a obtenção do título
de licenciada em Artes Visuais pela Universidade
Federal de Sergipe.

Orientador: Prof. Dr. Vladimir de Oliva Mota

São Cristóvão – SE
2025

AMÉLIA MELO COSTA

**O INCONSCIENTE E A INTELIGÊNCIA NA FOTOGRAFIA: A ESTÉTICA
BENJAMINIANA COMO FERRAMENTA POLÍTICA**

Trabalho de conclusão de curso apresentado
como requisito parcial para a obtenção do título
de Licenciatura em Artes Visuais pela
Universidade Federal de Sergipe.

Aprovado em: ____/____/____.

BANCA EXAMINADORA

Orientador

[Prof. Dr. Vladimir Oliva Mota]
Universidade Federal de Sergipe/DAVD

Membro da banca (1)

[Prof. Dra. Yasmin de Freitas Nogueira/DAVD]
Universidade Federal de Sergipe

Membro da banca (2)

[Prof. Dr. Caio Graco Queiroz Maia/DFL]
Universidade Federal de Sergipe

AGRADECIMENTOS

A todos que estiveram comigo durante toda a graduação e foram muito importantes nesse processo, à minha mãe, em especial por todo o suporte e por acreditar em mim e no meu potencial futuro, ao professor Vladimir, pelas aulas e orientações, e principalmente, por me fazer conhecer Walter Benjamin e ao meu parceiro Wolney, por estar a todo o momento me ajudado em todas as dificuldades e me prestando apoio.

RESUMO

O Surrealismo e a fotografia ocupam um lugar importante na produção de Walter Benjamin sobre a arte e a modernidade, sendo analisados por ele como manifestações de uma experiência potencialmente política, isto é, emancipatória. Este trabalho busca entender como Benjamin articula esses elementos a partir da noção de "iluminação profana", compreendendo-os como possíveis respostas à crise da inteligência causada na modernidade. A partir da análise de seus textos sobre política, fotografia e arte, examina-se de que modo o Surrealismo age como uma arte crítica que tenciona o senso comum da percepção e do conhecimento. A pesquisa é feita a partir das relações entre técnica, experiência e política, observando como Benjamin identifica nas imagens — sobretudo na fotografia — um meio de reconfiguração do pensamento e de deslocamento da razão. Dessa forma, o estudo propõe entender a função da imagem na superação da crise da inteligência, a partir da ação transformadora que Benjamin atribui à arte em sua época.

Palavras-chave: Surrealismo. Fotografia. Iluminação profana. Walter Benjamin. Crise da inteligência.

ABSTRACT

Surrealism and photography occupy an important place in Walter Benjamin's work on art and modernity, being analyzed by him as manifestations of a potentially political, that is, emancipatory, experience. This study seeks to understand how Benjamin articulates these elements through the notion of "profane illumination," viewing them as possible responses to the crisis of intelligence brought about by modernity. By analyzing his texts on politics, photography, and art, this research examines how Surrealism functions as a critical art that challenges common perceptions and knowledge. The study explores the relationships between technique, experience, and politics, observing how Benjamin identifies the image—particularly photography—as a means of reconfiguring thought and displacing reason. In this way, the research aims to understand the role of the image in overcoming the crisis of intelligence, based on the transformative action that Benjamin attributes to art in his time.

Keywords: Surrealism. Photography. Profane illumination. Walter Benjamin. Crisis of intelligence.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01: Angelus Novus	20
Figura 02: A Traição das Imagens	26
Figura 03: Explosante fixe	29
Figura 04: Sem título e Figura 05: Sem título	30
Figura 06: Avenue des Gobelins.	31
Figura 07: Retour a La Raison	32
Figura 08: Estudo Para um presente	34
Figura 09: Livorno, Italy	35

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2. A CRISE	12
2.1 COMO BENJAMIN PERCEBE O SÉCULO XIX	12
2.2 A CRISE DA INTELIGÊNCIA NO SÉCULO XX	16
2.3. COMO PENSAR A ARTE?	19
3 ESPAÇO DAS IMAGENS E DA AÇÃO POLÍTICA	24
3.1 O SURREALISMO E A EMBRIAGUEZ.	24
3.2 COMO CANALIZAR AS FORÇAS DA EMBRIAGUEZ PARA A REVOLUÇÃO?	23
4 FOTOGRAFIA: A INTELIGÊNCIA E O LÚDICO	30
5 CONCLUSÃO	40
REFERÊNCIAS	41

1 INTRODUÇÃO

Ao viver no início do século XX, Walter Benjamin dedica seu percurso de escrita ao esforço constante de entender e falar sobre a modernidade e, principalmente, suas consequências na arte, sociedade e política. Seus escritos são marcados por uma perspectiva que se diferencia das abordagens tradicionais do marxismo materialista¹, pois visa destacar a importância da experiência estética através da sensibilidade como fator para uma transformação social. Nasce aí, então, um interesse pelo século XIX, em particular, pois foi nesse período que surgiram muitas das características fundamentais da modernidade, como o avanço do capitalismo industrial, a urbanização acelerada e a transformação nas formas de visão, percepção e experiência do mundo, principalmente em Paris, que, nesse momento, passou pela conhecida reforma de Haussmann, que fez com que a sociedade se dividisse geograficamente e a classe trabalhadora fosse remanejada para os cantos da cidade, pretendendo assim um apagamento e higienização social por parte da classe burguesa em relação à operária. A burguesia estava alienando-se e alienando a todos à sua volta com suas vitrines, com a sede pelo consumo, que pouco a pouco foi apagando conceitos e princípios vindos do Iluminismo, que visavam uma razão social — uma razão crítica e emancipatória que deveria promover a transformação das relações sociais em benefício do coletivo —, um pensamento crítico que, nesse momento, estava se perdendo. Benjamin encontra aqui uma necessidade de pensar uma transformação social para libertar a sociedade dessa então intitulada por ele “crise da inteligência”, mas agora não por meio da razão técnica ou econômica, e sim dos sonhos, do lúdico e da embriaguez. Ele encontra, então, no Surrealismo um meio de provocar, de estimular o pensamento por meio desses conceitos.

O Surrealismo foi um movimento de vanguarda que surgiu em Paris na década de 1920, fundamentado pelo escritor André Breton, que enxergava a necessidade de uma nova lucidez na produção artística. Breton analisava obras em busca daquelas consideradas imperfeitas, rejeitadas pelos críticos e técnicos de fotografia, pois acreditava que essa ruptura com os padrões estabelecidos era essencial para romper com a busca pela perfeição e a higienização estética da arte. Benjamin compreende esse momento de liberdade criativa do artista, que produz o lúdico, e da autonomia do espectador, que é convidado a perceber a

¹ As abordagens tradicionais do marxismo materialista referem-se principalmente às interpretações de Karl Marx e Friedrich Engels sobre o materialismo histórico, que explicam as transformações sociais e políticas a partir das condições materiais e econômicas, com foco na luta de classes e na infraestrutura econômica como base das superestruturas ideológicas, sem dar ênfase à experiência estética ou subjetiva, aspectos que Benjamin considera fundamentais para a transformação social. (Marx, 2003).

necessidade de se desprender das amarras do senso comum. Para Benjamin, esse rompimento pode ser entendido a partir do conceito de “Iluminação Profana”, que não tem relação com drogas ou religiosidade, mas sim com um processo de libertação do olhar e do pensar, rompendo com as limitações impostas pela tradição e pela cultura burguesa. Assim, a ruptura, ainda que lúdica, é consciente, pois Benjamin alerta para o perigo de apropriação dessa liberdade pelo fascismo, que pode nos alienar por meio da cultura de massas e da reprodutibilidade técnica. Para ele, essa reprodutibilidade tem o potencial de democratizar a arte, rompendo com a “aura” e os pressupostos de autenticidade, permitindo uma nova forma de produção e percepção artística.

A “Aura”, para Benjamin, é aquilo que confere à obra de arte uma qualidade única e irrepetível, um “aqui e agora” que se traduz em uma conexão direta entre o espectador e a obra. Para Benjamin, é necessário romper com essa aura para democratizar a arte sem que isso leve à alienação das massas. Este trabalho busca investigar como o rompimento da aura pode ser entendido como uma estratégia para a transformação social e artística. Esse rompimento, no entanto, não se dá de forma arbitrária; ele é canalizado para um processo de transformação do pensamento revolucionário, em que o lúdico desempenha um papel crucial. Nesse sentido, Benjamin aponta para a importância de novas técnicas de produção artística, como a fotografia e o cinema, que não exigem a autenticidade que antes era fundamental nas artes plásticas. Embora Benjamin não necessariamente questione a relação direta entre o rompimento da aura e essas novas técnicas, é possível interpretar sua análise como uma sugestão de que a fotografia e o cinema oferecem um potencial transformador específico. Para este estudo, limitarei a análise à fotografia surrealista, pois ela é o campo onde podemos perceber de maneira mais clara os dois elementos que Benjamin identifica: a fotografia como uma técnica emancipada, capaz de libertar o artista das limitações impostas pela tradição, e o choque provocado no espectador pelo absurdo do Surrealismo. O objetivo desta monografia é explorar como essa prática artística contribui para a emancipação do pensamento, analisando a fotografia surrealista como uma técnica que vai além da mera reprodução técnica e serve como um meio de ruptura com a aura da arte tradicional. O método adotado para essa análise será a interpretação dos textos de Benjamin, com foco na relação entre “Iluminação Profana” e fotografia surrealista, observando como essa técnica artística provoca tanto o artista quanto o espectador a questionarem as normas estabelecidas e buscar novas formas de pensar e perceber a realidade.

No que tange à seleção das obras para análise, serão incluídas aquelas comentadas diretamente por Benjamin, como as fotografias de Eugène Atget, cujas imagens Benjamin interpretou de maneira significativa, refletindo sobre a memória e o desaparecimento da cidade. Além disso, serão analisadas outras obras fotográficas que, embora não diretamente discutidas por Benjamin, podem ser lidas à luz de sua teoria, especialmente a partir de sua visão crítica sobre o capitalismo, a reprodutibilidade técnica e o papel da arte na sociedade. A escolha dessas obras se justifica pela sua capacidade de ilustrar as teses benjaminianas acerca da aura, da reprodutibilidade técnica e do impacto da modernidade na percepção estética. A análise dessas imagens visa demonstrar como elas podem servir como exemplos de rupturas artísticas que desafiam as convenções estéticas e sociais da época, alinhando-se às proposições de Benjamin sobre a emancipação do olhar e a transformação do pensamento crítico.

2. A CRISE

2.1 COMO BENJAMIN PERCEBE O SÉCULO XIX

Paris é importante na investigação de Benjamin sobre o século XIX. O filósofo escreveu sua obra-prima e inacabada intitulada *As Passagens*, que mostra as conclusões do que pretendemos discutir aqui. Para ele, Paris era o ponto central das transformações desde a Revolução Francesa, que derrubou a aristocracia e colocou no seu lugar de poder a burguesia com a intenção da criação de uma constituição, que só refletia os valores burgueses, dando posse aos Girondinos e aniquilando os Jacobinos (que nesse momento, representavam a classe popular que ia contra esses tais interesses), sendo assim um período extremamente conturbado até a posse de Napoleão que torna a França, nesse momento, poderosa militarmente para atingir seu principal objetivo de dominar a Europa, porém, sofrendo depois uma série de sanções e derrotas e saindo do poder em 1815, com isso, a realeza vem à tona e com ela um período de conservadorismo que sempre atendia aos interesses da burguesia, tornando-se uma república posteriormente, até que Napoleão III é intitulado imperador da França, do Segundo Império (1852-1870). Paris agora passa por profundas mudanças, durante o Segundo Império, sob o governo de Napoleão III e a administração do Barão Haussmann, que promoveu uma grande reforma urbana. Bairros antigos e labirínticos foram demolidos para dar lugar a amplas avenidas e bulevares, permitindo maior circulação de mercadorias e facilitando o controle da população pelas autoridades. Essa remodelação, embora fosse apresentada como um avanço para a modernização e o progresso, também teve efeitos desagregadores na vida social, aqui está o foco de Benjamin ao estudar esse momento a partir de um conjunto de ideias formadas pela burguesia, produzindo sobretudo imagens que conseguem alucinar a população, criando uma fantasia, um imaginário cultivado, uma imagem fetichista, gerando uma fascinação pelo capitalismo, fragmentando comunidades e deslocando os ideais.

Nunca houve uma transformação tão grande na estrutura urbana de uma cidade, Paris foi remodelada a novos padrões estabelecidos pelo Imperador e prefeitos, que visavam modernizar a cidade com a principal intenção de romper com a arquitetura medieval, que a capital ainda tinha, que gerava insalubridade, não havia luz solar agravada por uma superpopulação vivendo em miséria. Walter Benjamin enxergava essa Paris do século XIX como o cenário das transformações que moldariam a modernidade. Em *Passagens* ele analisa a cidade como um espaço onde se cruzam arquitetura, mercadoria, experiência sensível, como

as pessoas recebem essas mudanças e a sede de consumo que isso ocasionou. Para Benjamin, Paris era a capital do século XIX e dá esse título a seu texto *Paris, capital do século XIX*; a cidade nesse momento, redesenhada por Haussmann, tornava-se palco do novo ritmo e estilo da vida urbana. As passagens cobertas, construções emblemáticas dessa modernidade, eram espaços híbridos onde o *flâneur*, como chamam os franceses, alguém que anda sem pressa e observa a vida ao seu redor, circula, explorando a paisagem repleta de mercadorias e signos do consumo, principalmente com a ascensão das galerias e as passagens da cidade, pois, nesse momento, foi descoberto o rendimento financeiro, que o mercado do ferro ocasionava para as ferrovias e para a arquitetura; as galerias são lugares abrigados onde se localizam lojas frequentadas pela burguesia, como exemplo a “Passage des Panorames” . (Bozzetti, 2022).

O flâneur, figura central para Benjamin, era ao mesmo tempo um observador e um produto dessa Paris transformada: um indivíduo que vagava sem destino fixo, contemplando a cidade como quem decifra um texto fragmentado. Mas, ao longo do século, essa figura romântica cede espaço ao trabalhador alienado e ao consumidor passivo, encapsulando a degradação da experiência na modernidade, o mesmo acontece com Baudelaire, ao se ver em uma desconfiguração dos motivos que lhe fazia produzir, pensa no *Spleen*, termo fundado por ele para representar uma tristeza absoluta: “Longos féretros, sem música nem tambores, Desfilam em minha alma; chora, passageira, a esperança, e a Angústia, com os seus rigores, Planta em seu Crânio penso uma negra bandeira”. (Baudelaire, 2019, p. 271) O poeta nesse momento entra em crise, pois percebe que não há mais para produzir sem pensar o mercado, ou seja, sua arte virou mercadoria. Benjamin percebia a emergência da lógica fetichista da mercadoria, analisada por Marx

Na história das sociedades tradicionais o fetiche representava um objeto encantado com poderes mágicos. Para Marx, a mercadoria se apresenta como um fetiche mercantil, por isso se uma mercadoria se espelha em outra para revelar o seu valor, as relações entre as pessoas, que agora são expressas através das mercadorias, são objetuais, fetichizadas (Silva, 2011, p. 29).

A Exposição Universal de 1867, as grandes lojas e a publicidade demonstravam como a mercadoria passava a dominar não só a economia, mas também a imaginação e a cultura, o conceito de fantasmagoria agora começa se tornar pertinente.

Fantasmagoria seria para Benjamin uma imagem criada pelo homem, que adquire uma realidade própria, passando a ser ilusória e independente daquele que a criou. Com isso, na prática, o homem passa a não mais conhecê-la, e o pior, tê-la não como

criação sua, mas como autônoma e, imagem verdadeira do mundo (Santos, 2015, p.17).

A arte e a literatura, por sua vez, refletiam essa transição, Baudelaire capta a fragmentação da experiência moderna, a melancolia do flâneur e a sensação de deslocamento diante de um mundo cada vez mais mediado pela mercadoria. No entanto, Paris não era só esse espaço da comercialização e da alienação, mas também da revolução. As barricadas da Comuna de Paris de 1871, que já tomavam forma mesmo antes da reforma da cidade, onde era aproveitada as ruas estreitas para criar muros em virtude de uma manifestação são, para Benjamin, o contraponto à modernidade alienante. A Comuna representava uma tentativa de reconfigurar a cidade e seu tempo, interrompendo o decorrer dessa história. Nesse sentido, Benjamin enxergava Paris não apenas como a cidade da modernidade capitalista, mas como o espaço onde a luta política poderia reverter seu destino (Aquino, 2013).

A experiência de viver na cidade moderna foi transformada por essas mudanças. As pessoas em suas multidões passaram a ocupar um enorme espaço na vida urbana, mas de forma antagônica, pois ao mesmo tempo em que proporcionam uma ideia de coletividade, também mostrava o anonimato, a indiferença e a alienação. Nesse momento, quem vivia em Paris estava imerso em um acúmulo de imagens, sons e estímulos sensoriais, que mudavam sua percepção do tempo e do espaço. Benjamin vê esse fenômeno como um sintoma da crise da experiência. A noção tradicional de experiência *Erfahrung*, palavra utilizada por Benjamin segundo Konder (1999, p. 83) , era utilizada para falar do conhecimento adquirido através de uma experiência acumulada, prolongada, desdobrada, num sentido próximo à “viagem” (que em alemão é *fahren*), baseada na passagem de conhecimento entre gerações e na continuidade da cultura que começa a se perder no ambiente acelerado e moldado da cidade capitalista. O ritmo frenético da vida moderna, associado ao avanço das novas tecnologias e da comunicação e essa crescente comercialização da cultura, dificulta a autonomia de pensamentos, substituindo tudo por uma experiência superficial e manipulada. (Fabris, 2010)

Nesse contexto, Benjamin encontra em Charles Baudelaire uma figura importante para entender a experiência de viver essa modernidade, no seu texto *Paris, capital do século XIX*, Benjamin faz uma importante leitura sobre os pensamentos de Baudelaire enquanto alguém que viveu esse período e escreveu sobre seu sofrimento e angústia. O poeta francês captou uma forma de compreender as tensões e contradições da vida urbana, identificando a figura do

flâneur, o observador que percorre as ruas de Paris, analisando suas paisagens. O *flâneur* é um personagem ambíguo já que, por um lado, ele representa a possibilidade de uma experiência estética da cidade, mas, por outro, é também um fruto da alienação moderna. Diferente do artesão ou do camponês, que possuíam uma relação mais orgânica com seu trabalho e seu ambiente, o *flâneur* agora é um espectador solitário, um sujeito que observa, mas que não necessariamente participa ativamente do mundo ao seu redor (D'angelo, 2003).

Benjamin identifica no *flâneur* uma figura emblemática dessa nova paisagem urbana. O *flâneur*, aquele que percorre a cidade sem destino fixo, observando o fluxo da multidão e as vitrines das lojas, torna-se um símbolo da tentativa de apreensão desse mundo em transformação. No entanto, essa experiência se revela paradoxal: ao mesmo tempo em que o *flâneur* busca captar as nuances da vida urbana, ele próprio está imerso em um ambiente que dissolve a experiência genuína. Em vez de um envolvimento profundo com a realidade, o que se observa é uma experiência mediada pela mercadoria e pela superficialidade da modernidade (D'angelo, 2003).

A experiência, como Benjamin entende, está ligada à tradição e à memória coletiva. Antes da modernidade, o conhecimento era transmitido de geração em geração, principalmente por meio da comunicação. O contador de histórias era uma figura central nesse processo, pois sua narração permitia a assimilação do passado e a construção de uma identidade coletiva. No entanto, com a chegada da sociedade moderna, essa forma de experiência foi sendo substituída pela informação fragmentada e efêmera. No momento no qual as relações sociais são pensadas pelo mercado e pela mercadoria, a passagem de experiências se torna cada vez mais escassa. A alienação, nesse contexto, manifesta-se de diversas formas. O trabalhador, submetido às exigências do capital, perde o vínculo com o produto de seu trabalho, tornando-se uma peça substituível no sistema de produção. O indivíduo urbano, por sua vez, encontra-se cercado por imagens e mercadorias que o influenciam a uma forma de pertencimento, mas que, na verdade, reforçam sua condição de isolamento, sendo assim, um pertencimento ilusório. O choque da modernidade, que se manifesta na imaginação criando imagens, sons e informações, que acabam por impedir a assimilação da experiência em sua plenitude e realidade. Como resultado, o sujeito moderno se vê desprovido da capacidade de pensar e repensar sua própria experiência de maneira significativa e real.

Um dos espaços que exemplifica essa alienação é a Passagem coberta, estrutura que surgiu no século XIX como um ambiente ideal para o consumo. As passagens cobertas possuíam vitrines brilhantes e mercadorias que chamavam atenção, sendo sedutoras, sendo o suprasumo da lógica da modernidade capitalista, onde tudo se torna espetáculo e mercadoria. Esses espaços simbolizam a transformação da cidade em um grande mercado, onde os indivíduos não apenas consomem produtos, mas também internalizam uma nova forma de viver baseada no fetichismo da mercadoria.

A crise da experiência, nesse momento, não é só um fenômeno individual, mas um sintoma da transformação da estrutura dessa sociedade, sendo incapaz de estabelecer uma relação orgânica com o passado e com a tradição. No entanto, as situações apresentadas não se limitam a um diagnóstico pessimista; Benjamin demonstra como, através das revoltas populares e da produção cultural francesa do século XIX, é possível perceber as nuances nocivas da modernidade e seu consumismo exacerbado, contra o qual a arte e a literatura podem desempenhar um papel crucial na resistência a essa lógica alienante.

Para Benjamin, a poesia de Baudelaire, marcada pelo spleen e pela melancolia, expressa a angústia do indivíduo diante da modernidade, mas também propõe uma forma de resistência ao ritmo acelerado da vida urbana. Em sua análise, a aceleração das informações e a mercantilização das relações sociais são aspectos que ampliam e radicalizam os fenômenos observados no século XIX. Sua crítica revela como a alienação e a experiência permanecem sendo desafios centrais para o pensamento crítico (D'angelo, 2003).

2.2 A CRISE DA INTELIGÊNCIA NO SÉCULO XX

O observador alemão não está situado na fonte. É sua oportunidade. Ele está situado no vale. É capaz de avaliar as energias do movimento. Para ele, que como alemão está familiarizado com a crise da inteligência, ou melhor, do conceito humanista de liberdade, que sabe essa crise ter despertado uma vontade frenética de ultrapassar o estágio das eternas discussões e chegar a todo preço a uma decisão, e que experimentou na própria carne sua perigosa vulnerabilidade entre a fronda anarquista e a disciplina revolucionária, não haveria nenhuma desculpa se considerasse esse movimento como “artístico” ou “poético”. (Gatti, 2009, p 80, 81).

A transição do século XIX para o século XX foi marcada por profundas transformações. Ocasionalmente, nesse momento, uma inquietação em Walter Benjamin, pois nessa passagem ele enxerga a crise nas formas de pensar, intitulando como Crise da Inteligência, pensada a partir da perda dos pressupostos iluministas, ou seja, a alienação que acontece no final do século XIX agora emerge uma carência da busca pela razão, progresso e

o senso de luta por direitos. No final do século XIX, ainda prevaleciam concepções positivistas e historicistas que confiavam no progresso contínuo da razão. No entanto, o século XX inaugurou uma ruptura com essas crenças, evidenciada principalmente pela Primeira Guerra Mundial, pelas novas formas de produção industrial e pelo avanço das mídias. O que antes era visto como emancipação intelectual e progresso torna-se um processo contraditório, que tanto ampliava as possibilidades humanas quanto aprofundava sua alienação. Benjamin percebeu que essa crise da inteligência se manifestava, sobretudo, na degradação da experiência autêntica. O desenvolvimento da técnica, longe de ser apenas um fator de progresso, alterou a relação do sujeito com o mundo, substituindo a vivência e experiência pela mudança da percepção de como enxergar o mundo à nossa volta. Essa reflexão é central em seu ensaio *Experiência e Pobreza*, no qual ele argumenta que, após eventos como a guerra e a ascensão da indústria cultural, os indivíduos já não conseguiam transmitir experiências, pois o mundo se tornava cada vez mais mecanizado, há uma perda da autoridade nas pessoas mais velhas. (Benjamin, 1933).

Pra onde foi tudo isso? Quem ainda encontra pessoas que consigam narrar algo direito? Onde se encontram ainda ditados tão duráveis vindos de moribundos, capazes de passear [wandern] como um anel, de geração em geração? A quem, hoje, ainda ajuda um provérbio? Quem irá, sequer, tentar lidar com a juventude invocando sua experiência? (Benjamin, 1933, p 4).

A crise da inteligência, nesse contexto, não era apenas uma crise epistemológica, mas também política. A ascensão dos regimes totalitários e a instrumentalização da cultura pelas massas mostraram que o saber já não era um domínio exclusivo das elites intelectuais, mas isso não significava uma verdadeira emancipação popular. O século XX inaugura um cenário em que a inteligência já não pode se apoiar nas garantias do Iluminismo. Benjamin, ao explorar a retórica entre tradição e modernidade e entre arte e a política, diz como a inteligência do século XX precisa reinventar suas formas de resistência e de leitura do mundo, como forma de acabar com a alienação e o esquecimento dos ideais. A crise neste momento está profundamente ligada ao declínio da cultura e da arte em um mundo cada vez mais dominado pela reprodução mecânica e pela lógica capitalista, a modernidade e os avanços tecnológicos transformaram não apenas as formas de produção, mas também a experiência humana e a percepção da arte. Para Benjamin, a arte e a cultura são espaços fundamentais para a reflexão crítica e a emancipação humana, mas, no século XX, esses campos foram perdidos pela massificação. Nesse momento, a crise está diretamente ligada à perda da

experiência autêntica e dos valores iluministas que antes guiavam a ideia de progresso que diverge com a visão de Weber sobre a modernidade. (Gatti, 2009).

Max Weber, importante Sociólogo, também foi muito importante nesse período dos escritos sobre a passagem do século XIX para o século XX, porém, o mesmo entendia a modernidade como o momento no qual o homem torna-se cada vez mais racional, havendo uma espécie de império da razão: “O desencantamento em sentido estrito se refere ao mundo da magia e quer dizer literalmente: tirar o feitiço, desfazer um sacrilégio, escapar da praga rogada, derrubar um tabu, em suma quebrar o encanto” (Pierucci, 2003,p.7). Mas, para Benjamin, na modernidade, o conhecimento não se acumula mais ao longo das gerações, pois as condições modernas tornaram o passado quase irrelevante. Para Benjamin, havia um esvaziamento da cultura intelectual, aliado ao fortalecimento de discursos autoritários e dogmáticos que faz com que a inteligência entre em crise.

O século XX, nesse momento, vive não apenas o colapso de uma tradição filosófica, mas também a emergência de uma sociedade que se orienta mais pelo impacto das sensações imediatas do que pela construção do conhecimento. A crise da inteligência, nesse sentido, não se reduz a uma crise acadêmica ou filosófica, mas abrange um esvaziamento da cultura enquanto espaço de resistência e questionamento. Se antes a arte servia como meio de transformação e emancipação, agora ela perde sua força ao ser esquecida por um mundo que valoriza a rapidez, a novidade e a superficialidade, como nas vitrines de Paris no Século XIX. Dessa forma, sua preocupação com a crise da inteligência está intimamente ligada a uma tentativa de resgatar formas alternativas de percepção e pensamento, que possam escapar dessa lógica de empobrecimento cultural. Em um mundo onde a experiência se dissolve e a reflexão se torna cada vez mais rara, Benjamin busca compreender qual meio para resistir à crise e encontrar caminhos para a emancipação. Benjamin percebeu como a modernidade e os avanços tecnológicos mudaram não só as formas de produção, mas também a experiência e a percepção da arte. Para ele, a arte e a cultura são espaços fundamentais para o pensamento crítico e a emancipação humana, mas, no século XX, esses campos foram corroídos pela massificação e pela perda da aura, que é um dos principais conceitos em seu pensamento. (Gatti, 2009).

Em suma, o que é a aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante por mais perto que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas

montanhas, desse galho. Graças a essa definição, é fácil identificar os fatores sociais específicos que condicionam o declínio atual da aura. (Benjamin, 1955, p 4).

Carregando significados na obra de Benjamin, o termo aura tem origem religiosa, significando em sua etimologia, um vento, brisa ou respiração, alguns cristãos, por exemplo, dirão que aura é o sopro que nos deu a vida, então estamos blindados por ele.

A aura, para Benjamin, é aquilo que torna uma obra de arte única, autêntica e carregada de significado histórico e cultural. Ela está ligada à experiência de contemplação, à distância respeitosa e ao contexto ritualístico ou tradicional em que a obra é inserida. No entanto, com a chegada da reprodutibilidade técnica e as novas tecnologias, como a fotografia, o cinema e a indústria cultural, a aura das obras de arte foi dissipada, se perde o aqui e agora das obras de arte, ou seja, a necessidade de locomoção aos espaços burgueses onde a obra de arte estava inserida em sua autenticidade. O próprio via na tecnologia e nas novas formas de arte, como a fotografia e o cinema, um potencial para a emancipação, desde que fossem utilizadas de maneira crítica e consciente, sem interesses de pequenos burgueses. O cinema, por exemplo, poderia ser uma ferramenta para educar as massas e despertar uma consciência política por meio do choque de consciência que é ocasionado, mas isso exigiria uma ruptura com a lógica da indústria cultural e uma reapropriação das técnicas artísticas pelos próprios trabalhadores, seria então, necessária uma nova forma de produção, onde o autor agora se torna emancipado e utiliza-se das novas técnicas para produzir uma arte engajada (Abreu, 2014).

2.3. COMO PENSAR A ARTE?

Há em Benjamin uma tentativa de um novo olhar para a história da arte, nesse momento, pensando a partir das imagens e das técnicas. Didi-Huberman, em *L'ivresse des formes et l'illumination profane*, afirma:

Mas Benjamin tocou no coração mesmo da questão que é a nossa, saber a relação entre história e imaginação. A imaginação de quem vê se apoia sobre os documentos do observador, mas ele se autoriza também a tomar todo esse material histórico a contrapelo, desorganizando alegremente ou cruelmente aquilo que surgiria às evidências casuais da superfície. É preciso imagens para fazer imagens, para fazer arte e para produzir história, a saber, sobretudo na época da fotografia e do cinema, mas é preciso também imaginação para repensar a arte, logo para repensar a história. (Didi-Huberman, 2010, APUD Palhares, 2018).

Essa questão relaciona-se a um dos aspectos do pensamento de Benjamin, a relação entre a história e a visualidade, especialmente quando entendida pelas técnicas reprodutivas modernas. Para Benjamin, a história da arte não pode ser compreendida como um fluxo contínuo e progressivo, mas como uma constelação de imagens que devem ser lidas a contrapelo. Esse processo exige um olhar atento às técnicas que produzem e reproduzem as imagens, pois elas não apenas registram a história, mas também a constroem (Palhares, 2018).

Segundo a professora de Taisa Palhares em sua aula disposta no youtube em 2018², Benjamin apesar de todos os seus pensamentos, é pouco estudado na história da arte, e Didi está tentando trazê-lo para a historiografia da arte e, para que isso ocorra, é necessário entender a existência e a importância da contradição para Benjamin, pois seus escritos passam por inúmeras contradições e apontar essas contradições é o que, para o mesmo, tornará um bom historiador engajado, segundo Taisa Palhares em sua aula sobre o autor disponível no Youtube. Entendendo que a história das contradições é a história da modernidade, pois é nesse momento onde tudo passa a ser questionado, a tarefa do Crítico é entender como apontar as contradições, mas não só fazendo uma descrição e sim, um diagnóstico de época. Fazer história não é só interpretar um material do ponto de vista cronológico, é preciso de imaginação para escrevê-la. Essa crítica em Benjamin é pensada e feita a partir das leituras de obras de arte, é na arte que ele encontra onde apontar essas contradições.

O meu interesse sempre foi na estética, é na estética que encontro o centro da gravidade do pensamento e todos os meus interesses científicos vão se transformando... A minha intenção é abrir um caminho em direção à obra que se caracteriza por arruinar a doutrina da arte como um domínio específico (Palhares, 2018 APUD Benjamin, p.1994.).

Benjamin associa essa imagem à sua concepção do anjo da história, uma figura que gostaria de deter-se para remendar os escombros do passado, mas que é arrastada para o futuro por uma tempestade vinda do paraíso. Essa tempestade, ele diz, é o que chamamos de progresso. Diferente da visão iluminista de progresso como um caminho linear e positivo, Benjamin vê um acúmulo de ruínas, uma sucessão de catástrofes que se empilham diante do anjo.

² Fonte: disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=RhYRWFiI34A>>. Acesso em 23 de março de 2025

Existe um quadro de Klee intitulado *Angelus Novus*. Nele está representado um anjo, que parece estar a ponto de afastar-se de algo em que crava o seu olhar. Seus olhos estão arregalados, sua boca está aberta e suas asas estiradas. O anjo da história tem de parecer assim. Ele tem seu rosto voltado para o passado. Onde uma cadeia de eventos aparece diante de nós, ele enxerga uma única catástrofe, que sem cessar amontoa escombros sobre escombros e os arremessa a seus pés. Ele bem que gostaria de demorar-se, de despertar os mortos e juntar os destroços. Mas o paraíso sopra uma tempestade que se emaranhou em suas asas e é tão forte que o anjo não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, para o qual dá as costas, enquanto o amontoado de escombros diante dele cresce até o céu. O que chamamos de progresso é essa tempestade (Benjamin, 1984, p. 87).

O passado, para ele, não é algo a ser simplesmente narrado de maneira contínua, mas algo que deve ser resgatado a contrapelo, rompendo a lógica da história dos vencedores. O *Angelus Novus* sintetiza, assim, o pensamento benjaminiano sobre a história e a memória. Ele rejeita a concepção historicista que narra os eventos como uma sucessão inevitável, preferindo uma abordagem que resgata as vozes silenciadas. Ao tomar Klee como referência, Benjamin reforça a potência das imagens como veículos de pensamento histórico, algo que também dialoga com sua análise da fotografia e do cinema (Silva, 2015).

Figura 01: Angelus Novus



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Angelus_Novus (1920).

Especialmente essa visão é um exemplo do modo como as imagens podem ser a partir de agora organizadas de maneira a produzir significados antes invisíveis. O historiador para Benjamin não deve apenas descrever os acontecimentos passados, mas combiná-los à imaginação para construir um discurso histórico, isso se alinha com a ideia de que a história deve ser pensada como um campo de luta entre diferentes narrativas, e não como uma linha contínua e homogênea. Além disso, ao sugerir que é preciso imaginação para repensar a arte e a história, Didi-Huberman reforça a noção de que a produção e a recepção das imagens não são meros atos passivos de contemplação, mas sim atos de construção e interpretação. O historiador da arte que se orienta por Benjamin não pode simplesmente colecionar artefatos visuais, deve trabalhar esses itens de forma ativa e organizá-los para que revelem aquilo que,

na narrativa histórica tradicional, permaneceu oculto. A técnica, longe de ser apenas um meio de reprodução, transforma-se em um operador epistemológico, modificando as formas como vemos e compreendemos a história. Esse deslocamento implica em uma reconfiguração dos objetos da história da arte e também do próprio papel do historiador e do crítico, que agora precisam lidar com a politização da imagem na construção do pensamento histórico (Lowy, 2005).

3 ESPAÇO DAS IMAGENS E DA AÇÃO POLÍTICA

3.1 O SURREALISMO E A EMBRIAGUEZ.

Michael Löwy disse em uma entrevista para o canal do youtube TV Boitempo em 2018³ que o Surrealismo tomou do Marxismo a Crítica feroz e a utopia revolucionária, a última utopia de uma perspectiva de revolução que rompe com a ordem estabelecida é a utopia de uma sociedade sem classe, sem nominação e sem Estado. A partir disso, é compreensível que o caráter revolucionário do Surrealismo é, acima de tudo político, e não só estético.

Benjamin então escreve mais um de seus ensaios intitulado “O Surrealismo: O último instantâneo da inteligência europeia” que, segundo Löwy: “Não se trata de um artigo de Crítica literária no sentido habitual do termo, mas, de um ensaio poético, filosófico e político de primeiríssima importância” (Löwy, 2018, p.35). E, dentro das questões mais conceituais do texto, ele falará tanto do movimento Surrealista, mas sobretudo acerca do seu caráter político, nesse momento, ele busca dizer como a arte surrealista contribui para uma transformação política efetiva, uma revolução. O texto vai sendo construído em torno de suas inquietações, mostrando seus gostos no movimento e suas críticas; aqui, ele busca responder a uma questão que será o epicentro desse ensaio: como canalizar as forças da embriaguez para a revolução?

Entendemos anteriormente o que Benjamin nomeia como “ Crise da inteligência”, ou seja, os efeitos do século XX causaram perdas nos valores e nas crenças e há, para ele, no ambiente onírico, do sonho e do inconsciente que estão presentes no movimento surrealista, um meio de ruptura desse estado de crise. Ele argumenta que, no declínio, temos a condição de uma nova energia que visa movimentar essa decadência para um recomeço, uma nova perspectiva, novos caminhos.

Quando Weber argumenta sobre o desencanto do mundo, essa entrada do homem na razão o afasta do lúdico, pois desmistifica todo o tipo de encantamento e explicação mágica sobre o mundo e Benjamin vê no surrealismo o contrário, o encantamento do mundo, mas não dentro dos moldes de alienação narcotizantes que alguns aspectos da cultura de massa podem nos levar (Cardoso, 2014). Segundo Lia Freitas, o Surrealismo para Walter Benjamin reencanta a realidade a partir de uma iluminação de caráter materialista e antropológico (Freitas, 2020). Ou seja, essa iluminação é um estado de consciência em que a criatividade se

³ Fonte: disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=qkSFl-Xe6ao&t=136s>>. Acesso em 23 de março de 2025

manifesta e assim não ficamos presos às forças racionais e expandimos a nossa compreensão de mundo,. Porém, Benjamin reconhece que há um limite para essa embriaguez e então entendemos o questionamento levantado anteriormente, como canalizar essa embriaguez, até aonde podemos nos aproveitar dela para um ato de revolução social e não cair na alienação da cultura de massas, valendo-se de uma disciplina necessária para a transformação, pois, para criarmos um novo sentido político, social e econômico, precisamos nos valer da criatividade artística, segundo Benjamin (Benjamin, 1994).

3.2 COMO CANALIZAR AS FORÇAS DA EMBRIAGUEZ PARA A REVOLUÇÃO?

Benjamin irá discutir a respeito dessa embriaguez que é nos colocada pelo cotidiano, ou seja, o próprio cotidiano do capitalismo nos coloca em estado de embriaguez, como uma espécie de transe, pois diariamente fazemos as mesmas coisas, agimos da mesma forma, realizamos as mesmas atividades, interagimos com as mesmas pessoas e chega a um momento em que acabamos por nos transformarmos em máquinas, uma máquina que entra nesse estado de transe, pois apenas existe em prol de reproduzir suas habilidades pelo hábito (Benjamin, 1994.). Benjamin sempre tratará da embriaguez no seu sentido amplo, há sempre essa ambivalência, mas ele também é consciente da capacidade dessa substância, em que elas podem sim servir de propedêutica para o pensamento, mas elas não são essenciais ou necessárias.

Benjamin com “esses homens” quer referir-se aos surrealistas, pois, afinal a produção artística e filosófica resulta dessa consciência que podemos chamar de iluminação profana, ou seja, uma iluminação que não possui caráter religioso, não está presa necessariamente ao uso de substâncias químicas, mas sendo ainda assim iluminação, pois expande a consciência e essa consciência interage de forma direta e material com a realidade da qual ela participa, transformando essa realidade: “[...] esses autores compreenderam melhor que ninguém a relação entre esses objetos e a revolução. Antes desses videntes e intérpretes de sinais”. (Benjamin, 1994, pág. 25)

Como ele se ilumina de forma profana? Uma das ações que o surrealismo proporciona, ou seja, um dos resultados dessa iluminação profana é o que Benjamin entenderá como “devassar o mistério da realidade”, pois o surrealismo acaba por tirar o uso comum das coisas, mostrando o quanto o ordinário na nossa realidade é extremamente absurdo (Benjamin, 1994.)

Viver em uma casa de vidro é uma virtude revolucionária por excelência. Também isso é embriaguez, um exibicionismo moral que nos é extremamente necessário. A discrição no que diz respeito é extremamente necessária, antes uma virtude aristocrática, transforma-se cada vez mais num atributo de pequenos burgueses arrivistas. (Benjamin, 1994 p. 24)

Para Benjamin, essa noção do eu autocentrado, que vem da herança moderna e da interioridade burguesa de comportamento, agora, não se configura mais, a etiqueta agora é quebrada no Surrealismo, ele fala sobre isso utilizando-se da “casa de vidro”, que serviria para colocar para fora todos os conceitos de interioridade, ao deixar o nosso interior à mostra, ao entender que monges budistas não fechavam suas portas com a ideia de deixar a vida e ao redor sempre visível, trazendo à tona que esconder o seu interior está relacionado a um moralismo burguês que vende essa ideia como a única correta. O Surrealismo, por sua vez, quebra com essa ideia, mostrando-nos uma nova perspectiva que nos revela o quão absurdo é a ideia de acabar com a interioridade, de deixar seus valores, individualidades e pensamentos escondidos para caber em moldes ditados. O maior exemplo disso é o próprio corpo humano despido, é absurdo aqui pensar um horror da nudez, da interioridade, esquecendo um exibicionismo moral, que por muitas vezes é necessário. “Não é por acaso que o vidro é um material tão duro e tão liso, no qual nada se fixa. É também um material frio e sóbrio. As coisas de vidro não têm nenhuma aura. O vidro é em geral inimigo do mistério. É também o inimigo da propriedade ” (Benjamin, 1994, 117).

O desvio aqui se faz necessário, pois está ligado a uma quebra na continuidade; pensando revolução, Michael Löwy diz que para os astrônomos a revolução significa o planeta dar uma volta e voltar ao mesmo ponto onde começou (Löwy, 2019), Benjamin acredita que para chegarmos a esse mesmo ponto, tudo tem que estar diferente, então há essa interrupção na lógica dessa inércia, há portanto um desvio, uma quebra na continuidade e isso, para Benjamin, é o que produz um pensamento produtor, um pensamento que se envolve com a realidade de fato, não ficando somente no campo das ideias, deve ser um pensamento que proponha verdadeiramente um novo, utópico, que seja totalmente diferente, mas produzindo um novo a partir do nosso olhar para o passado, por isso ele pensa o século XX a partir do século XIX, para que possamos avançar para um novo momento, sabendo do que foi feito e construído no passado, para não cairmos numa perspectiva progressista da história.

A verdadeira realidade transformou-se na realidade funcional. As relações humanas, reificadas numa fábrica, por exemplo, não mais se manifestam. É preciso, pois, construir alguma coisa, algo artificial, de fabricado. O mérito dos surrealistas é o de ter preparado o caminho para essa construção fotográfica. (Benjamin, 1994, p. 106)

No contexto das imagens surrealistas, Benjamin argumenta que a imagem efêmera exerce uma relação paradoxal com o conceito de ícone, pois, ao mesmo tempo em que é um ícone, ela também subverte e destrói a própria concepção de ícone. Esse paradoxo é essencial para compreender as imagens surrealistas, que rompem com a ideia tradicional de que a imagem deve ser uma representação fiel da realidade. Para Benjamin, a imagem efêmera não se limita a ser uma reprodução de um mundo externo; ela é uma construção fugaz, carregada de significados provisórios e mutáveis. Em vez de se referir a algo fixo e estável, a imagem surrealista revela a transitoriedade da experiência humana no contexto da modernidade.

A noção de ícone, para Benjamin, está associada à ideia de uma representação que contém uma verdade ou um significado fixo (Benjamin, 2012). No entanto, nas imagens surrealistas, essa relação é questionada, pois o que vemos não corresponde exatamente ao que a imagem é ou representa. A imagem surrealista não se limita a simplesmente refletir a realidade, mas subverte a própria lógica da representação, convidando o espectador a uma leitura mais complexa e instável. Assim, a imagem, enquanto ícone, também destrói sua função como tal, pois expõe a ilusão de que ela poderia capturar uma essência única e imutável. Em outras palavras, o que vemos nas imagens surrealistas não é uma verdade única ou objetiva, mas uma multiplicidade de interpretações possíveis.

Essa ambiguidade das imagens surrealistas, que ao mesmo tempo apresentam algo reconhecível e ao mesmo tempo desafiam essa legibilidade direta, reflete a crise da percepção que Benjamin identifica na modernidade. As imagens não são mais algo que se lê de maneira clara ou linear, como era o caso em tradições anteriores. Elas exigem uma leitura mais profunda, que ultrapassa a superfície e questiona as certezas que antes eram dadas como verdadeiras. Em sua essência, as imagens surrealistas oferecem um choque de percepção, forçando o espectador a confrontar a realidade de forma mais crítica e instável. Assim, a imagem efêmera se torna não apenas um objeto de contemplação, mas um espaço para a desconstrução das velhas formas de ver e entender o mundo.

Figura 02: A traição das imagens.



Fonte: <https://blog.artsoul.com.br/o-mundo-dos-sonhos-e-o-inconsciente-na-obra-de-artistas-surrealistas/> (1931).

René Magritte, nesse momento, nos traz uma reflexão sobre a arte e a representação. Com seu quadro conhecido por apresentar a imagem de um cachimbo com uma legenda que diz que aquilo não é um cachimbo, "*Ceci n'est pas une pipe*" (*Isto não é um cachimbo*), rompendo com a nossa percepção sensível ao nos lembrar que aquilo que vemos de fato não é o objeto em si, mas uma representação, uma mimese. A contradição que aparece no título se torna mais clara quando entendemos a diferença entre o real e a sua representação, pois de fato, ninguém poderia fumar aquele cachimbo porque ele não é um cachimbo, mas apenas a representação de um. Essa dualidade entre a linguagem e a percepção nos leva a pensar sobre a própria essência e significados da arte. Magritte nos obriga a entender que a sua obra em questão não deve ser confundida com a realidade que está representando, mas sim entendê-la a partir dos signos que compõem a imagem, um universo paralelo ressignifica as figuras do mundo e como as enxergamos. A arte nesse momento, então, não é uma simples mimese do real, mas também uma construção que cria suas próprias regras, e muitas vezes rompendo com qualquer compromisso de verossimilhança (Paulino, 2016).

Essa questão da representação é completamente presente na visão de Walter Benjamin sobre esse papel da arte, especialmente quando ele discute o Surrealismo e a importância da imagem e pensamento. Para Benjamin, o Surrealismo não está somente explorando o inconsciente e os sonhos, está aplicando isso à força disruptiva da arte, seu potencial de modificar a percepção comum por meio do pensamento e abrir novos meios para a compreensão da realidade. Em sua crítica à reprodução técnica e à estetização da política, que para ele significa uma apropriação do fascismo em meio a reprodutibilidade técnica, que

visava colocar uma política centrada nas imagens de um campeão, de uma figura que carregava autenticidade, de uma figura ditadora, que acabava por alienar por meio da cultura de massas, Benjamin aponta que deve haver o contrário, a arte deve ser pensada não como uma mera representação do mundo, mas como um ambiente livre de significados reais, um espaço onde o sensível se organiza e permite novas formas de experiência de produção e leitura das obras. Assim como Magritte nos mostra que uma imagem não deve ser confundida com aquilo que representa, Benjamin aponta riscos de perceber a arte como um espelho direto da realidade sem considerar seu potencial crítico. A arte neste momento não apenas é necessária para entender o mundo, mas também para reconfigurá-lo, imaginando novas formas e provocando mudanças no modo como a percebemos. “Pois essa evolução já se completou em grande parte na prática do cinema, sobretudo do cinema russo. Muitos dos atores que aparecem nos filmes russos não são atores em nosso sentido, e sim, pessoas que se auto representam” (Benjamin, 1994, p.184).

4 FOTOGRAFIA: A INTELIGÊNCIA E O LÚDICO

A fotografia é um fator importantíssimo na jornada de Benjamin e nos seus escritos, para ele, a fotografia é uma nova técnica necessária da produção artística, pois é compartilhável e democrática; aqui, qualquer um pode ser o produtor ou a figura, o artista ou o objeto artístico, rompendo com um valor que era atribuído à obra de arte como um culto que condicionava a percepção humana a uma admiração à autenticidade da obra, a uma obra única, que tem cheiro, toque e textura que só era alcançada e vista por alguns; a fotografia, por sua vez, então, rompe com esse estigma. A fotografia surrealista vai além desses pressupostos, pois acabava por reformular as formas do cotidiano e como as enxergamos, tirando-as da visualidade comum a partir de jogo de luzes, ângulos, mostrando assim outros aspectos que tornam o objeto fotografado quase irreconhecível, pois não conseguimos identificar exatamente o que estava sendo fotografado, trazendo à tona o nosso inconsciente para uma resposta nas interpretações das obras.

Em 1936, Breton publicou na revista *O Minotauro*, um artigo que definia a estética surrealista, “La beauté sera convulsive”, e para ilustrar seu ponto, ele escolhe uma fotografia de Man Ray, que foi batizada por Breton como *Explosante-fixe*. Há outras duas fotos que também fizeram parte do ensaio do artista, porém são fotos comuns e corretas partindo do ponto de vista técnico que elas carregam: contudo, *Explosante-fixe* seria considerada falha por um técnico do senso comum, o movimento é rápido demais para a câmera, está fora de foco, mas a imperfeição, aqui sendo intencional ou não, liberta a imagem do contexto. Não estamos mais vendo a dançarina, e sim seu movimento, a energia capturada e fixada em estado puro. (Rigolini, 2009).

Se no caso da poesia esta explosão se consuma graças ao poder da metáfora, no caso da fotografia realiza-se, basicamente, na *explosante-fixe*, que determina igualmente um movimento de anamorfose, graças à interferência do olhar na imagem. Conforme queria Breton ao mencionar o “momento exacto da expiração do próprio movimento”, princípio regulador da beleza convulsiva, que em *L'Amour Fou* receberá justamente o nome “*explosante-fixe*”, acompanhado da ilustração de uma fotografia de Man Ray mostrando uma dançarina envolvida no seu vestido em movimento (Frias, 2010, p 10).

Figura 03: Explosante fixe



Fonte: <https://now-time.biz/products/explosante-fixe> (1934).

Figura 04: Sem título



Figura 05: Sem título



fonte: <https://manray-photo.com/fr/photographies/1491-explosante-fixe-variant.html> (1934).

Eugene Atget é um fotógrafo que segundo Benjamin é um dos precursores da fotografia surrealista, sendo conhecido por fotografar as ruas de Paris, mas não da perspectiva de um sonho parisiense, e sim da vida social, pois o artista aqui busca fotografar aquilo que não é visto, que é silenciado. Como entendemos anteriormente, Paris na reforma de Haussmann com Napoleão III culminou em um processo de higienização social com a classe trabalhadora tendo que estar invisível perante a sociedade burguesa, indo para os muros de Paris, criando assim, as periferias, zonas com problemas sociais e econômicos, com isso entendemos que Atget busca mostrar essa realidade, mostrar e expor em fotografias aquilo que ninguém vê, ou, não quer ver, dando então uma óptica diferente àquilo que tem e deve ser visto, com isso, é gerado um desconforto na ordem social, que precisam e querem que essas pessoas sejam e continuem esquecidas, suas fotos buscam celebrá-las.

Piloto de avião ou enfermeira. Motorista de caminhão ou comissário de bordo. Padeiro ou pescador. Um copo para os campeões das piores horas. Aos jovens pais abalados pelo pranto. Aos profissionais em insônia e todos aqueles que sofrem de dores no coração que não têm coração para celebrações. (Stromae, 2022)

Figura 06: Avenue des Gobelins.



Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/265148> (1925).

A fotografia de Atget, *Avenue des Gobelins* de 1925, mostra-nos uma vitrine de Paris na qual estão alguns manequins que se assemelham aos seres humanos, trazendo uma melancolia do começo do século XX das pessoas plastificadas, provocando uma reflexão política acerca de seu tempo.

Figura 07: Retour a La Raison



Fonte: <https://www.mutualart.com/Artwork/THE-REASON-FOR-THE-RETURN/BF8F4A5433ED4AC> (1923).

Em *Retorno a razão* de 1924, Man Ray observou as sombras criadas sobre uma caixa de ovos sobreposta nos seios da modelo Kiki de Montparnasse e aqui, além do corpo livre de algo que o esconda, estando portando exposto, também há um jogo de formas que se assemelha com uma ilusão de óptica, as formas curvas parece parte de uma hipnose. Benjamin argumentava que a fotografia possuía um potencial revolucionário ao nos mostrar um olhar do mundo fora do cotidiano, seja por meio do zoom, corte, do enquadramento ou de técnicas utilizadas. No entanto, ao mesmo tempo que a fotografia mudou a percepção, também corria o risco de ser utilizada na lógica da reprodução técnica da que visava cultura

de massa, o que a faria um instrumento de alienação em vez de libertação. Em *Retorno à Razão*, Man Ray parece enxergar exatamente esse limiar, pois sua fotografia é técnica, mas não industrial ou mecânica, mas subjetiva, ao mesmo tempo que mostra algo real, o corpo de uma mulher, ao mesmo tempo cria uma imagem alucinada por sua composição (Santiago, 2011).

Dessa forma, nesse contexto, não é apenas sobre o registro do que é visível, mas um meio de tornar visível aquilo que escapa da razão convencional. Man Ray, ao implementar contornos, as formas onduladas, transforma a própria imagem em um enigma, questionando a fotografia no âmbito da arte e do pensamento. Se remete à razão, é apenas para desorganizá-la, desmontá-la e fazer com que o espectador se coloque em um novo estado de percepção, onde o mundo se apresenta como um campo de possibilidades infinitas.

Em *Estudo para um presente* de Claude Cahun, a fotografia do artista guarda sua cabeça em uma cúpula de vidro, separando, assim, ela de seu corpo. Cahun era um artista que não se limitava a capturar simples retratos, pelo contrário, suas imagens são construções até performáticas que afrontam o olhar comum e rompe com a tradição da fotografia como um meio de documentação, no qual meros retratos aqui não reconfiguram a lógica, segundo Benjamin: “O rosto humano era rodeado por um silêncio em que o olhar repousava. Em suma, todas as possibilidades da arte do retrato se fundam no fato de que não se estabelecera ainda um contato entre a atualidade e a fotografia” (Benjamin, 1987, p.95). *Estudo para um presente*, portanto, coloca-se nesse contexto ao expor a artista em uma composição enigmática, surreal, onde sua figura fica dividida entre o autorretrato e a encenação. O título sugere uma dualidade de significados, pois trata-se de presente enquanto tempo ou como um objeto a ser oferecido.

Esse jogo entre real e representação, pertencente ao surrealismo, revela em Cahun uma visão radical, pois suas fotografias frequentemente questionam a constituição da subjetividade. Se Man Ray, como citado anteriormente, rompe com a lógica de técnica na imagem, Cahun o faz por meio do seu corpo e da identidade. Sua fotografia não apenas mostra um momento, mas apresenta uma teatralidade em que o sujeito se transforma em múltiplas versões de si mesmo. (Sabiá, 2019)

Figura 09: Estudo Para um presente



Fonte: <https://testudomkt.com/editorial/claude-cahun-radical-legacy-surrealism> (1925).

Em 1936, pelas lentes de Henry Cartier Bresson, um homem lia seu jornal, e o que há de surreal nisso? Uma cortina amarrada em sua cabeça que de alguma forma também o separa de seu corpo, seja por intenção ou inconsciência. Essa presença humana na fotografia é marcante, mas o que se destaca mesmo aqui é a forma como Cartier-Bresson captura o acaso. O espectador sente que naquele momento não existiria de fato, aqui há uma conexão efêmera entre os elementos da cena e isso reflete diretamente sua poética, na qual o cotidiano e o lúdico gera aqui uma observação que visa captar um instante único.

Figura 10: Livorno, Italy



Fonte: <https://ar.pinterest.com/pin/977914506586957579/> (1925).

Essa obra também reflete a teoria de Walter Benjamin sobre a fotografia e sua capacidade de revelar aspectos ocultos do real. Benjamin acreditava que a fotografia podia extrair um ver além da imagem, tornando agora visto o que normalmente passaria despercebido no cotidiano. Em *Livorno*, Cartier-Bresson faz exatamente isso, pois ele coloca

em um momento de estranheza dentro uma rotina do dia a dia, mostrando que a realidade pode ser tão lúdica quanto qualquer pintura surrealista. (Ribeiro, 2016).

Nessas imagens, há uma semelhança que percorre o Surrealismo, o artista surrealista encontra-se constantemente dividido entre seu corpo e sua cabeça, variando então entre instinto e razão, num dilema que define sua expressão criativa. Nesse momento, sua inconsciência permanece viva, mas em contrapartida dissociada do instinto, como se o inconsciente fosse se tornando um território autônomo, livre dos estímulos do corpo, sendo apenas pensando e operando em uma lógica própria, que transcende a dualidade da divisão. O lúdico se faz presente como uma força disruptiva, colocando-se no campo das imagens e desestabilizando o pensamento racional. É nesse jogo que as fotografias, ao mesmo tempo que seduzem e intrigam, carregam em si uma leitura crítica pois apresentam contradições, pois como alguém leria com sua cabeça coberta? Ironizam certezas cotidianas e desafiam os limites da representação, até onde a figura faz ou não um sentido lógico? O espectador se vê convidado a entender e dar significados a esse sentido, onde o real e o onírico se confundem, revelando um universo onde o irracional não se opõe à crítica, mas a potencializa.

O principal feito de Benjamin aqui está em entender essa produção, para ele, o artista se torna engajado por esse novo pensar das técnicas, dessa nova forma de produzir, a fotografia aliada ao surrealismo é disruptiva e diferente da ordem comum do pensar, choca quem a observa independente de sua época ou contexto, aqui o que se procura é esse choque.

(...) a historiografia marxista tem em sua base um princípio construtivo. Pensar não inclui apenas o movimento das ideias, mas também sua imobilização. Quando o pensamento para, bruscamente, numa configuração saturada de tensões, ele lhes comunica um choque, através do qual essa configuração se cristaliza enquanto mônada. O materialismo histórico só se aproxima de um objeto histórico quando o confronta enquanto mônada. Nessa estrutura, ele reconhece o sinal de uma imobilização messiânica dos acontecimentos, ou, dito de outro modo, de uma oportunidade revolucionária de lutar por um passado oprimido. Ele aproveita essa oportunidade para extrair uma época determinada do curso homogêneo da história; do mesmo modo, ele extrai da época uma vida determinada e, da obra composta durante essa vida, uma obra determinada. Seu método resulta em que na obra o conjunto da obra, no conjunto da obra a época e na época a totalidade do processo histórico são preservados e transcendidos. (Benjamin, 1994, p. 231)

Portanto, é necessário achar o surrealismo no real e o real no sonho (Rigolini, 2009), e isso se torna dever do fotógrafo realizar, entendendo de ângulos, jogo de luzes, formas e sombras, ele consegue se apropriar e manipular as coisas à serem fotografadas, pois, segundo

Breton, os surrealistas: “Velejaram no barco da fotografia através dos imprevisíveis mares da imagem ” (Rigolini, 2009, APUD, Breton, 1937).

5 CONCLUSÃO

O percurso desta pesquisa buscou compreender a fotografia surrealista pela perspectiva de Walter Benjamin, refletindo sobre como essa prática se insere no processo de ruptura com os modelos tradicionais de percepção e na construção de um pensamento crítico sobre a modernidade. Se a arte, para Benjamin, pode ser um espaço de resistência, a fotografia surrealista se mostra um campo particularmente fértil para esse deslocamento, pois opera pela perturbação do olhar e pela dissolução de significados pré estabelecidos. Nesse sentido, o Surrealismo não apenas se apropria da fotografia como técnica, mas a reinventa como estratégia de subversão do visível. Ao trabalhar com imagens que desafiam a lógica de representação, ela desestabiliza a relação entre aparência e realidade, abrindo brechas para uma experiência que não se limita à contemplação, mas convoca o espectador a um estado de atenção. Benjamin vê nesse processo um potencial emancipador, pois ao desmontar as certezas do que vemos, a fotografia surrealista nos arranca da passividade e nos obriga a enxergar aquilo que geralmente passa despercebido.

Contudo, Benjamin também antecipa os perigos desse mesmo potencial absorvido pela lógica da mercadoria. A fotografia, ao perder sua aura, torna-se acessível e democrática, mas ao mesmo tempo, corre o risco de ser esvaziada pelo consumo massivo e pelo espetáculo. O que antes era ruptura pode se tornar fetiche e a subversão pode ser neutralizada pela repetição. Esse paradoxo acompanha toda a reflexão benjaminiana seguindo com um problema central para pensar as imagens na contemporaneidade. Assim, mais do que uma simples defesa da fotografia como ferramenta crítica, Benjamin nos alerta para a necessidade de estarmos atentos ao modo como as imagens operam na sociedade. A fotografia surrealista, com sua capacidade de instaurar o estranhamento e provocar o pensamento, não é apenas um exemplo do que a arte pode fazer, mas um lembrete de que a experiência estética nunca está dissociada das disputas políticas e culturais que atravessam cada época. A verdadeira transformação não está na imagem em si, mas na maneira como aprendemos a vê-la e, mais do que isso, na maneira como permitimos que ela nos desoriente.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Fabrícia de Castro. Sobre o ensaio A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. **Cadernos Walter Benjamin**, n. 12, 2014. Disponível em: https://www.gewebe.com.br/pdf/cad12/caderno_05.pdf. Acesso em: 17 mar. 2025.
- AQUINO, Luiz Carlos Andrade de. **A fantasmagoria na Paris, capital do século XIX**: Uma contribuição de Walter Benjamin à modernidade. Herramienta, 2013. Disponível em: <https://www.herramienta.com.ar/?id=2077>. Acesso em: 17 mar. 2025.
- ATGET, Eugène. **[Avenue des Gobelins]**. 1925. Prata a partir de negativo de vidro, 21,9 x 17,3 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nova York. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/265148>. Acesso em: 17 mar. 2025.
- BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. 1886. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Penguin-Companhia, 2019.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 1955. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 165-196.
- BENJAMIN, Walter. **Experiência e pobreza**. 1933. Disponível em: <https://archive.org/details/benjamin-walter-experiencia-e-pobreza-1ed>. Acesso em: 17 mar. 2025.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução: Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução: Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2013.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. Tradução: J. M. Gagnebin e M. L. Müller. In: Lowy, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio**: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história". São Paulo: Boitempo, 2005.
- BERBARE, Daniel de Alvarenga. **Benjamin e as iluminações profanas surrealistas**. In: Seminário de História da Arte, UFPeL, 2014. Disponível em: <https://periodicos-old.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Arte/article/view/4926/3682>. Acesso em: 17 mar. 2025.
- BOZZETTI, Roberto. **VÍDEO AULA BAUDELAIRE - COMENTÁRIO DE 'PARIS, CAPITAL DO SÉCULO XIX', de W. Benjamin. Parte 1/2**. *YouTube*, 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=5jcExow9fvY&t=3402s>. Acesso em 29 mar. 2025.
- CARDOSO, Matêus Ramos. O desencantamento do mundo segundo Max Weber. Revista **EDUC** - Faculdade de Duque de Caxias, v. 1, n. 2, p. 106-119, jul./dez. 2014. Disponível em: https://uniesp.edu.br/sites/_biblioteca/revistas/20170608150055.pdf. Acesso em: 17 mar. 2025.

CARTIER-BRESSON, Henri. **[Livorno]**. 1986. Gelatin silver print, 35,9 × 24,2 cm. Disponível em: <https://www.lensculture.com/henri-cartier-bresson>. Acesso em: 17 mar. 2025.

CAHUN, Claude, **[Estudo para um presente]** ; (parte de uma série de quatro). 1932. Cortesia de Jersey Heritage Collections. Disponível em: <https://testudomkt.com/editorial/claude-cahun-radical-legacy-surrealism>. Acesso em: 17 mar. 2025.

D'ANGELO, Martha. A modernidade pelo olhar de Walter Benjamin: cultura e sociedade. **Estudos Avançados**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 56, p. [indicar páginas], abr. 2006. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/GM43rnT5rB8kvNJj8W7Bctc/?lang=pt>. Acesso em: 17 mar. 2025.

FABRIS, Marcos. **Literatura, fotografia e o retrato da modernização de Paris, a capital do século XIX**. Lumen et Virtus, São Paulo, v. I, n. 2, maio 2010. ISSN 2177-2789. Disponível em: https://www.jackbran.com.br/lumen_et_virtus/numero2/ARTIGOS/PDF/marcosfabris.pdf. Acesso em: 17 mar. 2025.

FREITAS, Lia. **Walter Benjamin: surrealismo e desvio na era das imagens**. Parresiando, 2020, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=EAIYasA9>>. Acesso em 29 mar. 2025.

FRIAS, Joana Matos. **A beleza convulsiva das imagens: surrealismo e perversões ópticas**. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2010.

GATTI, Luciano. **Walter Benjamin e o surrealismo: escrita e iluminação profana**. Artefilosofia, n. 6, p. 74-94, 2009. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/697>. Acesso em: 17 mar. 2025.

LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?** 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

LÖWY, Michael. **A estrela da manhã: surrealismo e marxismo**. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2018.

LÖWY, Michael. **A Revolução é o Freio de Emergência: Ensaio Sobre Walter Benjamin**. São Paulo: Autonomia Literária, 2019. Disponível em: https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=UQ7jEAAAQBAJ&oi=fnd&pg=PA1878&dq=michael+lowy+revolu%C3%A7%C3%A3o&ots=ufqUPvFzAP&sig=J_fnJJAOhW4QhR3ZtECs6Y7F9Yg#v=onepage&q=michael%20lowy%20revolu%C3%A7%C3%A3o&f=false. Acesso em: 17 mar. 2025.

LOUISE, Victoria. **O mundo dos sonhos e o inconsciente na obra de artistas surrealistas**. Blog ArtSoul, 26 jan. 2022. Disponível em: <https://blog.artsoul.com.br/o-mundo-dos-sonhos-e-o-inconsciente-na-obra-de-artistas-surrealistas/>. Acesso em: 17 mar. 2025.

MAGRITTE, René. **[A Traição das Imagens]** (La trahison des images). 1929. Óleo sobre tela, 63,5 x 93,98 cm. Museu de Arte do Condado de Los Angeles, EUA. Disponível em: <https://arteeartistas.com.br/a-traicao-das-imagens-de-rene-magritte/>. Acesso em: 17 mar. 2025.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **O Manifesto Comunista**. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1985.

MARX, Karl. **Para a Crítica da Economia Política**. Tradução de Reginaldo Prandi. São Paulo: Editora Boitempo, 2003.

OLIVEIRA, Lia Freitas. **A era das imagens e as transformações do ser contemporâneo na perspectiva de Walter Benjamin e Vilém Flusser**. 2020. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Estadual do Ceará, 2020. Disponível em: https://www.gewebe.com.br/pdf/cad19/texto_06.pdf. Acesso em: 17 mar. 2025.

PALHARES, Taisa. **Walter Benjamin e a crítica da modernidade**. Canal Sesc São Paulo, 23 de ago. de 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RhYRWFil34A>. Acesso em: 17 mar. 2025.

PAULINO, Roseli. **A Traição das Imagens de René Magritte** (Isto não é um Cachimbo). Arte & Artistas, 2016. Disponível em: <https://arteeartistas.com.br/a-traicao-das-imagens-de-rene-magritte/>. Acesso em: 17 mar. 2025.

RAY, Man. **[O Retorno à Razão]**. 1923. Fotolitografia sobre papel. Disponível em: <https://www.mutualart.com/Artwork/THE-REASON-FOR-THE-RETURN/BF8F4A5433ED4ACC>. Acesso em: 17 mar. 2025.

RAY, Man. Prou del Pilar. Da exposição Henri Cartier-Bresson: **O olhar do século XX**, do Palácio de Belas Artes. Albertouch, 8 abr. 2015. Disponível em: <https://albertouch.wordpress.com/2015/04/08/explosante-fixe/>. Acesso em: 17 mar. 2025.

RIBEIRO, Kryshia Freitas. **Por uma história através da fotografia**: um estudo sobre o fotógrafo Henri Cartier-Bresson nas décadas de 1930 e 1990. In: Encontro Regional de História, 11., 2016, Goiás. Anais [...] Goiás: UEG, 2016.

RIGOLINI, Luciano. **"PHOTO - A Fotografia Surrealista"**. Traduzido por Vinícius Fernandes, *YouTube*, 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=4KRRyz7hP0w&t=512s>. Acesso em 29 mar. 2025.

SABIÁ, Ana Paula. **A fotografia performática de Claude Cahun**. 2019. Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2019.

SANTIAGO, Luiz. **Crítica: O retorno à razão**. *Plano Crítico*, 30 set. 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/revislav/article/view/32200>. Acesso em: 17 mar. 2025.

SANTIAGO, Luiz. **Crítica: O Retorno à Razão**. *Plano Crítico*, 2021, <https://www.planocritico.com/critica-o-retorno-a-razao/>. Acesso em 29 mar. 2025

SANTOS, **Francisco Rogelio dos**. **Fantasmagoria**: a chave para compreensão da modernidade em Walter Benjamin. *Cadernos Walter Benjamin*, v. 17, 2015. Disponível em: https://www.gewebe.com.br/pdf/cad17/texto_05.pdf. Acesso em: 17 mar. 2025

STROMAE. **Santé**. Letras.mus.br, 2021, <https://www.letas.mus.br/stromae/sante/traducao.html>. Acesso em 29 mar. 2025.

SILVA, Francisco de Assis. **Sobre o fetichismo do capital em Karl Marx**. 2011. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011. Disponível em: https://ppgfilosofia.ufba.br/sites/ppgfilosofia.ufba.br/files/francisco_silva.pdf. Acesso em: 17 mar. 2025.

SILVA, Paula Tércia Fonteles; Lima, José Expedito Passos. **O observador dos panoramas e o flâneur**: reflexão sobre a obra Paris, a capital do século XIX de Walter Benjamin. 2014. Disponível em: https://www.gewebe.com.br/pdf/cad13/caderno_06.pdf. Acesso em: 17 mar. 2025.

SILVEIRA, Matheus. **As iluminações libertárias de Walter Benjamin em O Surrealismo**. Universidade Federal de São Paulo, 2018. Disponível em: <https://pdf.blucher.com.br/philosophyproceedings/sofia2017/13.pdf>. Acesso em: 17 mar. 2025.

TV BOITEMPO. MICHAEL Löwy: **Marxismo e surrealismo, uma combinação revolucionária**. YouTube, 26 nov. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qkSF1-Xe6ao>. Acesso em: 17 mar. 2025.