



CALEIDOSCÓPIO DAS ILUSÕES – A QUESTÃO DA VERDADE EM WALTER BENJAMIN (E SUA ATUALIZAÇÃO NO JORNALISMO)

Angela Medeiros Santi¹

ALEGORIA

Essa comunicação pretende trabalhar com a questão da verdade associada ao universo da representação. Walter Benjamin produziu, no início do séc. XX, reflexões importantes sobre o tema, trabalhando já sobre a influência dos meios contemporâneos – a questão da reprodutibilidade. Sendo assim, estabelece sua reflexão sobre a questão da impossibilidade da verdade ou da indiferenciação entre real e representação inicialmente através da noção de alegoria. Posteriormente, esse conceito vai ser atualizado através da montagem. Vejamos como Benjamin define a primeira. A alegoria aparece por oposição ao símbolo, em oposição à pretensão impossível de totalidade e harmonia que este carrega. Dessa forma, Benjamin define que

A relação entre o símbolo e a alegoria pode ser compreendida, de forma persuasiva e esquemática, à luz da decisiva categoria do *tempo*, (...) Ao passo que no símbolo com a *transfiguração* do declínio, o rosto metamorfoseado da natureza se revela fugazmente à luz da salvação, a alegoria mostra ao observador a *facies hippocratica* da história como protopaisagem petrificada. A história em tudo o que nela é desde o início prematuro, sofrido e malogrado, se exprime num rosto - não, numa caveira (...) Nisso consiste o cerne da visão alegórica: a exposição barroca, mundana, da história como história mundial do sofrimento, significativa apenas nos episódios do declínio.²

O que interessa para nós aqui é que, através do conceito de alegoria, percebemos a quebra com a comunicação limpa e harmônica entre o homem e aquilo que é alteridade,

¹ Angela M. Santi é professora de filosofia do curso de Comunicação Social da ESPM/RJ. Doutora em Filosofia pela PUC/RJ, com área de concentração em Estética. E-mail angelasanti@alternex.com.br

² W. Benjamin, *A Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 188, grifo meu, com exceção de “facies hippocratica”.

fazendo-nos ver o abismo que separa a natureza da significação. A forma como a realidade se revela agora pelo olhar do alegórico, forja uma nova estrutura com a qual a toda a representação apresenta à vida sua face mortuária.

Existindo a partir da impossibilidade de apresentar plenamente as coisas e lhes fazer justiça, a alegoria se mostra na ironia do excessivo, do extravagante, revelando sempre o abismo entre a expressão e o signo, tornando sua tarefa tão fracassada quanto verdadeira: a alegoria, então,

não tenta fazer desaparecer a falta de imediaticidade do conhecimento humano, mas se aprofunda ao cavar esta falta, ao tirar daí imagens sempre renovadas, pois nunca acabadas. (...) a alegoria insiste na sua não-identidade essencial, porque a linguagem sempre diz outra coisa que aquilo que visava (...) ³

Quanto mais pretende-se afirmar o sentido necessário, a verdade, das coisas, mais tais sentidos transformam-se em pó. O procedimento alegórico só consegue escapar desse enfeitiçamento porque não pretende ocultar isso, “salva-se” porque mergulha no fluxo instável das coisas; não as duplica, mas as revela tal como são: pontos, tópicos, fragmentos.

MONTAGEM

Benjamin trabalha a questão da alegoria no contexto do drama barroco alemão, no séc. XVII, como manifestação exemplar de uma arte que rompe com a questão da representação no sentido clássico – entendido como *mimesis*, como cópia, considerada ontologicamente inferior. Sua continuidade, no séc. XX está presente na questão da montagem, que apresenta-se como categoria a partir das vanguardas artísticas, da fotografia e do cinema. Sendo assim, podemos voltar à definição de alegoria atualizando seu sentido na “época da reprodutibilidade”. Bürger, comentador de Benjamin, decompõe o termo da seguinte forma:

o alegórico arranca um elemento à totalidade do contexto social,
isola-o, despoja-o da sua função (a alegoria é um fragmento); o

³ J.M. Gagnebin, *História e Narração em Walter Benjamin*. Campinas: Ed. Unicamp/Perspectiva, 1994, p. 45

alegórico cria sentido ao reunir esses fragmentos de realidade isolados. Trata-se de um sentido dado, que não resulta do contexto original dos fragmentos⁴

A montagem como “princípio artístico” representa o *ponto de virada* que estabelece o fim definitivo do sistema renascentista e viabiliza a contemporaneidade estética ligada à representação. A noção de montagem, associada à de alegoria, ganha o estatuto de categoria chave para a leitura das manifestações contemporâneas, para além, inclusive, do que foi experimentado pelo próprio Benjamin no início do século XX. As vanguardas, no entanto, continuam sendo um paradigma sempre atual para a compreensão dessas categorias, através da ruptura radical estabelecida a partir delas. Tal como nos fala Bürger, a alegoria é pertinente para a análise do universo da produção artística das vanguardas (entendendo-as, também, como paradigma para a arte contemporânea) e a montagem é a sua ferramenta essencial; isso por causa do “tratamento do material (separação das partes do seu contexto)” e a “constituição da obra (ajuste de fragmentos e fixação de sentido)”^{5/6}. O “exercício” feito pela vanguarda, cujo impulso envolve em grande parte a reação contra a tradição, produz obras que têm na montagem o seu “princípio artístico”⁷.

A montagem, como princípio artístico, apresenta-se como um elemento fundamental que ajuda a compor a identidade da produção artística do séc XX. Na verdade, a questão é que o que era do domínio, quase que absoluto, da arte, passa a constituir a realidade agora num sentido ampliado. A arte era esse *daimon*, que era capaz de duplicar a realidade artificialmente, abrindo uma fenda sem limites para a manipulação de seus elementos, sem comprometimento com a verdade/realidade. O que era restrito à arte, torna-se a regra e medida no mundo contemporâneo. Os fenômenos midiáticos do séc. XX e XXI não mais possuem, para a sua constituição, impasses ligados à questão da verdade ou da fidelidade ao real. Benjamin inaugurou esta reflexão, demonstrando que nem a chamada “realidade”

⁴ P. Bürger, *Teoria da Vanguarda*. Lisboa: Vega/Universidade, 1993, p. 118

⁵ idem

⁶ Como exemplo Bürger cita as *collages* cubistas: “o que distingue estas obras das técnicas praticadas desde o Renascimento é a incorporação de fragmentos de realidade na pintura, ou seja, de materiais que não foram elaborados pelo artista. Assim, destrói-se a unidade da obra como produto absoluto da subjetividade do artista. O pedaço de fio de verga que Picasso cola num quadro pode ser escolhido de acordo com uma intenção de composição; como pedaço de fio de verga continua a fazer parte da realidade, e incorpora-se no quadro tal qual é, sem sofrer alterações essenciais. Deste modo, violenta-se um sistema de representação que se baseia na reprodução da realidade (...)”. Os cubistas “renunciaram a constituição do espaço do quadro num todo contínuo” po. Cit., p. 128; os quadros “não são sinal da realidade; são a própria realidade”, op. cit., p. 129.

⁷ Idem, *ibidem*, 119



contém em si uma objetividade unidimensional, que a identificaria com a verdade, nem a produção artística ou midiática representa a cópia, duplicação da última.

A questão da produção cultural, da indústria do entretenimento e da imprensa – de uma outra forma – têm, na sua origem, uma relação com a questão artística, que remonta aos primórdios da filosofia. Trata-se da legitimidade “ontológica” da imagem, de tudo aquilo que significa a duplicação do real. O poder ambíguo da imagem está na sua independência para com a realidade efetiva, a possibilidade de ser manipulada, moldada segundo todo tipo de apelo. Lentamente, a produção de imagem sai das mãos dos artistas e de sua produção artesanal e limitada, para transformar-se em cópias infinitas e imateriais de uma realidade já distante ou perdida.

AURA

A questão da relação verdade e representação também perpassa outra categoria central ao pensamento de Walter Benjamin. Como já vimos, a mecânica de funcionamento da alegoria será equivalente àquela que define a montagem. Agora, analisaremos ambas associadas à noção de (perda da) aura. No texto *A Obra de Arte na Época da sua Reprodutibilidade Técnica*, Benjamin define a aura dizendo que “é uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante (...)”⁸; “a aura é a única aparição de uma realidade longínqua, por mais próxima que esteja”⁹. O objeto envolto pela aura fica protegido por uma certa distância que o torna inacessível, estabelecendo assim uma relação de culto com ele que, para Benjamin, possui um fundamento teológico. Esses objetos são as obras de arte produzidas pela tradição, cuja característica é o seu caráter único, autêntico e duradouro. Recolhidas em contextos não cotidianos, estas obras ficam livres da vulgarização em função de uma exposição excessiva.

É sabido que a noção de aura interessa na medida em que o que Benjamin quer analisar é o estabelecimento do seu fim. O fim da aura representa o fim de uma série de referências vinculadas à obra de arte, que reproduziam uma atitude de culto e reverência,

⁸ W. Benjamin, “A obra de Arte na Época da sua Reprodutibilidade Técnica”, in: *Obras Escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1985, Vol. 1, p. 170, primeira versão. O ensaio “A Obra de Arte na Época da sua Reprodutibilidade Técnica” teve três versões, em 1935, 1936 e 1939. A primeira foi publicada em português pela Brasiliense em *Obras Escolhidas I* (1985), a segunda em *Teoria da Cultura de Massa*, pela Paz e Terra (1969)



concebendo a obra como uma totalidade harmônica com relação à vida. Benjamin vê acabar a posição de culto diante da obra, como se ela fosse a cópia fidedigna do real, seu único dúplo, que fizesse eco ao referente necessário – a imagem trazendo à tona a presença ausente da realidade. A arte cai, decai; ela está sujeita à história, ao tempo. Ela fará juz à “*facies hippocrática*” do drama barroco, ao aspecto fúnebre presente na alegoria que expressa a irreconciliabilidade, o malogro, a história na sua decomposição. A arte entra e participa da ordem do mundano, ela possui uma estrutura temporal, ligada ao efêmero e ao reproduzível.

O fim da aura é decorrente da reproduzibilidade das obras, gerada, por sua vez, pelas novas tecnologias. O objeto reproduzido processa uma espécie de “dessubstancialização” de todo o objeto, ele perde a sua capacidade de existir na força da sua presença única, necessária e autêntica. No que se refere à percepção, ela deixa de ocorrer através de livres associações individuais, como acontecia na contemplação de uma pintura, por exemplo, e é mergulhada no ritmo da obra, conseguindo, então, acompanhar a rede de associações dadas por ela, o que podemos verificar exemplarmente no cinema. A recepção deixa de ser concentrada, solene, para ser dispersiva. É ela que faz com que se absorva a obra a partir do seu fluxo. É a partir dela que o homem poderá exercitar o despojamento de vínculos prévios e se abrir à exposição dos objetos que se apresentam, então, livres das concatenações e significações prévias, lembrando, de novo, a afinidade deste processo com o alegórico.

CINEMA

Pretendemos associar o conjunto de características acima trabalhado a uma produção artística e midiática “emancipada” da autonomia, da aura, que se torna mais significativa por viabilizar um contato com a realidade sem transfigurações redentoras que a salvem da sua condição mundana. O cinema, nesse sentido, é uma produção que trabalha com a questão da montagem associada à perda da aura. Através dele, poderemos perceber que pela manipulação dos aparelhos, penetra-se no âmago da realidade, sem falsificá-la; porque aqui não há distanciamento, a câmera, o operador, captam a realidade na sua parcialidade, como o ponto de vista do homem que retém sempre aspectos, fragmentos. O ritmo da projeção

⁹ W. Benjamin, op. cit. 2ª versão, p. 215

filmica desmascara a pretensão de fixidez e totalidade. As imagens não se fixam e isoladamente não funcionam. Cada fotograma deve desaparecer; o filme possui um ritmo vertiginoso e uma quantidade de informações impossíveis de serem totalmente captadas. Essa experiência evidencia a impossibilidade de recuperar todos os conteúdos, de torná-los conscientes. Trata-se de um experiência decaída, de fragmentos, de perda da totalidade.

O legado deixado pela noção de alegoria nos fornecerá indicações de uma certa libertação tanto no processo de construção das obras, quanto no nível da sua percepção e do mundo. Com a “atividade” alegórica poder-se-á vislumbrar a destruição da percepção natural e a abertura para uma “nova” realidade: “experimenta (se) uma nova realidade e, principalmente, uma nova leitura da escritura da realidade - uma leitura descontínua, partindo das próprias imagens e não do sentido que lhes é imposto por um sujeito fundador ou aortal”¹⁰. São os meios técnicos que mediarão e revelarão a realidade agora, uma realidade radical e sutilmente nova, não acessível ao olho natural. Com isso, o estatuto de legitimidade do real e das coisas deixa de se vincular ao sujeito, para se vincular à técnica, tornando intercambiáveis realidade e ficção. Dessa forma, as técnicas vão interferir também na própria natureza da obra e na percepção, dado que realidade e ficção agora se confundem:

O desaparecimento do ‘ponto de vista’ graças ao qual a realidade se organiza como relação do olho do sujeito ao objeto significa o fim desta distinção entre pontos de vistas diferentes. E se não há um ponto de vista para o qual o real é real e um outro para o qual ele é ilusão, a distinção entre realidade e ficção está abolida.¹¹

A intervenção dos aparelhos desconstrói os elos cristalizados pelo ponto de vista do sujeito, graças ao qual se dava uma naturalização do modo de apreensão do real. É com esta desconstrução, e com as possibilidades abertas por ela, que procuraremos redimensionar a experiência estética – experiência da “representação” por excelência”, procurando estabelecer que o chão próprio à sua atualização contemporânea passa pela mortificação de

¹⁰ G. Raulet *Le Caractère Destructeur – Esthétique, Théologie et Politique chez Walter Benjamin* Paris: Ed. du Cerf, 1994, p. 51



uma tradição estética ligada à dicotomia realidade/representação, pela explosão de elos cristalizados, pela experiência de estranhamento da realidade em todos os níveis.

Sendo assim, identifica-se o trabalho alegórico a uma dinâmica que aparece claramente no cinema, mas que está presente também nas construções artísticas do início do século (dadaísmo, cubismo, por exemplo) que, através da montagem, arrancam os objetos de seus lugares “naturais” e os apresentam em contextos insuspeitados. Assim também identificaremos a fotografia que, ao isolar determinadas situações ou objetos, torna-os estranhos, coloca em suspenso todo domínio que pretendemos ter sobre os cenários íntimos ou contextos inusitados. Por este mesmo aspecto Wisnik abordará a construção da notícia pela imprensa, com o agravante de que aqui a notícia pretende ser o registro fidedigno do “real”, da “verdade”.

FOTOGRAFIA

O tema da aura foi trabalhado primeiramente por Benjamin no texto “Pequeno Ensaio da Fotografia”, em 1931. Benjamin vai referir-se progressivamente à “desaturização” falando da relação entre pintura e fotografia e da fotografia de pessoas (do retrato), onde “o rosto humano era rodeado por um silêncio em que o olhar repousava”¹². Benjamin aponta para o fato de que o rosto humano possui um lugar privilegiado entre os objetos capazes de promover a experiência aurática. Dessa forma, enquanto a fotografia se apegou ao retrato ela não possibilitou “o contato entre atualidade e a fotografia”¹³. O caminho da autonomia, da afirmação da fotografia como linguagem e não apenas como meio técnico, se deu progressivamente, na medida em que esses rostos são arrancados de seu contexto histórico, social, para fazerem parte de uma galeria de fisionomias anônimas. Seguindo essa lógica, do anonimato passamos à desconsideração do elemento humano, dado que a fotografia tem mais afinidade com “características estruturais, tecidos celulares, com os quais operam a técnica e a medicina”, do que com “a paisagem impregnada com estados afetivos, ou o retrato que exprime a alma do seu modelo”¹⁴. É por conta dessa subtração do elemento

¹¹ idem, ibidem, p. 66

¹² W. Benjamin, “Pequena História da Fotografia”, in: *Obras Escolhidas I*, ed. cit. p. 95

¹³ idem, ibidem, 95

¹⁴ idem, p. 94.

subjetivo que Benjamin faz referência a Atget, fotógrafo do início do século XX, que “desinfetou a atmosfera sufocante difundida pela fotografia convencional, especializada em retratos (...)”¹⁵. Atget

passou ao largo das ‘grandes vistas e dos lugares característicos’, mas não negligenciou uma grande fila de formas de sapateiro, nem os pátios de Paris, onde de manhã à noite se enfileiram carrinhos de mão, (...) mas curiosamente quase todas essas imagens são vazias. (...) esses lugares não são solitários, e sim privados de toda a atmosfera; nessas imagens, a cidade foi esvaziada, como uma casa que ainda não encontrou moradores. Nessas obras, a fotografia surrealista prepara uma saudável alienação do homem com relação a seu mundo ambiente. Ela liberta para o olhar politicamente educado o espaço em que toda intimidade cede lugar à iluminação dos pormenores”¹⁶.

Se a questão da aura aparece aqui pela primeira vez, fica claro que o fim da aura se relaciona com o exercício de “renúncia” ao elemento humano, à subjetivação, ao caráter enigmático do rosto humano que se preserva inacessível e que é próprio a uma tradição que Benjamin rejeita - a tradição clássica - para a qual o barroco é o grande antípoda. Essa percepção é viabilizada pelo elemento técnico que define a fotografia, porque com ela podemos acessar esse mundo dos pormenores, que não se esquadra na formatação “antropocêntrica”, *intima*, com a qual estávamos habituados a ler o mundo. Com isso, escoam os elementos que pretendiam promover uma significação fundamental, fundante, das coisas, para trazer à tona “as coisas perdidas e transviadas”¹⁷.

Como consequência dessa análise, Benjamin passa a apontar para uma concepção de arte e da produção da imagem nas diferentes mídias, que possui total atualidade. Essa concepção de arte aparece de duas formas. Em primeiro lugar, no fato de que as artes reprodutivas trazem a possibilidade de uma apresentação tão literal da realidade, que ela se

¹⁵ Idem, p. 101

¹⁶ idem, p. 102

torna mais contundente que ela própria. Dessa forma, podemos observar que “uma imagem, uma escultura e principalmente um edifício são mais facilmente visíveis na fotografia que na realidade.”¹⁸. Em segundo lugar, no fato de que não é a fotografia que deve ser vista como arte, mas a *arte como fotografia*, o que significa entendê-la como um paradigma novo que redimensiona toda a arte e toda a produção de imagem. Para Benjamin, a fotografia se define como *construção*, não se trata de simples reprodução do real, mas de “*construir* alguma coisa, algo *artificial*, de *fabricado*”¹⁹, diferindo, assim, da “fotografia criadora e construtiva”. A fotografia “não visa a excitação e a sugestão, mas a experimentação e o aprendizado.”²⁰. Dessa forma, podemos destacar a idéia de construção, que Benjamin também chama de *desmascaramento*. A construção trabalha com a associação de elementos pré-existentes, que revela algo sobre o que mostra porque o descontextualiza, demonstrando o caráter constelacional, não necessário, da realidade. Ou, como em outros textos Benjamin vai dizer, podemos entender a realidade como um caleidoscópio, apresentada em múltiplas configuração.

Através da montagem temos a libertação dos objetos dos significados e concatenações usuais, que é viabilizada pelos aparelhos. Os fenômenos transformam-se em fragmentos que ficam livres de concatenações habituais, do hábito ou da ciência, para poderem se manifestar livremente, em novas constelações. Dessa forma, as imagens, captadas pelos meios técnicos, mostram a realidade em níveis insuspeitados pelo olho natural. Essa experiência é retratada por Rouanet, em *O Édipo e o Anjo*:

É palpável, dessa forma, que a natureza que fala ao olhar é outra que a natureza que fala à câmara. Outra, principalmente porque esta substitui o espaço em que o homem age conscientemente por um espaço em que ele age de forma inconsciente ... Se percebemos, em geral, o gesto com o qual seguramos um isqueiro ou a colher, pouco sabemos sobre o que de fato se passa entre a mão e o metal ... é só

¹⁷ idem, p. 101

¹⁸ idem, p. 104

¹⁹ idem, p. 106

²⁰ idem

através da câmara que tomamos consciência do inconsciente ótico
(...)²¹

A partir dessa “abertura” da realidade, viabilizada pelos aparelhos, podemos apontar para uma mudança estrutural na experiência do homem com o mundo em termos mais amplos, que interfere no modo específico com o qual se estruturará a recepção estética, a produção da imagem e na questão da verdade. Com a experiência viabilizada pelas artes reprodutivas e pelas técnicas, não só a arte perde a sua aura, como mostra algo da própria estrutura da realidade: o real se apresenta como aquilo que não possui uma organização e sentido necessários; o real aparece como fragmento, se amplia, se esconde. Através dos aparelhos técnicos conseguimos reconhecer uma nova objetividade, em que não há mais uma diferença radical, ontologicamente determinada, entre arte (ficção) e realidade.

AS ILUSÕES PERDIDAS

A partir do recolhimento, em Walter Benjamin, de um conjunto de categorias centrais para o estudo em questão (alegoria, montagem, aura, etc), abrimos espaço para a questão da relação entre jornalismo e literatura, ou verdade e ficção. Através de todas estas categorias, percebemos que a problemática da oposição realidade e representação não se sustenta mais. Temos a destruição da percepção natural e de um sujeito fundador que lhe garantia objetividade. Temos, por conseqüência, a destruição da noção de realidade como algo contínuo e total, num encadeamento essencial e progressivo (que permanecia no mistério até que o conhecimento projetasse suas luzes e trouxesse a tona seu *modus operandis*). Se o real torna-se parcial e fragmentário, o universo da imagem e todos os seus desdobramentos deixa de ser a cópia fraca do real.

²¹ W. Benjamin apud S.P. Rouanet *O Édipo e o Anjo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981, 11



No interior dessa divisão clássica entre realidade/verdade e artifício/falsidade, a relação imprensa e literatura, (ou, se quisermos uma maior atualização, a relação entre jornalismo e outras produções - novelas, séries, filmes e a própria publicidade) tende a reeditar o problema, reproduzindo na recepção comum ou especializada, sem que se perceba, o anacronismo da divisão. No campo de pertinência de cada um destes universos tende-se a identificar o representante do “fato” e aquele da ficção; sendo o primeiro o campo do inverossímil e o segundo, com a imprensa, o campo da verdade. Para tratar de tais aspectos, trazemos aqui a reflexão de José Miguel Wisnik a respeito de Balsac. Balsac transforma a imprensa em “personagem” de sua obra - principalmente em *As ilusões perdidas* – por que ela compete com a literatura ao tentar se transformar naquilo que a literatura havia sido até então, ao tentar se transformar na “interprete diária do mundo”.²² Segundo Wisnik, a imprensa não é porta voz da verdade, porque a notícia é essencialmente a descontextualização dos acontecimentos, trazidos de forma artificial e parcial, para o interior do jornal. Ela é um recorte, um ponto de vista, através do qual determinado fato é abordado pela eleição de um aspecto sobre os demais.

Isso, podemos entender, não somente em função de questões ideológicas, mas em função da impossibilidade de trazer o fato bruto, original, sem intervenções, para o campo do jornal. O trabalho da imprensa necessariamente envolve o reter o fato como representação, recorte, não estando assim, em oposição a nada. Só captamos o recorte, por que não existe mais a realidade total a ser resguardada. Para Balsac, que assiste ao crescimento da indústria editorial e jornalística, “a imprensa será o domínio do jogo das representações desconectado do horizonte da verdade, ou da manipulação dos verossímeis, sem o lastro de sentido que os fundamentaria”²³.

A questão da montagem aplica-se também aqui, naquele que agora pretende falar em nome da verdade ou da “objetividade” dos fatos. Mesmo o homem comum, ou o profissional do jornalismo, esse “intérprete diário do mundo”, reproduz tal pretensão, colocando a imagem no campo do inverossímil, esquecendo que a imprensa constitui-se justamente num acontecimento de segunda ordem. Por que se, por um lado, a literatura (ou o campo da imagem) pode agora expor-se como uma realidade independente, paralela, o jornalismo, por

²² J. M. Wisnik, “Ilusões Perdidas”, in: *Ética*. São Paulo, Companhia das Letras, p. 325

²³ idem, ibidem

sua vez, não se reconhece como construção, identificando-se então com o campo “ontológico” da verdade. No entanto, o jornal, apesar de servir-se de “materiais extraídos da realidade, é, como a literatura e o ensaio são de outro modo, bricolagem, isto é, *construção* de uma estrutura significativa com materiais feitos originariamente para outros fins. (...) Pela suposta literalidade da sua representação, ao contrário do caráter declaradamente ficcional da literatura, o jornal aproveita-se duplamente daquela boa (ou má) fé inerente à leitura (...)”²⁴.

Tal como nos fala Benjamin, ao dizer que é a arte que deve ser vista como fotografia, devemos tomar a fotografia como paradigma, ou seja, reconhecer toda criação como montagem, como *construção*. Só que aqui, associando Benjamin e Balsac, devemos pensar que não só a literatura, a arte e o campo da produção ficcional, mas também realidade deve ser entendida como construção, fruto da montagem de aspectos do “acontecido” por parte de sujeitos que captam dele “pontos de vistas”. Assim, não só a imprensa não é a expressão da verdade por que faz da realidade “bricolagem”, como indica que a matéria com a qual trabalha é, também ela, fragmentária.

Parece que nas sociedades atuais, mesmo com a experiência extrema da virtualidade, da imagem sem referente, ainda fazemos a leitura da realidade através da crença de que exista um sujeito fundador que desvele, a nós mortais, o sentido necessário e verdadeiro “daquilo que é”. Que por oposição ao mundo delirante da arte, ou fantástico da publicidade – mundos deliberadamente “falsos” – o jornalismo desponte como o “iluminismo tardio”, a colocar luz sobre toda a caótica vida contemporânea. O jornalismo seria a reconstituição da aura (reconstrução daquela que cai da personagem de Baudelaire, em *As flores do mal*). Mas não há como voltar atrás. Aquilo anunciado anteriormente, a morte da significação, o reconhecimento do fato de que não há correspondência entre a linguagem e a coisa, entre a coisa e o conhecimento, impõe-se também agora. A imprensa deve compreender-se como procedendo à maneira alegórica, *arrancando um elemento à totalidade do contexto social, isolando-o*; criando, assim, *novos sentido ao reunir esses fragmentos de realidade isolados*. Assim, pretendemos ter oferecido uma referência para a constituição da questão da verdade e da realidade em outras bases; assim pretendemos ter tocado e desfeito um dos últimos redutos da sua versão metafísica, ao reconhecê-la presente no mundo do jornalismo e da imprensa.

²⁴ idem, ibidem, p. 335



Perdidas as ilusões, um céu de novas constelações apresenta-se para ser girado à maneira de um caleidoscópio.

BIBLIOGRAFIA

BENJAMIN, W. *A Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1986

_____. “A obra de Arte na Época da sua Reprodutibilidade Técnica”, in: *Obras Escolhidas*. Trad. S. P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985, Vol. 1

BÜRGER, P. *Teoria da Vanguarda*. Lisboa: Vega/Universidade, 1993.

GAGNEBIN, J.M., *História e Narração em Walter Benjamin*. Campinas: Ed. Unicamp/Perspectiva, 1994

RAULET, G. *Le Caractère Destructeur – Esthétique, Théologie et Politique chez Walter Benjamin* Paris: Ed. du Cerf, 1994, p. 51

ROUANET, *O Édipo e o Anjo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981

WISNIK, J. M. “Ilusões Perdidas”, in: NOVAES, A. (org.). *Ética.*, São Paulo: Companhia das Letras, 1992