




Novos Cadernos NAEA

v. 26, n. 3 • set-dez. 2023 • ISSN 1516-6481/2179-7536





**“AS VERDADEIRAS FADAS DESTAS
PASSAGENS”: IMAGENS DA INFÂNCIA NAS
VITRINES DE UMA AVENIDA AMAZÔNICA**

**“THE REAL FAIRY THESE PASSAGES”:
CHILDHOOD PICTURES IN THE SHOP WINDOWS
OF AN AMAZONIAN AVENUE**

Relivaldo Pinho  

Centro Universitário Fibra (FIBRA), Belém, PA, Brasil

Vanda do Socorro Furtado Amin  

Colégio Tenente Rêgo Barros (CTRB), Belém, PA, Brasil

RESUMO

Já se tornou famosa a citação de Walter Benjamin, tomada de Michelet, segundo a qual “cada época sonha a seguinte”, como também já se toma a obra desse autor como um trabalho que possui não apenas um viés, mas, em grande parte, fundamentos antropológicos. São com essas duas perspectivas metodológicas, a filosófica e a antropológica em Benjamin, que este texto é construído. Objetiva-se estudar, a partir dos textos do escritor alemão, como o espírito que erigiu essa modernidade “ecoa” no espírito contemporâneo das vitrines de uma Avenida amazônica, a Braz de Aguiar, em Belém do Pará, mais especificamente, na representação da infância nesses espaços. Temáticas como o vidro, a moda, os *magasins de nouveautés*, a boneca, a infância e o sexo, e conceituações, como fantasmagoria, fetiche e fotografia, que estão presentes nos estudos Benjaminianos, aqui reverberam, “prendendo-se” ao objeto, evocando-se com ele, e demonstram que os sonhos do século XIX ainda suscitam imagens na Amazônia do século XXI.

Palavras-chave: Walter Benjamin; contemporaneidade da Amazônia; Belém do Pará; comunicação visual; imagens da infância; vitrines.

ABSTRACT

It has become famous the Walter Benjamin quote, making Michelet, according to which “every time dreams as follows,” as already takes the work of this author as a work that has not only a bias, but, largely, anthropological foundations. It is with these two methodological perspectives, the philosophical and the anthropological in Benjamin, that this text is built. The objective is to study, primarily from the texts of the German writer, like the spirit that erected this modernity “echoes” in the contemporary spirit of the shop windows of an Amazonian Avenue, Braz de Aguiar, in Belem do Pará, more specifically, in the infancy of representation in these spaces. Themes such as the glass, the fashion, the *magasins de nouveautés*, the doll, the childhood and the sex, and concepts such as phantasmagoria, fetish and photography, which are present in Benjamin’s studies, here reverberate, “holding on” the object, it is evoking with him, and show that the dreams of the nineteenth century, still arouse images in the twenty-first century Amazon.

Keywords: Walter Benjamin; contemporaneity of the Amazon; Belém do Pará; visual communication; childhood pictures; shop windows.

O eterno, de qualquer modo, é, antes, um drapeado de vestido do que uma ideia.
Walter Benjamin, *Moda* (2006a, p. 107).

*Mas como são esnobes/ os macro burgueses nas saídas das escolas [...]
Clube de babacas/ Que alimentam os seus sonhos
Enterrando os sonhos de quem lava os seus carros [...]
Clube de babacas/ Que alimentam os seus sonhos [...]
Consumindo toda a plantação de Batata e Ananás
Do Almirante Brás.
Tribo, Almirante Brás (1990-1991).*

1 PERCURSOS SOBRE A AVENIDA, O VIDRO, A VITRINE

Rostos meigos e felizes, opacos e sintéticos nos observam do interior de receptáculos de vidro. Corpos de plástico, roupas coloridas, gramas sintéticas, florestas pintadas, cidades em miniatura. Vidas em miniatura. Criança querendo ser gente grande e gente grande querendo ser criança. Em uma Avenida, repleta de lojas, com certo ar contemporâneo, em uma capital da Amazônia – sim, da Amazônia –, a infância surge como se pronta a desfilar, simula um passeio, movimenta-se se divertindo, mimetiza o ato de comprar. São signos, imagens, fisionomias de uma existência. A cidade se reflete na vitrine e, de certa forma, a vitrine reflete a cidade.

Considerando-as como um objeto da cultura urbana belenense *através* do qual se apresenta uma infância, são essas vitrines de roupas infantis, situadas na Avenida Braz de Aguiar (Figura 1), no centro da cidade de Belém do Pará, o tema deste texto. Localizada no Bairro de Nazaré, que, residualmente, convive com a arquitetura proveniente da urbanização do período do ciclo da borracha, especialmente entre 1880 e 1910 (Sarges, 2000), e com elementos arquitetônicos, como edifícios residenciais e comerciais, contemporâneos, a Braz, como é conhecida, tem, além das mangueiras que povoam essa região da cidade, um importante centro comercial dos mais variados ramos de bens e serviços destinados, principalmente, ao consumo e uso de pessoas de maior poder de compra e, em sua formação, a presença decisiva de um complexo de lojas de roupas, calçados, acessórios, restaurantes, escolas, bares, cafés e empresas. Uma Avenida e ainda uma vitrine.

De outubro a dezembro de 2013¹, transfigurados como um narrador urbano, caminhamos na Avenida (cortada por ruas transversais que

¹ Este texto começou a ser gestado a partir de 2013 dentro do projeto de pesquisa “Fisionomia Belém” (Fisionomia Belém, 2023) e da dissertação de mestrado de Amin (2015). As fotos capturadas nesse período, visavam fundamentá-los. O trabalho foi amadurecendo

formam, nesse espaço da cidade, uma espécie de lócus, economicamente – especialmente em termos imobiliários – valorizado, da capital) registrando, em fotografias², o espaço e seus componentes, percebendo-os com a diversidade de signos e sujeitos que compõem suas materialidades e seus sentidos; fazia-se necessário viver o desconforto e a sedução do urbano (Canevacci, 2004). Aqui, as vitrines de roupas infantis, são observadas como um meio expressivo e estético de compreensão da cultura urbana contemporânea, na sua relação com as representações da infância, de uma existência na Amazônia – na urbanidade amazônica.

Durante os trajetos a pé, na Avenida Braz de Aguiar, o propósito era narrar um fragmento da cidade na qual “não somente vivemos ‘nela’, mas também somos vividos ‘pela’ cidade” (Canevacci, 2004, p. 36). Nossa percepção inicial correspondeu – ao contrário da percepção do passante –, em certo grau, a “racionalmente” reinvestir o olhar sobre as imagens e os discursos de glamour, beleza e agradabilidade sobre a Avenida. Essa forma de conceber a cidade, de vê-la e perscrutá-la, se aproxima da já conhecida atitude do *flâneur*, esse personagem central em Benjamin, justamente por simbolizar a tentativa de ler o urbano através de sua fisionomia. É ele quem executa a *flânerie* nas galerias que para ele “são o meio-termo entre a rua e o interior da casa”. Nessa observação que desfolha o cotidiano “a rua se torna moradia para o *flâneur* que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes” (Benjamin, 1994a, p. 34-35).

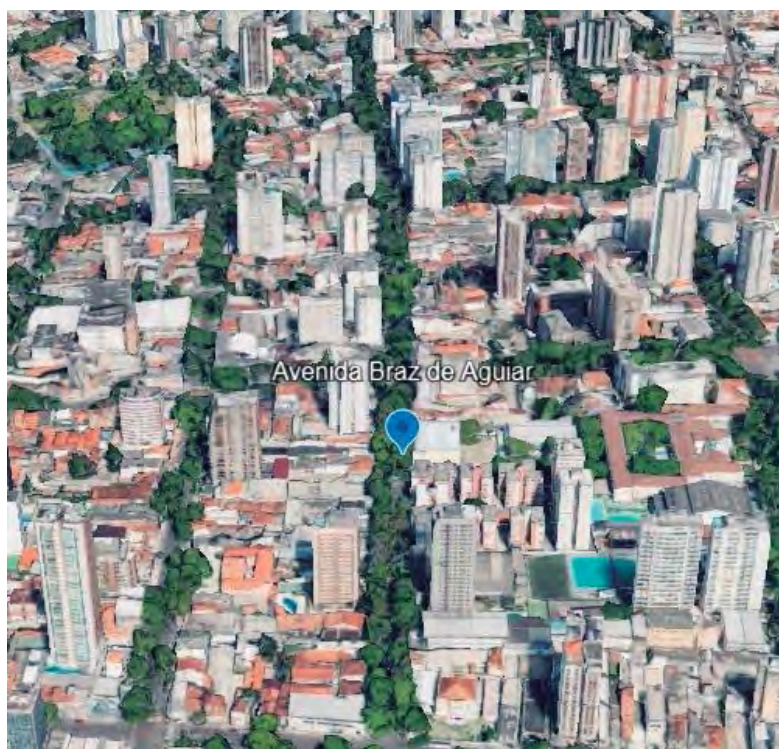
Mas essa aproximação com o *tópos* benjaminiano, no caso das vitrines em questão, não pode se dá de modo imanente nas ruas da cidade do Século XXI, como já não ocorria de modo pleno, em meados do Século XIX, exatamente porque as ruas, hoje, já não são o habitat estável, seguro

ser completado posteriormente. Como, aqui, estamos discutindo confluências de experiências no tempo e no espaço, as representações de um tempo recente estão dentro das especulações sobre uma contemporaneidade amazônica e sua “atualização”, um espírito que a atravessa não só no segundo decênio do século XXI, mas que permanece em suas diversas configurações (cf. Pinho, 2015), tornando relevante a compreensão dessa urbanidade estetizada desse(s) período(s) e seus entrecruzamentos. Ver a respeito do uso das imagens e seu sentido a nota 5.

² Sobre o uso das imagens no fazer antropológico atual: “Em suma, uma antropologia visual que seja feita em constante e renovado diálogo com a antropologia social, processo muito negligenciado apesar da sua progressiva e sustentada afirmação disciplinar no mundo [...] não pode passar apenas por ver filmes ou fotografias como forma de ilustração das diferenças, dos exóticos mais ou menos distantes. Ver através das imagens e com imagens passa pelos atos de ver (*to see*) e não apenas olhar (*to look at*) [...]. Será através desta forma de ‘tratar’ (no duplo sentido de lidar com algo e de cuidar) as imagens que a antropologia pode beneficiar da sua utilização” (Martins, 2013, p. 415).

e exclusivo para a *flânerie*. Mas é justamente por guardar semelhanças com a possibilidade de mimetizar essa atitude que a Avenida amazônica – com calçadas largas, arborização, comércio e entretenimento – torna-se um objeto propício a esse desfolhamento perspectivo. Esse reinvestir o olhar que, na proximidade, tem que se distanciar, apenas pode ser concebido pelas confluências, “enervações” e “choques” que a grande cidade proporcionou entre seus habitantes (Benjamin, 1994b, p. 124). E nessas confluências, nesses espaços de convivência e indiferenciação, as passagens e o vidro – de certo modo, como Benjamin (2006b) estudou na Paris do século XIX, quando se desenvolveram as passagens e suas galerias cobertas de vidro – ocuparam um importante papel na formação de uma nova percepção, a percepção moderna, marcada pelo excesso de proximidade visual, pela sobreposição de imagens, pela visualidade exacerbada (Singer, 2004).

Figura 1 – Imagem da Avenida Braz de Aguiar



Fonte: Adaptada de Google Earth (2023).

Avenida, vitrine, vidro. O vidro é um dos elementos que representam a modificação experiencial a que Walter Benjamin se referiu para caracterizar a perda do sentido de experiência como um dos fundamentos da modernidade,

com o qual se pode perceber que “uma nova forma de miséria surgiu com esse monstruoso desenvolvimento da técnica, sobrepondo-se ao homem”³ (Benjamin, 1994c, p. 115). É nessa relação entre o processo de visualidade urbana e a representação da infância nas vitrines da grande Avenida, com uma antropologia comunicativa (Canevacci, 2004), que se situam as argumentações sobre essa “captura”, essa exibição de uma existência, da “translucidez impermeável” do lugar.

Mas é, fundamentalmente, a partir de uma própria interpretação, de cariz antropológico se se quiser, benjaminiana⁴, especialmente sobre seus estudos das *Passagens* (Benjamin, 2006b), que este trabalho se fundamenta. É admitindo-se que “o empreendimento histórico-filosófico de Benjamin sobre as passagens é uma das formas que seu pensamento tomou como argumento metodológico a respeito das coisas, de sua fantasmagoria; do sujeito e de suas contextualizações” (Oliveira, 2012, p. 219). Nesse temário Benjaminiano, a infância não é um motivo accidental, como sabemos a partir de trabalhos como *Infância em Berlim por volta de 1900* (Benjamin, 1994e), *Reflexões sobre o brinquedo, a criança e a educação* (Benjamin, 2002) e nas conhecidas relações que o tema possui com os demais textos de Benjamin. É assim que se concebe que seu trabalho “[...] indica questionamentos e proposições que não podem ser ignorados quando se pretende estudar a estética na sua relação com o sentimento, com o espírito que a atravessa, que a envolve” (Oliveira, 2012, p. 223). Não se trata, evidentemente, de estabelecer ilações imediatas entre a capital francesa do século XIX e a capital amazônica do século XXI; trata-se de demonstrar que o espírito que as atravessa possui a “concretude” de imagens sonhadas na modernidade/ contemporaneidade. Um modo de inspiração filosófica, antropológica (etnográfica) que serve para retribuir esses olhares dos objetos, lugares (coisas/espírito), e daqueles que os observam (sentimento). Olhares que se entrecruzam nas vitrines de uma Avenida amazônica.

³ O vidro também se liga a um aspecto positivo da modernidade, um conceito “novo e positivo de barbárie”, para Benjamin (1994b, p. 116-118).

⁴ “O trabalho de Benjamin, especialmente sobre a modernidade, já fora denominado, por alguns autores, de antropológico. É o que pensa Canevacci (2004, p. 100-101): ‘É possível afirmar, de fato, que a redescoberta de Benjamin, aquele sentido doloroso de dever ‘reiniciar de Benjamin’ para arrancar a antropologia de uma imobilidade asfixiante e repetitiva, caracterizou desde meados dos anos 80 a renovação do método e da linguagem, da escrita e da experimentação. Benjamin dividiu a antropologia. Sacudiu-lhe uma vertente com sua corrente tortuosa, empurrando-a para fora, para além-de. Destacando-a. Conforme ele próprio fazia com as citações: ‘arrancava-as’ do contexto, como se somente nesse arranque aquelas frases pudessem significar algo” (Oliveira, 2012, p. 217. Nota 5). Confira também Fischer (1985, p. 62-63) e Dawsey (2006, 2009).

Nessas passagens destinadas à prática do comércio, do consumo, do lazer, o uso do vidro no teto, nas fachadas das lojas e nas suas vitrines permitia o contato próximo entre os passantes/compradores e as mercadorias. O consumo e o fetiche são as dominantes; o fetiche, que tem no ato de expor, um dos seus fundamentos (Benjamin, 2006c). O trajeto na Avenida belenense possibilitou-nos o contato com inúmeras lojas e suas vitrines que preenchem grande parte de ambos os lados da via, formando uma passarela, evocando-nos – não como reflexo, ratifica-se – apesar de ser ao ar livre, uma imagem da passagem parisiense, estudada por Benjamin. É preciso lembrar que essa “nova” galeria, apesar de sua vitalidade – ou seu período de “apogeu” – ter ocorrido nas últimas décadas do século XX, quando seu funcionamento ocorria dia e noite; de dia, era a rua da moda; à noite, a rua dos bares, ainda resiste, mesmo depois que a chegada dos *shoppings centers* lhe reduziram a movimentação (Pinho, 2015). Como símbolo do moderno, indícios de ruínas convivem com novos empreendimentos. Nesse entrecruzar-se de tempos, espaços e experiências, nas vitrines destinadas ao público infantil, a exposição de roupas para meninos e meninas, exibe um cenário que apresenta a infância em estilos variados. O registro fotográfico da Figura 2 a isso alude.

Figura 2 – Menina modelo



Foto: Vanda Amin, 2013.

É diante dessa vitrine como elemento da metrópole – entendida como *medium-de-reflexão*, na qual Benjamin vê um “pensar do pensar urbano, visando ‘libertar o futuro de sua forma presente deformada,

por um ato de conhecimento” (Bolle, 1999, p. 95) – e artefato estético, que podemos conceber que “compreender uma cidade significa colher fragmentos. E se lançar entre estranhas pontes, por intermédio das quais seja possível encontrar uma pluralidade de significados. Ou de encruzilhadas herméticas” (Canevacci, 2004, p. 35). E *através* – esse *através*, de inspiração Benjaminiana, que aqui reproduz em termos miméticos “o mundo da metrópole moderna, regido cada vez mais pela emblemática publicitária e propagandística, mas ao mesmo tempo capaz de proporcionar um conhecimento distanciado, crítico e transformador, próprio de um *medium-de-reflexão*” (Bolle, 1999, p. 108) – dessas imagens, verificamos uma confluência de reflexos e sobreposições, em que a parte interna da loja se mistura, propositalmente, aos elementos do exterior (árvores, edifícios, veículos, poste), estabelecendo uma conexão que pode suscitar uma dissolução imagética, um refletir-se, se quisermos, ontológico.

A vitrine não corresponde simplesmente a um cartão de visita da loja. Como primeiro espaço de exposição dos produtos e marcas ao espectador/consumidor, sua organização com os diversos aspectos, entre eles o tema, os materiais decorativos, cores e formas, quantidade e posicionamento dos produtos e materiais cenográficos (Demetresco, 2007), constrói narrativas cujos significados não se revelam de todo para o passante que a vê de modo distraído ou unicamente como local onde algo está, de maneira orquestrada, exposto. Na imagem da vitrine há elementos que estabelecem uma conexão entre um estilo de vida infantil e esse cenário instrumentalizado, antropomórfico, humano, com a exibição da reprodução imagética do elemento humano (a menina modelo), do componente natural humanizado (a reprodução do animal – uma ratinha – com traços de menina), e dos elementos inorgânicos (os manequins, árvore de natal, as estrelas decorativas) que formam uma trama narrativa em que a infância é carregada de significados, sonhos e desejos de consumo, de sofisticação e de reconhecimento.

Nesse consumo imagético, o posicionamento central da personagem-modelo ao fundo, indiciando não apenas visibilidade social, mas *status* de poder ou de celebridade, alude ao nome da modelo brasileira Isabelli Fontana, conhecida internacionalmente, estampado na superfície da vitrine; e a apropriação de elemento ícone do evento cultural fortemente relacionado ao exercício do consumo, a árvore de Natal, formam, juntos, o imperativo do destacar-se diante dos outros, ter visibilidade e sucesso e, através desse mundo onírico miniaturizado, se apropriar de fantasias “possíveis”. *Medium*

mercadológico e de expressão de significados, sensações, a vitrine, a moda são, também, câmaras que detêm a história e marcas de sua modificação. Na fotografia da vitrine, as vestes da criança representada, são legado e expressão de uma sociedade em que o traje significa não apenas a visibilidade da infância, iniciada no século XVII (Ariès, 2006), como também a potencialização do papel da criança no mundo da moda, do consumo.

Estampam-se nas vitrines moldes das roupas, tonalidades das cores dos tecidos, posições dos manequins e, sobretudo, modos de vestir, de relacionar-se na sociedade atual, em que, a ideia do consumo como produto, se exhibe aos passantes das ruas, da Avenida. Se, no século XIX, “somente as elites obedeciam às leis da moda, trocando velhas posses por novas, sem outra razão além de que elas tinham saído de moda” (Lasch, 1983, p. 104), com a fabricação industrial de roupas e com uso de padrões de produção em massa para alfaiates ou costureiras, diversos segmentos do meio urbano começaram, de um modo geral, a adotar uma aparência semelhante, passando a consumir peças de roupas com grande facilidade, chegando-se à especialização do traje infantil.

Se a publicidade pode ser tomada como promotora do consumo como um modo de vida, se “ela ‘educa’ as massas para ter um apetite inesgotável não só por bens, mas por novas experiências e satisfação pessoal” (Lasch, 1983, p. 102), a publicidade da vitrine apresentada constrói-se por imagens de sonhos, que mobilizam desejos de consumo sob o signo de uma felicidade que, paradoxalmente, esgota-se no ato da troca incessante, na qual os “desejos não têm limites” e o sujeito/consumidor “exige imediata gratificação e vive em estado de desejo, desassossegada e perpetuamente insatisfeito” (Lasch, 1983, p. 15). Nesse mundo moderno, contemporâneo, nesse microcosmo amazônico, criança e adulto, ambos se projetam e se refletem em imagens que neles cintilam, “resplandecem” e que, ao mesmo tempo, (a)parecem (surgem, irrompem – talvez sejam os vocábulos mais adequados), necessariamente, inalcançáveis.

2 FOTOGRAFIA, BONECA E SEXO: AS FANTASMAGORIAS – DAS PASSAGENS À AVENIDA

As cidades contemporâneas feitas de fluxos, em trânsito permanente, constituindo sistemas de interfaces, que diluem o tecido urbano e as mostram sem rosto e história, possibilitam, igualmente, que essas rusgas gerem entrelaçamentos e revelem uma outra compreensão do espaço, do

homem (Peixoto, 2004). Um espaço no qual outra narrativa histórica da cidade viceja em vestígios, rastros, de atualização e memória. Como na imagem (Figura 3) que, talvez, alegoricamente, evoque elementos de uma arquitetura em ruínas que, possivelmente, remonta ao período de vitalidade da Avenida nas décadas de 1980 e 1990. A Avenida, que se mantém sob o decadismo e esperança de uma época e de seus sujeitos, luta, como muitos sujeitos da cidade, para não sucumbir à indiferença diante dos novos temp(l)os de consumo, modos e estilos de vida da cultura contemporânea (Pinho, 2015; Castro, 2008).

Figura 3 – Cena familiar



Foto: Vanda Amin, 2013.

Nessa confluência de tempos históricos, as visões das cidades contemporâneas podem nos colocar num movimento de redescoberta de experiências de mundo, aparentemente distanciadas temporalmente. As ilações precisam e devem ser realizadas, são elas que nos revelam o quanto desse mundo moderno/contemporâneo mercantil está “sonhado”, nas suas relações fundantes, em seus períodos anteriores. São elas que podem nos demonstrar que o “surrealismo” (Benjamin, 1994d, p. 100-101) da vitrine parisiense captada por Eugène Atget, nas ruas da moderna Paris das primeiras décadas no início século XX, pode ser também tomado como “anunciante”, ou reverberações não imediatas, de certo modo, das vitrines de uma capital da Amazônia. Os objetos fotografados por Atget (fila de fôrmas de sapateiro, os pátios de Paris, as mesas com pratos sujos) são transformados “em seres

de uma mesma espécie, flagrados em meio a um vazio, onde a figura humana está absolutamente ausente” (Chaves, 2003a, p. 187).

Em ambas as vitrines (figuras 3, acima, e 4, na sequência), na representação de suas infâncias, nas quais percebemos a confluência das vitrines com o exterior que refletem a vegetação e a arquitetura das ruas, o elemento humano esvazia-se diante dos arranjos do ambiente, diante da ausência “de atmosfera”. Nelas, os manequins infantis que se equivalem quanto à posição e ao tamanho/idade, como também são acompanhados de acessórios sugestivos ao traje, ao uso, são o corolário mais expressivo – mais intrigante e fantasmático, porque, buscam ser existências, mas se assemelham a aparições – desses modos de existir/exibir que, sejam na Paris de Atget, sejam na Belém da contemporânea Avenida, recriam, mimetizam e sonham vidas, cenários, mundos.

Figura 4 – Vitrine de loja de roupas infantis



Fonte: Atget ([1925] 2018).

A infância figura-se nas vitrines de roupas não meramente como uma dimensão social a qual se destinam a produção e a oferta de mercadorias especializadas, mas, fundamentalmente, como um próprio produto a ser consumido como imagem de sonhos que nutrem o espírito do homem moderno/contemporâneo, talvez demasiadamente órfão de experiências significativas (Benjamin, 1994c, p. 119). Uma contemporaneidade repleta de visões mágicas, cintilantes e transitórias – Benjamin diria fantasmagóricas.

Fantasmagoria. Esse conceito central na interpretação Benjaminiana da Paris do Século XIX, de suas passagens, que compõem

Formas de vida nova e as novas criações de base econômica e técnica, que devemos ao século XIX, entram no universo de uma fantasmagoria. Tais criações sofrem essa “iluminação” não somente de maneira teórica, por uma transposição ideológica, mas também na imediatez da presença sensível. Manifestam-se enquanto fantasmagorias (Benjamin, 2006c, p. 53).

Na “peregrinação” do consumo em direção ao que é exposto, seja na exposição universal do Século XIX, seja na “modernidade tardia” de uma capital da Amazônia, flui um sentimento semelhante, ou, pelo menos, de mesma tessitura. Tanto lá, como aqui, a fantasmagoria se alia ao fetiche para “iluminar” os elementos a serem vistos, desejados e consumidos. É a moda um de seus mais importantes objetos. “A moda prescreve o ritual segundo o qual o fetiche, que é a mercadoria, deseja ser adorado” (Benjamin, 2006c, p. 58)⁵.

Quando Atget exhibe esse fetiche, subvertendo seu sentido de “iluminação” ele, de certo modo, o “exibe” como elemento reprimido, que perde a pulsão do desejo, como objeto interrompido, cindido, de sua

⁵ É preciso dizer que Benjamin, como se sabe, toma a moda como um dos temas com os quais ele trabalha alguns de seus mais importantes conceitos, como os de “imagem dialética”; “imagens de desejo”; “agora da conhecibilidade” (Bolle, 2000, p. 61-74). A moda não é para ele apenas um elemento negativo sobre o qual se direciona uma crítica, mas é também, ou fundamentalmente, um *medium* que faz parte dos “sonhos coletivos”, “das imagens oníricas”. “As imagens oníricas só se tornam legíveis [pelo historiador] na medida em que o presente é percebido como um ‘despertar’ num ‘agora de conhecibilidade’, ao qual aqueles sonhos se referem” (Bolle, 2000, p. 64). Existem várias “Notas e materiais” de Benjamin a respeito dessas questões que envolvem a moda. Citamos algumas: Benjamin, 2006b, p. 102-103 [B1a,1], p. 103-104 [B1a,4], p. 505 [N3,2]. Especificamente sobre as imagens utilizadas no trabalho, a abordagem que se aproxima dessa utilização desse microcosmo de 2013 é a realizada por Benjamin em seu conceito de “Imagem dialética”. As imagens fotografadas naquele momento não pertencem a um *continuum* histórico no qual se possa observar sua evolução ou progressão nos dias atuais, mas elas são observadas de acordo com seu “agora”, com aquele “agora”. Diz Benjamin: “todo presente é um determinado por aquelas imagens que lhe são sincrônicas: cada agora é o agora de uma determinada cognoscibilidade” (Benjamin, 2006d, p. 504-505). As imagens das vitrines da Avenida amazônica, como se procura demonstrar neste texto, são “agoras” de um ocorrido (na modernidade das Passagens) que reverbera, dialeticamente, em imagens de desejo contemporâneas. Elas podem também ser tomadas, anos depois, como alegorias de um ocorrido “que encontra o agora num lampejo, formando uma constelação” (Benjamin, 2006d, p. 504), a novos enfoques sobre essas imagens de sonho e de desejo deve caber tal tarefa. A respeito desse espírito, dessas imagens oníricas e de suas mudanças, presentes na Braz de Aguiar, ver (Pinho, 2019). Sobre certa modernidade e contemporaneidade na e da cidade observada em representações discursivas, artísticas, científicas e outras, ver Pinho (2015). Sobre possibilidades de interpretação da cidade a partir de imagens e análises feitas por artistas e intelectuais, ver o documentário “Fisionomia Belém” (Fisionomia [...], 2015).

adoração. Não para tornar a cidade e seus locais de exibições repulsivos, mas para incidir sobre eles a “iluminação profana” capaz de retirá-los de sua insinuante, “coisificada”, condição fantasmática. Possuem o mesmo desiderato – claro, sem a maestria do fotógrafo francês – as imagens fotografadas da Avenida amazônica. Há uma mimetização de Atget nesse ato; há uma busca de tentar observar e exibir essas “exposições” como *tópos* que guardam algo dessa fantasmagoria na contemporaneidade.

“Pela primeira vez na história, com a criação das lojas de departamentos, os consumidores começam a sentir-se como massa. (Antigamente, só a escassez lhes dava esta sensação). Com isso aumenta consideravelmente o elemento circense e teatral do comércio”, diz Benjamin (2006e, p. 86) referindo-se a essa característica que as passagens e os *magasins de nouveauté*s imprimiam ao ato indissociável de ver e consumir. Se não se pode dizer que o consumo da Braz de Aguiar se dá de modo massificado, como nas lojas do século XIX, não se pode ignorar que, tanto na vitrine amazônica, quanto na de Atget, esse “elemento circense e teatral” se destaca como fundamento dessa exibição. E expressa, nessa exibição, na constituição de suas construções, de seus cenários, de seus adornos, afinidades eletivas. Na figura 3, na qual temos as duas colunas que remetem, artificialmente⁶, a um estilo neoclássico, a vitrine abre-se como um portal que busca demarcar um habitáculo de pureza, inocência, candura (curiosamente, o tema que surge na blusa da criança à esquerda é a figura de um gracioso felino, encimada com a frase “Safari adventure”).

A disposição dos manequins, parecendo preparadas para o movimento, as cores rosa e branco, os objetos circundantes, almofadas bordadas, e, na base do cenário, laços de fitas, sugerem um ato a se realizar e, também, a ser contemplado. Na fotografia de Atget, as crianças vestidas como adultos, trajam casacos e chapéus em meio a outros chapéus e bolsas dispostos por todo o cenário. Uma delas, a mais jovem, a manequim do centro, estende as duas mãos como se suplicasse por algo, ou estendesse os braços para alguém, enquanto as outras parecem estar mais comedidas, com um senhor que olha para fora e uma senhora que parece observar os pequenos. Parece uma cena familiar. Ambas as imagens parecem cenas, cada uma em sua composição, familiares.

O que se observa nessas encenações, nessa “teatralidade” dessas galerias e de suas lojas, pode ser evocado a partir da anotação de

⁶ “Em todas as *boutiques*, como de costume, o balcão em carvalho é enfeitado de peças falsas de todo tipo de metal e formato, implacavelmente pregados no lugar, como pássaros predadores na porta; garantia sem réplica da lealdade do comerciante” (Nadar, 1900, p. 294 *apud* Benjamin, 2006e, p. 87).

Benjamin (2006e), retirada do Cabinet des Estampes, seção iconográfica da Bibliothèque Nationale em Paris⁷, a respeito de uma gravura na fachada de uma loja na Passage Véro-Dodat:

Nunca é demais louvar esta decoração, a pureza dos perfis, o efeito pitoresco e brilhante que produzem os globos para a iluminação a gás, colocados entre os capiteis de duas pilastras acopladas, separando cada *boutique*, e cujo espaço intermediário é decorado com um espelho refletor (Benjamin, 2006e, p. 90).

Louvar essa decoração significa sentir, por parte do passante, e especialmente do *flâneur*, lá, na iluminação na qual resplandecem as passagens e *magasins* do século XIX, a “embriaguez” que faz com que se confundam, se misturem e se interpenetrem o interior daquilo que o vidro guarda com o exterior da vida que nele se projeta. As pilastras que se encontram separadas na Avenida de Belém, e que sustentam e abrem, com o vidro/espelho que as centraliza, à visão esse mundo esplendorosamente ornamentado de uma infância desejada e consumida, compõem, com a descrição do mundo onírico parisiense da gravura descrita acima, um mundo no qual, menos se possa imaginar um lado utópico-emancipatório, que com os aparatos de produção modernos e seu caráter criação do “novo” pudesse gerar uma sociedade ideal, do que um “lado fetichista-alienante da imagética moderna [contemporânea]”, um lado no qual surgem juntas “imagens de desejo e fantasmagoria” (Bolle, 2000, p. 66-67).

Figura 5 – Blue jeans



Foto: Vanda Amin, 2013.

⁷ Nota de Rolf Tiedemann, organizador da edição alemã das Passagens, na nota 14, em Benjamin (2006e, p. 90).

Como nessa imagem de vitrine (Figura 5), em que o elemento de centralidade do personagem-modelo presente na vitrine da figura 2 se mantém: a criança na posição central, destacada entre as outras, talvez como uma celebridade, a sugerir um estilo não somente de vestir-se, mas também de ser visto e ver-se, de comportar-se nas experiências sociais. Ariès (2006) refere-se ao traje especializado da infância que conhecemos atualmente, ressaltando que essa mudança afetou, sobretudo, os meninos, que passaram a se diferenciar socialmente bem mais que as meninas, elas, que desde muito cedo, se trajavam como as mulheres.

Processo semelhante à uniformização da infância, em que, como diz o autor, a adoção das calças compridas pelas crianças surge em decorrência do gosto pelo uniforme entre os adultos no século XIX, quando o traje de gala se tornou um uniforme de cerimônia, algo que jamais havia acontecido antes da Revolução Francesa, quando o uniforme se destinava apenas ao povo e ao ambiente de trabalho. A adoção das calças compridas “do povo e dos marinheiros” pelas crianças, liberou os meninos do incômodo do traje tradicional e deu-lhes um desalinho que passaria a ser “exibido pelo povo dos subúrbios com uma espécie de orgulho” (Ariès, 2006, p. 41).

O *blue jeans* da vitrine (Figura 5) representa uma infância contemporânea, um ícone, talvez, de uma fase da vida desde cedo encetada nas práticas de consumo, nas aventuras e descobertas tão repentinas, flutuantes e recorrentes quanto as estações da moda. A multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis (Hall, 2005) pode ser visualizada nessas imagens de infância e de lugar, nas quais a cultura local já não pode definir-se como unidade identitária duradoura ou permanente, mas como um complexo de sujeitos descentrados, em constantes transformações, como o são as tendências do mercado, da moda. Mais do que isso. A roupa, o figurino, com o *jeans*, compõe um modo de uso que está ligado, mesmo em uma capital do trópico úmido, a uma tipologia contemporânea do vestir que já não pode ser tomada como exclusivamente cosmopolita, ou tipicamente periférica, mas que é, acima de tudo, existencial, que faz parte de significações que há muito se desenvolvem como ideais, identificações e projeções do uso e do imaginário que constituem/fundamentam os indivíduos e suas experiências. Os meninos com suas bermudas e camisetas coloridas são, nesse domínio, na vitrine que os exhibe como seres se divertindo ou prontos para um lazer, semelhantes a outros meninos que compõem as nossas imagens arquetípicas de outras existências “distantes”, ou da imagem publicitária com a qual nos deparamos todos os dias.

O elemento central dessas exibições, seja na aurora de seu surgimento, seja nas fotografias, ateliês ou vitrines, é o manequim, a boneca⁸, o artefato que se encarrega de veicular as significações nele contidas e que com o ambiente formam esse “mundo em miniatura” (Benjamin, 2006e, p. 78). Já nos anos de 1930, Benjamin discorria sobre o fundamento de “adoração” da boneca. Em um desses textos, *Elogio da boneca: glosas críticas a Bonecas e teatro de marionetes, de Max von Boehn*, comenta o que o autor daquele trabalho não conseguira apreender. Amor e jogo, Eros e Tânatos formariam, nessa relação, os fundamentos do “fetichismo da boneca”. Boehn jamais teria ouvido “aquela confissão grandiosa e canônica que lábios ardentes balbuciam nos ouvidos da boneca. ‘O que te importa se eu te amo?’”. Benjamin:

Quem nos quer fazer crer que é a humildade do amante que sussurra essas palavras? É o próprio desejo, o desejo enlouquecido, e o seu ideal é a boneca. Ou não seria antes o cadáver? Uma vez que a própria imagem do amor, acoçada até a morte, constitui uma meta para o ato de amar, e apenas isso confere ao boneco rígido ou exaurido, cujo olhar não é embotado mas alquebrado, o inesgotável magnetismo. A Olympia de Hoffman o possui e também Madame Lampenbogen de Alfred Kubin; e eu conheci alguém que escreveu sobre as costas ásperas e não pintadas, tal como as têm as bonecas de madeira em Nápoles, as palavras de Baudelaire: “Que m’importe que tu sois sage’, e depois a deu de presente para reencontrar sua paz. O Eros que, esfolado, volta esvoaçando à boneca é o mesmo que outrora se emancipou dela em calorosas mãos infantis, razão pela qual o colecionador e amante mais extravagante está aqui mais próximo da criança do que o cândido pedagogo, que trabalha por empatia. Pois criança e colecionador, até mesmo criança e fetichista – ambos situam-se em um terreno, mas certamente em lados diferentes do maciço encarpado e fragmentado da experiência sexual (Benjamin, 2002, p. 133-134).

Nesse trecho repleto de referências à psicanálise (cf. Chaves, 2003b, p. 86; Rouanet, 1990), o autor de *História cultural do brinquedo* está fundamentando o sentimento que provoca o artefato naquele que o detém, que o contempla e que o encanta com a fascinação que projeta na boneca o “seu ideal” e que, igualmente, vê nela a pulsão de um Eros impulsionado pela morte, pela “rígida” manutenção do inanimado que exala um sentir e

⁸ “A palavra *Puppe* pode designar tanto a boneca quanto o manequim [...]. O texto ‘Lob der Puppe’ [...] – ‘Elogio da boneca’ [...] sugere também uma aproximação com as marionetes. Ver também ‘o boneco de trajes turcos’ e ‘o autômato’ que joga xadrez, na primeira tese [*Sobre o conceito da história*] de W. Benjamin [...]” (Nota de Jean Lacoste, tradutor da versão francesa das *Passagens* e Willi Bolle *apud* Benjamin (2006f, p. 733), nota 1.

uma razão que apenas podem ser compreendidos pela atitude da criança e do colecionador, ambos irmanados no fetichismo que na criança se liga como um prazer sexual infantil (que, mesmo não sendo inocente, talvez cumpra apenas uma etapa de seu desenvolvimento) e, no colecionador, desperta a sua ordenação destrutiva do inclassificável – ao manusear um de seus objetos, diz Benjamin, “ele parece inspirado pelos objetos, como um mágico parece contemplar através deles sua distância” (Benjamin, 2002, p. 137).

Figura 6 – Animal-menina



Foto: Vanda Amin, 2013.

Essas bonecas, esses manequins, que se exibem na imagem acima (Figura 6), guardariam algumas dessas características descritas por Benjamin. Mas elas as detêm de outro modo. Elas não mais são peças de colecionador, nem brinquedos que devem ser manuseados por crianças; delas não se pode conceber a existência de uma relação que exprima a posse da criança que com elas poderia brincar em sua casa e delas se desfazer para que um colecionador registrasse “magicamente” a origem do objeto e dele ainda pudesse sentir o calor das mãos infantis ou de outros colecionadores que antes o detinham. Há, aqui, sentimentos que mais se assemelham à “empatia” da pedagogia do ato de comprar, do que qualquer centelha de criação, da criança ou do colecionador, de um mundo próprio. Há, aqui, mais o serialismo do qual querem escapar, do que um encantamento de uma relação particular e intransferível. O fetiche que emana da vitrine é de outra sensibilidade, de outra época, de outro tipo de exibição. A semelhança dessas vitrines, com seus ornamentos e miniaturizações, dá, talvez, ao

manequim/boneca dessa contemporaneidade, exatamente a ordenação, a tipicidade e a padronização “coisificada” em relação às quais, criança e colecionador, representam uma atitude que, nesse “mundo em miniatura”, não mais faz sentido.

Nessa ordenação e padronização de lugares e épocas diferentes, tão necessárias ao industrialismo, nessa exibição condensada e fetichizada/simulacional tão decisiva para as vitrines e suas marcas, a confluência entre um cosmopolitismo mercadológico e a tentativa de se mostrar algum tom regional da vitrine da imagem acima (Figura 6) é feita de imagens arquetípicas de outras existências, talvez folclóricas ou míticas sobre a região amazônica, em que em um simulacro da floresta, evoca-se, de certo modo, o mito amazônico da imensa área verde, do vazio demográfico; nessa floresta, “natural e intocável”, seus habitantes apresentam um modo de vida “civilizado” e indiferente ao lugar, como manequins de crianças coloridamente alinhadas, e tão indiferentemente equilibradas. Estampa-se uma moda, uma sedução, que une o corpo vivo ao mundo inorgânico, o humano ao animal: crianças homogeneizadamente trajadas com bermudas, bolsas e acessórios, numa cena conduzida por um animal-menina, personagem da grife. A produção em massa de mercadorias, especialmente de roupas, atingiu a humanidade de tal forma que o traje infantil, elaborado para diferenciar e isolar as crianças dos adultos (Ariès, 2006) tornou-se um grande mobilizador de desejos de consumo, de modas e estilos.

Se “o consumo promete preencher o doloroso vazio” (Lasch, 1983, p. 103) do homem contemporâneo, e alude a experiências exóticas e fantasmáticas, como estar na Amazônia da temível floresta – que, na imagem, mais parece a imagem paradisíaca e esquizofrênica (Jameson, 1985, p. 21-23) de uma floresta –, ele pode refletir-se e fundir-se na cidade-floresta-infância, exibindo idealizações de “moradas de sonhos”, de comportamentos aprazíveis, de uma passeio em meio a uma floresta desenhada, na qual se pode sair para dar uma passeio, caminhar e fazer compras. Os manequins/bonecas não guardam, nesse receptáculo de vidro, muitas relações com o ato de brincar e colecionar, mas guardam relações com um imaginário que projeta como bonecas e crianças devem caminhar, passear, participar de um mundo que, talvez, agora não seja mais, exclusivamente, o mundo do *seu* quarto e de *sua* imaginação. Ao colecionador resta esperar que alguns desses objetos desse mundo serializado sirvam para que ele os transfira para o seu. A esperança pode ser vã, mas, um dos papéis do ato de colecionar é cindir

esse mundo ao qual ele não se adere, porque nesse vidro contemporâneo os “rastros” já se apagaram, não se pode mais tocar em seu interior e tudo parece estar próximo demais. A ratinha sensual da floresta (sic) da vitrine ri desse olhar que a estranha; os outros manequins olham para o nada, ou apenas encaram mais um comprador. Nenhum deles diria: “o que te importa se eu te amo?”.

Figura 7 – Passeio com compras



Foto: Vanda Amin, 2013.

Passeio com compras. Nesse registro imagético (Figura 7), dois casais, proporcionalmente idealizados na altura, no gênero, numa cena bucolicamente moderna. A maciez do gramado não exige proteger os pés; no lugar de cestas, sacolas. Nas cabeleiras coloridas, aparentes diversidades que se igualam no estilo – uma marca *pop*. A infância representa imagens de sonhos que despertam desejos; a posição dos manequins/crianças sugere intimidade e afetividade que se relacionam, aderem, às compras; uma marca da *pop-art* nos cabelos coloridos evoca jovialidade, liberdade, alegria, descontração. Na moldura arquitetônica da vitrine, um sentimento clássico, que destoa da moda *pop* e exhibe um pastiche de experiências temporais que se interpenetram e que, ao espectador mundano, não se colidem, mas se compõem em imagens que cintilam cor e sonhos do lugar, da Avenida, dos seus sujeitos.

Figura 8 – Retrato infantil de Kafka



Fonte: Wikimedia Commons (2022).

A imagem dessa vitrine possibilita ilações com as imagens do retrato infantil de Kafka (Figura 8), referido por Benjamin no ensaio *Pequena história da fotografia*, em que o autor se reporta à função do olhar na sociedade moderna, à história de uma época de apogeu, seguida de uma decadência e de um possível renascimento da fotografia (Benjamin, 1994d). Desse retrato, em que “o menino de cerca de seis anos [...], vestido com uma roupa de criança, muito apertada, quase humilhante [...]”, nos importa a configuração do traje e a transfiguração do menino, que “teria desaparecido nesse quadro se seus olhos incomensuravelmente tristes não dominassem essa paisagem feita sob medida para eles.” (Benjamin, 1994d, p. 98). O registro fotográfico do pequeno Kafka, possivelmente realizado no ano de 1889, se aproxima da imagem da vitrine de roupa infantil (Figura 7); nos dois quadros, a infância é acompanhada de elementos evocativos de uma idealização que mobiliza desejos. Tem-se a paisagem natural (o jardim/o gramado), trajes e acessórios alinhados conforme as perspectivas da época com seus signos culturais (o chapéu extraordinariamente grande e do tipo espanhol/ cabelos extraordinariamente coloridos; espanador/sacolas de compras). Assim como as imagens fotográficas de ateliê surgiram em um “espaço em que cada cliente via no fotógrafo [...], um técnico da nova escola, e em cada fotógrafo

via no cliente o membro de uma classe ascendente [...]” (Benjamin, 1994d, p. 99), a vitrine da Avenida mostra-se projetada como espaço de exposição dos produtos e marcas ao espectador/consumidor, sendo planejada com tema, materiais decorativos, cores e formas e posicionamento dos produtos, buscando mostrar-se (bem) a quem também deseja ser (bem) visto. Tanto na fotografia de Kafka, quanto na vitrine, há um consenso (um pacto) sobre o que deve ser mostrado e ser visto. Kafka, ao menos, pôde expressar, como uma criança que não sabe dissimular, seu visível constrangimento; os manequins da vitrine não poderiam se investir de tal “teor de verdade”.

3 AO FINAL, O LIMIAR E UMA PERIGOSA PASSAGEM

Essa interconexão do exibir, ver e ser visto, refletir-se e refletir, esses movimentos de aparições e ausências, de simulação, fetiches e fantasmagorias, servem para, a partir do título deste trabalho, finalizar este texto com uma argumentação e uma citação de Benjamin, repletas de significados decisivos. Em suas “Notas e materiais” para o trabalho das passagens, ele escreveria em seu material “A Boneca, o Autômato”:

São elas as verdadeiras fadas destas passagens – mais venais e utilizadas que as de tamanho natural – as bonecas parisienses, outrora famosas no mundo inteiro, que giravam sobre um suporte musical, segurando nos braços um pequeno cesto, do qual surgia o focinho curioso de um cordeirinho na hora do acorde em tom menor. Quando Hackländer utilizou em um de seus contos de fada esta “mais nova invenção do luxo industrial”, ele também colocou suas maravilhosas bonecas na perigosa passagem que devia ser percorrida pela irmãzinha Titchen, por ordem da fada Concórdia, para salvar seus pobres irmãos. “Titchen cruzou confiante a fronteira de terra encantada, pensava apenas em seus irmãos. De início, nada viu de especial; logo, porém, o caminho a conduziu a uma ampla sala cheia de brinquedos. Havia lá pequenas tendas repletas de toda espécie de coisas, carrosséis com cavalinhos e carruagens, balanços e cavalinhos de brinquedo, mas, sobretudo, as mais fantásticas casinhas de boneca. Ao redor de uma pequena mesa posta havia grandes bonecas sentadas em confortáveis cadeiras, e quando o olhar de Titchen se dirigiu a elas, a maior e mais linda boneca levantou-se, fez uma graciosa reverência e dirigiu-lhe a palavra, com sua voz suave e maviosa”. A criança não quer saber de brinquedos fantasmas, mas a maléfica magia desta passagem escorregadia ainda assume, nos dias de hoje, a forma de grandes bonecas animadas (Benjamin, 2006f, p. 733-734).

Motivos caros para a filosofia Benjaminiana, as temáticas da infância, da boneca, do autômato e do brinquedo estão, como nesse texto, presentes, como já se viu, em parte considerável de sua obra, desde alguns de seus escritos dos anos 1920, até seus textos finais, como *Sobre os conceitos [Teses] da história* (Benjamin, 1994f), derradeiro texto de 1940. A relação/“atualização”, “reconhecimento”, que Benjamin faz entre o trecho do conto, sua imagem, e a imagética moderna das passagens como caminhos onde se situam o fantástico e o fantasmático, dá a dimensão de como se pode observar o espírito de épocas anteriores no presente (ou a partir de um presente). Se, como diz a famosa frase de Jules Michelet citada por Benjamin “cada época sonha a seguinte” (Benjamin, 2006g, p. 41), ele, ao comparar as características das “outrora famosas” bonecas parisienses com a travessia da “perigosa passagem” da personagem da narrativa, na qual temores e fascínios se situam no mesmo limiar⁹, reúne algumas das características que ligam elementos decisivos da infância, de seu encantamento pela imagem do brinquedo que fascinava, aos fundamentos do novo modo de conceber e exibir os elementos do “luxo industrial”, do qual a criança, o adulto, as passagens, as vitrines e os manequins fazem parte. O fascínio da/pela infância na figura da boneca e que outrora representava um elã com seu detentor (colecionador), uma história que no artefato poderia se projetar como imanente, assume, já naquele momento, para Benjamin – ele mesmo, sabe-se, um colecionador de brinquedos infantis –, as características de uma fantasmagoria. Talvez, no conto, Tinchin sinta esse fascínio/atração, situada que está no centro de uma história mágica e maléfica. O filósofo, relembando o sentimento infantil, não deixa de “atualizar” (o agora de cognoscibilidade, ver nota 5) essa fascinação no sentimento moderno industrial.

As crianças, representadas nessas vitrines aqui estudadas, jamais atravessariam uma perigosa passagem, uma passagem na qual o ato de descobrir, de imprevisibilidades e incertezas, compõe parte do imaginário infantil. E não porque nelas não esteja o desejo da descoberta, a inquietude pelo novo, a destruição – como o colecionador – como elemento que constitui seu próprio mundo. Elas compõem, em conjunto com o espírito que as observa, uma outra “passagem perigosa”, a passagem na qual a fantasmagoria da imagem da criança ganha, atravessando e refletindo-se, em um espírito, no vidro, uma serialidade; na qual a exibição e o fetiche erguem

⁹ “A infância é, pois, o país tanto das descobertas quanto dos limiares. Ela é um tempo de indeterminação privilegiada (pelo menos para as crianças das classes abastadas), de formação e de preparação a uma outra vida, a vida adulta sexuada e profissional, que se pressente e se imagina, mas ainda não pode ser definida” (Gagnebin, 2014, p. 41).

pequenos mundos teatralizados e iluminam “imagens de desejo”; na qual, nessa Avenida amazônica, nessa passagem contemporânea, os olhos que a contemplam – e que retribuem o olhar – parecem querer dizer, “com sua voz suave e maviosa”, “sim, ‘são elas as verdadeiras fadas destas passagens’”.

REFERÊNCIAS

- ALMIRANTE Brás. Intérprete: Banda Tribo. Belém, 1990-91. 1 música. Disponível em: <https://soundcloud.com/amazonelatin/tribo-almirante-br-s>. Acesso em: 25 maio 2022.
- AMIN, V. **Comunicação visual, modernidade e contemporaneidade: a representação da infância nas vitrines de Belém**. 2015. Dissertação (Mestrado em Comunicação, Linguagens e Cultura) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura, Universidade da Amazônia, Belém, 2015.
- ARIÈS, P. **História social da criança e da família**. Rio de Janeiro: LTC, 2006.
- ATGET, E. **Children’s clothing store window, Avenue des Gobelins**. [1925] 2 abr. 2018. 1 fotografia. Disponível em: <https://omeka.wlu.edu/wluparis/files/show/22>. Acesso em: 25 maio 2022.
- BENJAMIN, W. *O flâneur*. In: BENJAMIN, W. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1994a. p. 33-65.
- BENJAMIN, W. *Sobre alguns temas em Baudelaire*. In: BENJAMIN, W. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1994b. p. 103-149.
- BENJAMIN, W. *Experiência e pobreza*. In: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994c. p. 114-119.
- BENJAMIN, W. *Pequena história da fotografia*. In: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994d. p. 91-107.
- BENJAMIN, W. *Infância em Berlim por volta de 1900*. In: BENJAMIN, W. **Rua de mão única**. São Paulo: Brasiliense, 1994e. p. 71-142.
- BENJAMIN, W. *Sobre o conceito da história*. In: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994f. p. 222-232.

BENJAMIN, W. Elogio da boneca: glosas críticas a bonecas e teatro de marionetes, de Max von Boehn. *In*: BENJAMIN, W. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. São Paulo: Editora 34, 2002. p. 131-138.

BENJAMIN, W. Moda. *In*: BENJAMIN, W. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006a. p. 101-119.

BENJAMIN, W. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006b.

BENJAMIN, W. Paris, capital do século XIX - exposé de 1939. *In*: BENJAMIN, W. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006c. p. 53-67.

BENJAMIN, W. Teoria do conhecimento, teoria do progresso. *In*: BENJAMIN, W. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006d, p. 499-530.

BENJAMIN, W. *Passagens, magasins de nouveautés, calicots*. *In*: BENJAMIN, W. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006e. p. 77-100.

BENJAMIN, W. A boneca, o autômato. *In*: BENJAMIN, W. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006f. p. 733-737.

BENJAMIN, W. Paris, a capital do século XIX - exposé de 1935. *In*: BENJAMIN, W. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006g. p. 39-51.

BOLLE, W. A metrópole como *medium*-de-reflexão. *In*: SELIGMANN-SILVA, M. (org.). **Leituras de Walter Benjamin**. São Paulo: FAPESP, 1999. p. 89-109.

BOLLE, W. **Fisiognomia da metrópole moderna**: representação da história em Walter Benjamin. São Paulo: Edusp, 2000.

CANEVACCI, M. **A cidade polifônica**: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana. São Paulo: Studio Nobel, 2004.

CASTRO, E. Urbanização, pluralidade e singularidade das cidades amazônicas. *In*: CASTRO, E. (org.). **Cidades na floresta**. São Paulo: Annablume, 2008. p. 11-39.

CHAVES, E. Retrato, imagem, fisiognomia: Walter Benjamin e a fotografia. *In*: CHAVES, E. **No limiar do moderno**: estudos sobre Friedrich Nietzsche e Walter Benjamin. Belém: Paka-Tatu, 2003a, p. 179-189.

CHAVES, E. Sexo e morte na Infância Berlinense. *In*: CHAVES, E. **No limiar do moderno**: estudos sobre Friedrich Nietzsche e Walter Benjamin. Belém: Paka-Tatu, 2003b, p. 79-96.

DAWSEY, J., Turner, Benjamin e antropologia da performance: o lugar olhado (e ouvido) das coisas. **Campos: revista de antropologia social**, Curitiba, v. 7, n. 2, p. 17-25, 2006. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/campos/article/view/7322/5249>. Acesso em 25 maio 2022.

DAWSEY, J. Por uma antropologia benjaminiana: repensando paradigmas do teatro dramático. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 15, n. 2, p. 349-376, out. 2009. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/mana/a/BLcv8K8544KFxfdDRMv3wgg/?format=pdf&lang=pt0>
Acesso em: 25 maio 2022.

DEMETRESCO, S. **Vitrina: construção de encenações**. São Paulo: Editora Sena, 2007.

FISCHER, M. Da antropologia interpretativa à antropologia crítica. **Anuário Antropológico**, [s. l.], v. 8, n. 1, p. 55-72, 2018. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/anuarioantropologico/article/view/6300>. Acesso em: 25 maio 2022.

FISIONOMIA BELÉM. **Fisionomia Belém: Comunicação, Antropologia e Filosofia: estética e experiência na comunicação visual, audiovisual e literária urbana da contemporaneidade de Belém do Pará (2013-2015)**, Belém, 2023. Disponível em: <https://projeto-fisionomiabelem.blogspot.com/>. Acesso em 23 out. 2023.

FISIONOMIA Belém. Direção: Relivaldo Pinho e Yasmin Pires. Produção: Projeto Fisionomia Belém. Belém-Pa, 2015. (49 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IBlojbeQgp0&t=43s>. Acesso em: 24 out. 2023.

GAGNEBIN, J. Limiar: entre a vida e a morte. In: GAGNEBIN, J. **Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin**. São Paulo: Editora 34, 2014. p. 33-50.

GOOGLE EARTH. **Google Earth**. Versão 2023. [Vale do Silício]: Google, 2023.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

JAMESON, F. Pós-modernidade e sociedade de consumo. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo n. 12, p. 16-26, jun. 1985.

LASCH, C. **A cultura do narcisismo: a vida americana numa era de esperanças em declínio**. Rio de Janeiro, Imago, 1983.

MARTINS, H. Sobre o lugar e os usos das imagens na antropologia: notas críticas em tempos de audiovisualização do mundo. **Etnográfica**, Lisboa, v. 17, n. 2, 2013. Disponível em: <http://etnografica.revues.org/3168>. Acesso em 25 maio 2022.

OLIVEIRA, R. Antropologia e filosofia: estética e experiência em Clifford Geertz e Walter Benjamin. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 209-234, jan./jun. 2012. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ha/a/yhPtY655GhwbjnCdy4Hvg/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em 25 mai. 2022.

PEIXOTO, N. **Paisagens urbanas**. São Paulo: Senac, 2004

PINHO, R. **Antropologia e filosofia: experiência e estética na literatura e no cinema da Amazônia**. Belém: EDUFPA, 2015.

PINHO, R. Braz, fim de um Spazzio. **Diário Online**, Belém, 21 out. 2019. Disponível em: <https://dol.com.br/entretenimento/cultura/537830/braz-fim-de-um-spazzio?d=1>. Acesso em: 23 out. 2023.

ROUANET, S. **Édipo e o anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro. 1990.

SARGES, M. **Belém: riquezas produzindo a Belle-Époque (1870-1912)**. Belém: Paka-Tatu. 2000.

SINGER, B. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. (org.). **O Cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 95-123.

WIKIMEDIA COMMONS. Kafka 6 years.jpg. **Wikimedia Commons**, [s. l.], 2022. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kafka_6_years.jpg. Acesso em: 23 out. 2023.