

Abrahão Antonio Braga Sampaio

Imagens em fuga de um mundo em miniatura

A constelação do despertar
nas *Passagens* de Walter Benjamin



A presente obra visa caracterizar a problemática dos múltiplos significados da constelação do despertar histórico como ponto de convergência para a constituição da “reviravolta dialética” esboçada no projeto das *Passagens* (1927-1940), de Walter Benjamin (1892-1940). Essa concepção dialética do tempo histórico desdobra-se com base na valorização benjaminiana da noção de imagem. Trata-se de apresentar o espaço simbólico das imagens oníricas como produções sociais e históricas determinadas – as imagerie esfuziantes de Paris do século XIX, as quais interpenetram o antigo e o novo e configuram todas as construções da sociabilidade moderna – e o modo como estas compõem o quadro de sua respectiva interpretação na construção da imagem dialética. Indica-se, inicialmente, a necessidade de abordar as determinações conceituais do sonho coletivo nos próprios fenômenos culturais, em sua visibilidade material, cujas principais fontes serão os documentos rejeitados pela historiografia burguesa, os resíduos históricos. Para tanto, será abordada a gênese desse procedimento em alguns textos de juventude e, posteriormente, no conceito marxista de fetichismo da mercadoria. Tomando por índices históricos concretos os principais fenômenos trabalhados nos arquivos temáticos das *Passagens*, vislumbram-se como esses conceitos se relacionam. Assim, a constelação do despertar é apresentada como um conjunto de estratégias de exposição que oferecem uma imagem polarizada do pensamento político e estético de Benjamin, que entrecruza, de modo único, comentário filológico e crítica filosófica e materialismo dialético e messianismo judaico. Com o primado da reflexão política sobre a história, coloca-se a arquitetura interna das *Passagens* que configura a construção de conceitos cognitivos críticos: a constatação das imagens arcaicas e sua respectiva interpretação na imagem dialética. A tais passos metodológicos do materialismo histórico benjaminiano ajunta-se uma terceira dimensão que abrange a ambas e fornece seu núcleo crítico: o elemento utópico-messiânico. Com isso, pretende-se mostrar os elementos fundamentais de uma escrita revolucionária da história em Benjamin, válida para a leitura dos demais textos de sua obra tardia.



**Imagens em fuga
de um mundo em
miniatura**

Direção Editorial

Lucas Fontella Margoni

Comitê Científico

Prof. Dr. Fernando Ribeiro de Moraes Barros

Universidade Federal do Ceará – UFC

Prof.^a Dr.^a Maria Terezinha de Castro Callado

Universidade Estadual do Ceará – UECE

Prof. Dr. José Expedito Lima Passos

Universidade Estadual do Ceará – UECE

Prof. Dr. Eduardo Ferreira Chagas

Universidade Federal do Ceará - UFC

Prof. Dr. Odílio Alves Aguiar

Universidade Federal do Ceará - UFC

Imagens em fuga de um mundo em miniatura

A constelação do despertar
nas *Passagens* de Walter Benjamin

Abrahão Antonio Braga Sampaio



Diagramação: Marcelo A. S. Alves

Capa: Carole Kümmecke - <https://www.behance.net/CaroleKummecke>

O padrão ortográfico e o sistema de citações e referências bibliográficas são prerrogativas de cada autor. Da mesma forma, o conteúdo de cada capítulo é de inteira e exclusiva responsabilidade de seu respectivo autor.



Todos os livros publicados pela Editora Fi estão sob os direitos da Creative Commons 4.0
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR



Associação Brasileira de Editores Científicos

<http://www.abecbrasil.org.br>

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

SAMPAIO, Abrahão Antonio Braga

Imagens em fuga de um mundo em miniatura: a constelação do despertar nas Passagens de Walter Benjamin [recurso eletrônico] / Abrahão Antonio Braga Sampaio -- Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2018.

246 p.

ISBN - 978-85-5696-471-7

Disponível em: <http://www.editorafi.org>

1. Imagem; 2. História; 3. Memória; 4. Percepção; 5. Redenção; I. Título

CDD: 100

Índices para catálogo sistemático:

1. Filosofia 100

Ao professor Expedito Passos, pelo apoio inestimável.

À Charleandra Coelho (Neném), pela presença singular e rejuvenescedora.

À Tecla Sales, Manoel Messias e Mário de Andrade (*in memoriam*).

Agradecimentos

Quero expressar da forma mais simples minha gratidão a todos que participaram comigo, direta e indiretamente, dessa etapa cheia de transformações pessoais, percalços e imensas alegrias. Agradeço primeiramente à minha família, que confia e acredita nas minhas capacidades sempre. Meus pais e minha irmã, Morgana Sampaio. Às minhas tias Mana, Deusa, Rita e Josefa. Agradeço aos meus amigos que compreenderam as ausências e também ajudaram tornar mais leves as obrigações : Lilian Mara, Jarlan Silva, Joyce e Alan, Isaac Karan, Siny Karan, David Moreno, Franklin de Castro, André Pontes. Com agradecimento especial a Charleandra Coelho pelo cuidado carinhoso e pelo diálogo. Em especial, agradeço aos amigos que tive a honra de conhecer ou me aproximar nesses anos : Max, Tedson Braga, César, José André (Zé), Alan Pereira, Átila Meneses, Ana Carla de Abreu, Ana Carla Torres, Danielle Cordeiro, Rayça Cavalcante, Carlos Roger, Juliano Oliveira, Diego Gadelha e Jéssica Rodrigues. Sou grato aos professores responsáveis pelo que há de bom na minha formação e pelos quais sinto imenso carinho : Kleber Amora, Tereza Callado, Maria Aparecida, Ivanhoé Leal, Odílio Aguiar e Ricardo Timm. Aos professores Expedito Passos e Eduardo Chagas pelas contribuições e correções na qualificação. Sou imensamente grato ao meu orientador, Fernando Barros, que se portou não só com rigor, porém com calorosa amizade E agradeço, em especial, o professor Dilmar Miranda, pela generosidade e acompanhamento desprendido por tantos anos.

Agradeço aos meus colegas professores e técnico administrativos do Instituto Federal de Educação, Ciência e tecnologia do Ceará, *campus* Canindé e à FUNCAP pela bolsa de estudos que subsidiou esta pesquisa.

Elaborar um mapa de cidades ou de continentes imaginários, com seu relevo e contorno, assemelha-se portanto a uma viagem no informe. Pouco sabe do invento o inventor, antes de o desvendar com o seu trabalho.

Osman Lins, Avalovara.

Da filosofia só cabe esperar, na presença do desespero, a tentativa de ver todas as coisas tal como se apresentam do ponto de vista da redenção. Não tem luz o conhecimento senão aquela que se irradia sobre o mundo a partir da redenção.

Theodor W. Adorno, Mínima Moralia.

A grande modificação que provoca em nós o despertar consiste menos em introduzir-nos na vida clara da consciência que em fazer-nos perder a lembrança da luz um pouco mais tamisada em que repousava nossa inteligência, como no fundo opalino das águas. Os pensamentos semivelados sobre os quais vogávamos apenas há um instante, moviam-se em nós o suficiente para que possamos tê-los designado sob o nome de vigília. Mas o despertar encontra então uma interferência de memória. Pouco depois qualificamo-lo de sono porque não mais recordamos. E quando luz essa brilhante estrela que, no momento do despertar alumia por detrás do dormente o seu sono inteiro, faz-lhe crer durante alguns segundos que não se tratava de sono, mas de vigília: estrela cadente, na verdade, que carrega com sua luz a existência enganosa, mas também os aspectos do sono, e apenas permite que o que desperta diga consigo: “Eu dormi”.

Marcel Proust, O caminho de Guermantes.

Há dois pecados mortais humanos donde provêm todos os outros: a impaciência e a preguiça. Foram expulsos do Paraíso por causa da sua impaciência, não voltam lá por causa da sua preguiça. Mas talvez não haja senão um pecado mortal: a impaciência. Foram expulsos por causa da impaciência e é por causa da impaciência que lá não voltam.

Franz Kafka, Sobre o pecado.

Tematizar expresamente la vida “de todos los días” requiere de un modo u otro la presencia de un ánimo reivindicativo o al menos de una preocupación por corregir un viejo descuido de lo discurso reflexivo – histórico, sociológico – sobre la vida social. Pasa necesariamente por una afirmación enfática de la vida cotidiana frente a la “vida de los días especiales”; por un reconocimiento que la densidad histórica de lo que acontece en los días “comunes” no es menor – que es tal vez incluso más determinante – que la de los “momentos de inflexión” que tendrían lugar em los días espectaculares, tenidos geralmente por “días que hacen história”.

Bolívar Echevería, Valor de uso y utopia.

Viver é melhor que sonhar.

Belchior, Como nossos país.

E entretanto é sempre a imaginação, somente, que age.

Luis Aragon, O camponês de Paris.

Sumário

Prefácio - Fernando R. de Moraes Barros	15
1	23
Introdução	
2.....	39
Itinerários de um percurso crítico: sobre o papel dos escritos de juventude para o projeto das <i>Passagens</i>	
2.1 A magia da linguagem e as imagens históricas	39
2.2 Aparência e crítica: o fenômeno originário	58
3.....	73
Caráter fetichista da mercadoria e reificação: Walter Benjamin e os enigmas do capital	
3.1 Crítica e imagem: “apreensão brutal”	73
3.2 Fetichismo da mercadoria e reificação: o núcleo da crítica.....	82
3.3 Benjamin leitor de Marx: as argúcias da mercadoria	93
3.4 O fetichismo e as imagens do desejo	106
4.....	115
História natural do coletivo onírico: memória material nos fragmentos das <i>Passagens</i>	
4.1 Sobre a proto-história do século XIX: o antigo e o moderno	115
4.2 Rastros dos dias, detritos da história	131
4.3 Espaço fantasmagórico e tempo infernal: a história como repetição ...	146
4.4 Um dicionário de hieróglifos vivos: a angústia petrificada em Charles Baudelaire	157
5.....	171
Utilização dos elementos do sonho no despertar: imagens da redenção	
5.1 A tarefa da interpretação dos sonhos e a rememoração do novo	171
5.2 Cristais do passado e o <i>agora</i> : a imagem dialética.....	182
5.3 Contraimagem do presente: a crítica da civilização de Charles Fourier	187
5.4 A constelação do despertar e a centralidade da política	193
6.....	201
Entre a luz mais clara e a sombra mais escura: a vida oculta das imagens	
6.1 Do despertar como frágil força messiânica.....	201
6.2 Do despertar como iluminação profana.....	218
Considerações finais.....	227
Referências	235

Prefácio

*Fernando R. de Moraes Barros*¹

Àquele que se sente à altura de assimilar, em seu ânimo e sangue, a profusão de perspectivas decorrentes de uma vida efetivamente auto-determinada, liberta das mais confinantes e consolidadas amarras do espírito, e que, de bom grado, prefere perambular erraticamente pelas paragens inexploradas do pensamento a ter de seguir, sem ímpeto próprio, a estrada pavimentada pelas antigas crenças e convicções, a censura tende apenas a instigar a curiosidade, levando água ao inesgotável moinho da fantasia. Walter Benjamin, que, durante sua infância berlinense, só podia ler E. T. A. Hoffmann às escondidas, comenta, não por acaso, o efeito onírico e inquietante exercido pela leitura “secreta” que então fizera d’*As minas de Falun*, conto fantástico do célebre escritor alemão: “Isto foi na *Carmerstrasse*, não se ouvia um ruído em toda a casa, e enquanto eu lia ‘As minas de Falun’, seres pavorosos como peixes de boca torta iam surgindo dos cantos da mesa, na escuridão à minha volta, de forma que meus olhos se fixavam às páginas do livro como a uma tábua de salvação, exatamente as páginas de onde vinham todos aqueles seres.”²

Capaz de despertar figuras insólitas e extramundanas, mas apta a se colocar, ao mesmo tempo, como ponto objetivo de sustentação e superveniência estética – “meus olhos se fixavam às páginas do livro como a uma tábua de salvação, exatamente as

¹ Professor Associado do Curso de Filosofia da Universidade Federal do Ceará (UFC)

² Benjamin, Walter. “*A hora das crianças – narrativas radiofônicas*” de *Walter Benjamin*. Tradução de Aldo Medeiros. Nau Editora, Rio de Janeiro, 2015, p.41.

páginas de onde vinham todos aqueles seres”, diz-nos Benjamin -, a leitura frequentemente requer muito mais do que a mera capacidade ler, exigindo fina delicadeza inventiva e resistente força intelectual, atributos necessários a quem conta deixar-se magnetizar por mistérios perturbadores sem entretanto sucumbir ao medo do extravio ou abismar-se na indelneável indeterminação da imaginação desenfreada. Acredito que há motivos bastantes para se afirmar que Abrahão Antonio Braga Sampaio possui intrinsecamente essas qualidades, sendo que, sob óticas diversas, é pertinente comparar seu trabalho à vivência singular condensada e efigiada no aludido relato benjaminiano. E isso a começar pelo título mesmo de seu livro, evocativo como as imagens que tenciona capturar e exhibir páginas adentro: *Imagens em fuga de um mundo em miniatura: a constelação do despertar nas Passagens de Walter Benjamin*.

Certo é que, no horizonte hermenêutico descerrado pelo autor, termos tais como “imagem”, “constelação” e “despertar” não se auto-explicam e tampouco se deixam definir, retilínea e dedutivamente, de um discurso coeso e unitário, tributário de regras inferenciais analiticamente válidas e determinadas *in abstracto*, que não têm por função primordial, nem secundária, falar sobre o mundo ou o modo como o soletramos constitutivamente como experiência para nós, senão que de marcas historicamente distintivas, que cruzam e distinguem um processo formativo antropológico-cultural que leva em conta, como ele mesmo dirá, “os elementos fortuitos e transitórios que configuram as experiências próprias da vida histórica” (p.128). Munido então de responsável cautela crítica para lidar com noções seminais da ponderação benjaminiana sobre o tempo e a história, Sampaio tratará de tornar factível a ideia de que a constelação do despertar político-histórico pode e deve ser caracterizada como ponto de convergência daquilo que reputa ser uma “reviravolta dialética”, a qual, embora atuante *ab ovo*, teria atingido seu vértice imagético e o cume de sua elaboração teórico-especulativa

precisamente no projeto das *Passagens*, que, em suas palavras, terminam por “representar uma fase de amadurecimento e consecução das principais teses benjaminianas elaboradas nos escritos de juventude”(p.10).

Dividido em momentos que indicam uma articulação semelhante à de um arco melódico movimentado, mas bem compassado, ou, se me for dado lançar mão aqui de um léxico condizente com a dinâmica musical, expressando e desenvolvendo-se num andamento *allegro moderato*, o livro de Sampaio fia-se basicamente em três núcleos, os quais são constituídos por cinco capítulos. Nos dois primeiros, mais abrangentes e técnico-críticos, por assim dizer, ele trata de estabelecer uma proximidade de berço entre os textos benjaminianos de juventude e o projeto das *Passagens*, para aí, então, a partir de uma inflexão rumo à crítica marxista do capitalismo monopolista e aos então recém desobstruídos vetores psicanalíticos de análise dos desejos, tornar operatória uma teoria imagético-pulsional do fetichismo – interpretação que, a seu ver, “direciona-se no intuito de romper com a estrutura da consciência mítica que obscurece os sentidos da história e submete o homem às potências sobre-humanas no invólucro da aparência mítica” (p.75). E assim é que, rechaçadas as névoas de uma mitologia não esclarecida e auto-ofuscante, imantada à fachada olímpica de narrativas reificadas e contrárias ao caráter histórico ínsito a todo fazer e sentir humanos, os dois capítulos seguintes esperam introduzir e fazer brilhar, digamos, a face simultaneamente disruptiva e redentora do despertar político-histórico contido nas *Passagens*, movimento que, com acertado cuidado exegético e notável riqueza de planos, o autor leva a cabo mediante a descrição de uma “história natural” do coletivo onírico - que visa a rastrear, entre outras coisas, produções culturais prototípicas da vida histórica, como, por exemplo, as revoluções, a literatura, a moda etc., de sorte a desmascarar uma relação social que se apresenta como se fosse autônoma e livre em relação ao devir histórico de seu processo de produção, mas que, enquanto

aparência natural ou “segunda natureza”, fia-se na matéria-prima pulsional de suas próprias instâncias fetichistas de modelagem lingüístico-social. E com isso roçamos o deslocamento dos desejos insatisfeitos da sociedade civil burguesa, o qual, tal como uma flecha de esperança tensionada concomitantemente para frente e para trás, impele-a a se tomar como o sentido único do avanço apocalíptico-industrial, a ser alcançado no itinerário futurista de um melhoramento distópico via consumo, ou, então, como sucessora natural do ideal retrospectivo contido num longínquo e remoto paraíso perdido: “Como realização de desejos não satisfeitos, o sonho coletivo tem um caráter prospectivo que lança seu olhar para o futuro. No entanto, tal aspecto liga-se a uma imagem arcaica inconsciente de uma sociedade sem classes em um passado arquetípico” (p.85).

É ao vaivém alienante e vertiginoso dessas experiências sociais irrealizadas e inalcançadas que se deve, sobretudo, as peripécias trágicas e aleatórias do moderno “tipo homem”, mas, paradoxalmente, é também essa oscilação que irá articular, semântica e pragmaticamente, as primícias de um novo e insuspeito despertar de imagens redentoras, cuja força normativa estaria, não em seu apelo a um conteúdo inédito e novidadeiro, mas a um curioso processo de rememoração prospectiva, por assim dizer, que visa à cristalização de um novo passado, ou, como dirá Sampaio: “O processo de rememoração que caracteriza o despertar histórico remete a uma estrutura conceitual e imagética que pretende gerar um saber ainda-não-consciente do ocorrido. O ocorrido ou o passado mais recente, rechaçado como inadequado na imagem prospectiva de uma sociedade sem classes por parte do coletivo em consonância a um lado regressivo mítico e infantil, deve ser rememorado e integrado na interpretação dos fenômenos históricos” (p.136). É nesse umbral entre o “assim foi” e o “assim será” que a imagem onírica se quer e se pretende política, fazendo ecoar - e seria justamente esse, segundo o autor, o propósito central do projeto atinente às *Passagens* - o potencial utópico que

até então dormitava nos dejetos históricos e hábitos sociais rotinizados, tornando então possível, mediante rememoração coletiva e projetiva, doar à humanidade novas esperanças emancipatórias e agentes históricos mais independentes, ou, no mínimo, empiricamente menos humilhantes, o que se deixa condensar de modo lapidar pela seguinte frase da Sampaio: “O despertar indica que *algo falta* para a conquista do *efetivamente* novo – uma vida histórica autêntica –, e não mais a repetição do mesmo: pretende-se explodir o círculo mágico da repetição arcaizante e dar os contornos dessa ausência” (p. 139). Tomando sobre os ombros, pois, a sutil tarefa de decifração das contradições benjaminianas ligadas à relação, sempre tensa e eivada de não-ditos, entre passado, presente e futuro, o último capítulo do livro termina então fatalmente por desaguar, em completude à trajetória mais elíptica do que ogival do texto, no tema do messianismo, interpretado, em tal contexto, na chave livre e laica de um ímpeto salvífico secularizado – o qual, segundo o autor, é tudo menos uma expectativa passiva e resignada, sintomática de um exaurimento niilista e predatório da vontade, senão que um perseverante estado de alerta face às ruínas e cinzas da história. “Esse messianismo secularizado”, dir-se-á, “não é apático, simples e cômoda espera, mas a atenção inquieta e ativa da sentinela, sempre pronta para a próxima irrupção do possível” (p. 152).

Apostando, a ser assim, na poderosa fragilidade de uma força messiânica secularmente depositada nos oprimidos, rebentos visados pela superação da produção das mercadorias e do fetichismo bestialmente cego que lhe é constitutivo, o exercício de reflexão de Sampaio encerra-se, plasticamente, como uma espécie de iluminação interna, que não conta apenas definir explicativamente o conceito de redenção, para, aí então, iluminar o caminho “correto” a ser trilhado pelos leitores, mas que reluz por dentro, servindo de farol - e não de lanterna – àqueles que ainda não naufragaram nas caudalosas e tempestuosas águas da história miticamente determinada. E, quanto à sua escrita, certamente

cartográfica, seria uma exemplificação metafórica do próprio estilo filosófico benjaminiano – afinal, tal como se dirá nas considerações finais do livro, essa “forma de construção do pensamento assemelha-se aos portulanos dos grandes navegadores que antecipara a modernidade, são mapas que não dependem apenas do conhecimento geográfico, mas da experiência direta com as rotas e os relatos sobre elas” (p.162).

Walter Benjamin decerto não é o primeiro e o único a fazer da imagem material um poderoso veículo de ideias, capaz de sensificar e figurar simbolicamente intensidades subjetivas expressivas, ou, quando não, conceitualmente inexponíveis. Que se considere, à guisa de exemplo e consideradas as devidas diferenças, aquilo que F. W. J. Schelling falava, já, sobre o sentido e o alcance da natureza simbólica da pintura: “Simbólico é um quadro cujo objeto não somente significa, mas é a *própria Ideia*.”³ Resgatando o modo goethiano de intuição, onde “o particular representa o universal, não como sonho e sombra, mas como revelação vital,”⁴ o autor da *Filosofia da arte* contava reencontrar, no registro pictórico, a ideia de símbolo [*Sinnbild*],⁵ encontro afortunado do esquematismo e da exposição alegórica, momento em que a concretude do desenho se funde à universalidade abstrata do claro-escuro, suprimindo, mediante a arte das cores, a distância entre “sensível” e “sentido” - e afirmando, com isso, que é de pleno direito que o particular possui, já de si, um sentido universal. Como resultado da ação mesma exercida sobre a tela, a obra pictórica é o produto de uma operação inventiva que participa

³ Schelling, F.W.J. *Filosofia da arte*. Tradução e notas de Márcio Susuki. São Paulo: Edusp, 2001, p. 165.

⁴ Goethe, Johann Wolfgang. “Maximen und Reflexionen”. In: *Werke*. Munique: DTV, 2000, p. 471.

⁵ Cf., a esse respeito, o lapidar comentário de Rubens Rodrigues Torres Filho: “O símbolo, encontro das duas metades da medalha, anulação da ‘ausência’ pressuposta pela *Bedeutung*, não é, pois, apenas o oposto da alegoria, como para Goethe, ou o sucedâneo do esquema, como em Kant: está em nível superior e contém a ambos. É isso que, traduzindo com muita felicidade a palavra ‘símbolo’, o termo alemão *Sinnbild* (imagem-sentido) põe em evidência” (“O simbólico em Schelling” In: *Ensaio de filosofia ilustrada*. São Paulo: Iluminuras, 2004, p. 114).

ativamente da produção de seus efeitos, razão pela qual, aqui, para se valer de termos despidoradamente anti-platônicos, o tipo é sua própria instanciação – *A noite estrelada*, de Van Gogh, também é, ao mesmo tempo, o quadro chamado *A noite estrelada*, não havendo, para além da tela emoldurada, ainda um outro objeto imaterial e não psíquico que caberia à pintura manifestar ou exemplificar.

Mutatis mutandis, creio que, sob inúmeros aspectos, a exposição de Sampaio leva adiante essa intenção de intuir e descrever um objeto que seja tão concreto e material quanto as páginas de seu livro e, contudo, tão significativamente onírico e coletivo quanto as ideias que tenciona veicular. Mas, como assim? Não voltaríamos a tocar, com isso, no elemento sedutoramente ambivalente que cruza e constitui a apreciação serapiôntica dos contos fantásticos? Tal como ficou patente no relato de Benjamin consoante à sua infância, quando da leitura de E. T. A. Hoffmann? Sem dúvida – ao menos, no meu entender. Cabe ao leitor, porém, apreender isso com sua própria “presença de espírito” – outro termo caro ao autor de *Imagens em fuga de um mundo em miniatura: a constelação do despertar nas Passagens de Walter Benjamin*, contribuição valiosa à pesquisa instigante e especializada acerca do patrimônio benjaminiano.

Introdução

Foi sob o trauma do pacto de não agressão Nazi-Soviético, do fracasso da revolução alemã e do crescimento das forças fascistas que Walter Benjamin escreveu as teses *Sobre o conceito de história* (1940). A leitura das teses conserva não só os impactos desse momento histórico, como também os traços mais significativos da escrita filosófica controversa de Benjamin e os condensa. As teses, as quais não eram destinadas à publicação (como fora a maioria dos textos de Benjamin), comporiam a teoria critico-epistêmica de introdução ao trabalho das *Passagens* (*Das Passagen-Werk*, 1927-1940)¹ – teoria esta, vale destacar, inconclusa. Em Benjamin, a construção teórica está submetida, antes de tudo, à elaboração da qualidade de uma determinada experiência histórica que, por mais que faça justiça ao passado, é lida pelas injunções do presente.

¹ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Traduções de Irene Aron e Cleonice P. B. Mourão e organizado por Willi Bolle e Olgária Matos. 1. ed. Belo Horizonte: Editora da UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007. [No original alemão: BENJAMIN, Walter. *Das Passagen-Werk*, Walter Benjamin Schriften V, v1/v2. Frankfurt am Main: Surkamp Verlag, 1989.] A publicação do arquivo das *Passagens*, em 1982, por Rolf Tiedemann está dividida em três partes: ‘Exposés’, ‘Notas e Materiais’ e ‘Primeiro Esboço’ do projeto. A primeira parte é formada pelas *exposés* de 1935 e 1939, as quais formaram os textos propriamente acabados do projeto junto com os pequenos textos *O anel de saturno ou sobre as construções de ferro* (1928/29) e *Passagens* (1927) (ambos os textos encontram-se, respectivamente, em *Passagens*, p. 965-967 e p. 901-902, da edição brasileira); a terceira parte remete ao período inicial de elaboração do trabalho; na segunda parte, que assume a centralidade da pesquisa de Benjamin, estão as citações levantadas e os comentários e notas. Para estas ‘Notas e Materiais’, o editor alemão estabeleceu uma cronologia de sua composição: 1) fase inicial: junho 1928 – junho de 1935; 2) fase média: junho de 1935 – dezembro de 1937 e 3) fase tardia: dezembro de 1937 – maio de 1940 (Conferir ‘Nota Introductória’, de Willi Bolle, na edição brasileira das *Passagens*, p. 71-72, bem como o posfácio do mesmo autor, p. 1141-1142).

A constelação do despertar histórico, objeto da presente investigação, encontra-se exatamente no limiar dessas duas posições: entre uma categoria do pensamento histórico-filosófico e a própria experiência histórica como conceito cognitivo crítico. Com isso, pretende-se construir uma leitura da obra de Benjamin com base nas *Passagens*, por representar uma fase de amadurecimento e consecução das principais teses benjaminianas elaboradas nos escritos de juventude. “O pensamento de Walter Benjamin quase não faz distinção entre o diagnóstico da atualidade histórica e a exposição de suas bases normativas. De sua teoria do conhecimento existem várias versões, elaboradas, cada vez, *ad hoc*, conforme um projeto de investigação preciso” (ROCHLITZ, 2003, p. 17-18). No que tange às *Passagens*, último projeto de Benjamin, ainda que não constitua uma “obra” (BUCK-MORSS, 2002, p. 75) no sentido usual do termo, sua relevância marca a última fase da produção intelectual de Benjamin, influenciada pela sua adesão ao marxismo. Para ter-se uma ideia, as várias versões do ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1935-36), por exemplo, datam desse período e estão diretamente relacionadas ao projeto. Em um dos arquivos temáticos (Y) encontram-se os materiais e as notas que estão na base da noção de aura e de reprodutibilidade técnica, por exemplo. O imenso arquivo de citações, fragmentos e anotações que compõem os trinta e seis cadernos temáticos, os primeiros esboços e os dois *exposés* das *Passagens*, por mais que não configurem uma obra acabada, não pode ser compreendido como um amontoado de materiais desconexos, uns ao lado dos outros – apesar de possuírem uma “lógica interna”, podem ser lidos em conjunto com a produção ensaística de Benjamin ou fornecer elementos para ampliar sua compreensão. Um dos traços peculiares das *Passagens* é de se constituir como um “mundo em miniatura”, que possui em germe uma organização que, muito provavelmente, articularia o tecido da exposição. Portanto, trata-se de focalizar a aproximação e a ampliação dos detalhes de tais fragmentos, visto que, “[p]ara o

dialético, o que importa é ter o vento da história universal [*Weltgeschichte*] em suas velas. Pensar significa para ele: içar velas. O que é decisivo é *como* elas são posicionadas. As palavras são suas velas. O modo como são dispostas transforma-as em conceitos” (BENJAMIN, 2007 p. 515). Trata-se, aqui, de encontrar a disposição adequada pra circunscrever a técnica do despertar as *Passagens*, já que o despertar histórico oferece um ponto de convergência entre as diversas dimensões que estão em jogo na noção benjaminiana de dialética. A constelação do despertar oferece a perspectiva adequada para uma leitura das “disparidades” dos ensaios críticos de Benjamin.

Tiedemann (2007), responsável pela edição do projeto, utilizou-se de uma metáfora arquitetônica para indicar a relevância das notas e dos materiais: “Os fragmentos das *Passagens* propriamente ditas podem ser comparados ao material de uma casa da qual apenas demarcou-se a planta ou preparou-se o alicerce” (TIEDEMANN, 2007, p. 14). O material mais abundante no estudo inacabado de Benjamin acerca das passagens comerciais parisienses e das produções culturais do século XIX tem por base a interpretação dos fenômenos concretos e visíveis mais diversos. As passagens comerciais, a moda, o *Jugendstil*, a poesia de Baudelaire, a Comuna e as lutas de barricadas, as transformações urbanísticas, a fotografia e etc. compõem o arcabouço dos fenômenos que estruturam a sociabilidade moderna entrelaçada aos novos tipos de relações culturais que associavam a poderosa capacidade de produção material ao delírio coletivo relativo ao desenvolvimento acelerado das novas capacidades técnicas de produção em massa. A Paris dos panoramas e das faraônicas construções de ferro torna-se a expressão modelar mais bem acabada do desenvolvimento do caráter fetichista da mercadoria, seu centro de peregrinação. O intuito de Benjamin não é apenas o de compilar tais fenômenos relegados ao esquecimento pela historiografia burguesa, mas de captar o seu sentido por intermédio de índices históricos reais. Os elementos que transformaram a vida cotidiana na metrópole

moderna tem na Paris daquele período o modelo propício à reflexão. O universo urbano é o espaço privilegiado para as nascentes produções do capitalismo avançado, impregnado de fantasias consumistas e marcado pela inclusão, no cotidiano dos indivíduos, do uso e do impacto crescente da tecnologia.

Theodor Adorno (1903-1969) foi um dos primeiros intelectuais a considerar a relevância da proposta crítica de Benjamin nas *Passagens*, cujo contato inicial ocorreu com a leitura de notas das primeiras entradas do trabalho, em torno de 1929. Adorno escreve sobre esse reconhecimento em uma carta de 20 de maio de 1935: “E você não me levará a mal se lhe disser sem rodeios que não vejo nas *Passagens* uma investigação histórico-sociológica, mas antes a *prima philosophia* no sentido particular que você lhe confere” (ADORNO; BENJAMIN, 2012, p. 149). A divergência de ambos os autores acerca de questões metodológicas conduziu, porém, a severas críticas por parte de Adorno ao que ele interpretava como carência de “mediação” e “teoria” nos textos ditos materialistas de Benjamin. Adorno expressa tal crítica em uma carta de 10 de novembro de 1938.

O tema teológico de chamar as coisas pelo nome tende a se tornar uma apresentação estupefata de meras facticidades. Se se pudesse falar em termos drásticos, poder-se-ia dizer que seu trabalho situa-se na encruzilhada de magia e positivismo. Esse lugar está enfeitado. Só a teoria seria capaz de quebrar o encanto: a sua própria teoria especulativa, a sua boa e resoluta teoria especulativa. (ADORNO; BENJAMIN, 2012, p. 403-404).

Amparando-se na produção benjaminiana da década de 20 (em textos como *As afinidades eletivas de Goethe* [1919] e *Origem do drama barroco alemão* [1926]), Adorno compreendeu grande parte da produção tardia de Benjamin (em especial, os textos *Paris*, *A Capital do Século XIX* <Exposé de 1935> e *Paris do Segundo Império em Baudelaire* [1938]) como carente de dialética, mergulhada de maneira indevida ao meramente factual, oscilando

em uma zona entre a magia e o positivismo. Adorno questionava as ilusões políticas de Benjamin a respeito da auto-organização do proletariado e a influência de Brecht a respeito dessa tendência. Entretanto, Adorno subestimou o discernimento do amigo sobre a psicologia das massas engendrada pelas novas formas de comunicação e suas expressões contemporâneas. “O tabu burguês da sexualidade, como afirmou Benjamin em outro contexto, impôs formas particulares de repressão às massas, fomentando o desenvolvimento de complexos sádicos e masoquistas que, por sua vez, poderiam ser usados para objetivos de dominação” (HANSEN, 2012, p. 244-245).

Não é o caso de aprofundar o conteúdo dessa polêmica², mas sim de, tendo em vista a multiplicidade temática e o caráter heterodoxo da metodologia praticada por Benjamin, verificar como o projeto histórico-filosófico das *Passagens* constitui essa *prima philosophia*, que leva adiante tanto a especulação conceitual quanto um “pensamento concreto”. A maior complexidade não reside, assim, nessa multiplicidade temática, mas no caráter fugidio da constelação do despertar, ou seja, no caráter de uma técnica de interpretação e escrita da história que privilegia as demandas do presente e que evocam as imagens do sonho do passado. Estas imagens estão no limiar da consciência histórica para serem “incorporadas” à atenção desperta: essa ampliação da consciência histórica é fundamental para o projeto de Benjamin de retomar a crítica como gênero – para ele totalmente liquidado em seu tempo. A “montagem” dos fragmentos nesta investigação pretende, portanto, circunscrever esse momento frágil e facilmente dispersado na visão histórica e, geralmente, pouco abordado nos estudos sobre o autor. Para Benjamin, no âmbito de uma crítica

² Para confrontar posições distintas acerca desse debate, conferir: AGAMBEN, Giorgio. O príncipe e o sapo: o problema do método em Adorno e Benjamin. In: AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2005, p. 127-147 e NOBRE, Marcos. Objeções marxistas? Adorno e Benjamin na “encruzilhada de magia e positivismo” dos anos 30. In: *Cadernos de Filosofia Alemã*, São Paulo, n. 3, p. 45-59, 1997.

social materialista, em última instância, o elemento decisivo está no desdobramento do conceito “clássico” de caráter fetichista da mercadoria; porém, a exposição de tal categoria se dá com base na noção de imagem. Esta, por sua vez, sustenta-se por várias estratégias literárias de exposição. Daí entrarem em cena outros elementos decisivos para a compreensão do pensamento de Benjamin: a maioria das categorias metodológicas elaboradas pelo crítico alemão é proveniente de contextos bastante diversos em relação àqueles utilizados pelo marxismo mais ortodoxo. Tais procedimentos, notadamente na produção tardia do filósofo, faz parte de um processo complexo de refundição conceitual e de transposições categoriais, bem como de elaboração escrita de experiências concretas. Para expor os principais liames desse processo, fundamental no desdobramento da noção benjaminiana de imagem, é preciso atentar ao modo como Benjamin opera essa ressignificação em contextos diferenciados.

Os conceitos de fetichismo da mercadoria, aparência, imagem e expressão constituem-se nas categorias que preparam o terreno para a intenção crítica das *Passagens*. Para Benjamin (2007), o projeto pretende fornecer o aparato teórico e imagético que permite explorar os fenômenos reificados do século XIX em sua visibilidade, ou seja, não somente em sua estrutura teórica, mas também em sua manifestação concreta, vital e multifacetada. Contudo, é importante observar que, na apropriação de Benjamin, o suporte teórico dessa construção se efetiva com base no conceito de *expressão* (*Ausdruck*): o modo como a base econômica se expressa em produções sociais determinadas e a forma como a utilização das forças coletivas de produção retroagem às formas culturais e garante-lhes uma legibilidade própria ao forjar um espaço simbólico. Benjamin (2007) transpõe o modelo da interpretação dos sonhos freudiana – fortemente inspirado pelos surrealistas – do indivíduo para o coletivo, isto é, para um contexto histórico e social. Com efeito, Benjamin (2007) confere um novo uso ao conceito de *expressão*: nas *Passagens*, o papel específico

desempenhado pelo fenômeno nascente da moda e pelo *Jugendstil* – para citar dois exemplos fortes –, reforça a compreensão da experiência reificada moderna com base no surgimento da produção em massa de mercadorias. A análise da relação dialética entre o *novo* e o arcaico, presente em tais fenômenos, permite vislumbrar a matriz em que se desdobram tanto a experiência do êxtase coletivo da moda quanto da estilização extrema dos produtos da técnica no contexto de perda do papel da grande arte nesse cenário social. A incrementação da técnica ao cotidiano é mediada por uma determinada concepção do tempo: a da *novidade*, que não passa, na verdade, da *repetição do sempre-igual*, da instauração de um “tempo do inferno” com traços oníricos. Tais formas sociais determinadas estão repletas de *imagens do desejo* coletivo que se traduzem em uma nova *aparência mítica*.

A essência do acontecimento mítico é o retorno. Nele está inscrita, como figura secreta, a inutilidade gravada na testa de alguns heróis dos infernos (Tântalo, Sísifo ou as Danaides). Retomando o pensamento do eterno retorno no século XIX, Nietzsche assume o papel em que se consuma de novo a fatalidade mítica. (A eternidade das penas infernais talvez tenha privado a idéia antiga do eterno retorno de sua ponta mais terrível. A eternidade de um ciclo sideral é substituída pela eternidade dos sofrimentos). (BENJAMIN, 2007, p. 159).

Da problemática central da reificação na sociedade moderna emerge a constituição da categoria de aparência segundo seus desdobramentos tanto estéticos quanto de conceito cognitivo crítico, bem como o problema da conexão expressiva entre base material e cultura acima mencionada. Valendo-se da abordagem dessa problemática, os conteúdos das *imagens oníricas*, fundamentais para a estruturação da crítica benjaminiana do mito moderno, bem como a ideia de que a aparência de novidade é entremeada de elementos arcaicos, estrutura, em larga medida, uma escavação do sentido das fantasmagorias do século XIX. Somente com a retomada interpretativa das imagens oníricas é

que se abre espaço para a elaboração dos meandros da construção da imagem dialética – desse movimento trata a técnica do despertar histórico. Da clara delimitação entre imagem onírica e imagem dialética é possível articular uma visão dos elementos que constituem um das formas de investigação mais importantes do pensamento de Benjamin, a estrutura do comentário.

As ambiguidades dos fenômenos culturais inerentes à era do fetichismo da mercadoria são elaboradas e interpretadas na construção da *imagem dialética* tensionada pelo despertar histórico. Esta construção reúne e explora as ambiguidades por uma concepção determinada do tempo histórico: já que apenas para o *agora* (*Jetzt*) o *ocorrido* (*Gewesene*) pode ser iluminado. Instaure-se uma centralidade do presente. A função da imagem dialética é cristalizar os traços mnêmicos do ocorrido que configuram o núcleo de suas tensões internas e de suas características prefiguradoras nas imagens de sonho de uma época. Desse modo, a imagem dialética estrutura um campo de forças que torna visível, para o presente histórico, as possibilidades não atualizadas do passado. Essa figuração do ocorrido está presente nas ruínas dos próprios fenômenos ligados ao coletivo onírico e que são decifrados na imagem dialética. Para Benjamin (2007), esse “método novo” de escrever a história é a técnica do despertar, a qual aqui se pretende elaborar.

O despertar é um processo gradual que se impõe tanto à vida do indivíduo quanto da geração. O sono é seu estágio primário. A experiência de juventude de uma geração tem muito em comum com a experiência do sonho. Sua configuração histórica é configuração onírica. Cada época tem um lado voltado aos sonhos, o lado infantil. Para o século passado (XIX), isto aparece claramente nas passagens. Porém, enquanto a educação das gerações anteriores interpretava esses sonhos segundo a tradição, no ensino religioso, a educação atual volta-se à ‘distração’ das crianças. O que é apresentado a seguir é um ensaio sobre a técnica do despertar. A revolução dialética, copernicana, da rememoração. (BENJAMIN, 2007, p. 916-917).

Como se pode determinar, então, o lugar apropriado dessa constelação? Como se pode notar, o despertar histórico não é um procedimento unidimensional, mas reflete o conjunto de entrecruzamentos da filosofia de Benjamin avessa às classificações por estar sempre na confluência de posições distintas, às vezes inconciliáveis, tais como a cabala judaica e a ação política revolucionária. Na verdade, Benjamin não chegou a aprender hebraico, não foi à Palestina e também não se filiou ao Partido Comunista; porém, mesmo de maneira indireta, esteve, de algum modo, ligado a estes. Por isso, nesta pesquisa, leva-se em consideração o caráter de centralidade da constelação do despertar, o qual implica no crescente dimensionamento do primado da política na leitura da história, bem como no processo de refundição de conceitos e imagens que visam um modo novo de escritura da história, uma escrita revolucionária. O projeto de secularização de categorias teológicas do judaísmo e de aspectos centrais da cabala unidas e contrastadas às reflexões materialistas é o caso exemplar desses entrecruzamentos. Também os processos de refundição conceitual que se operam, com bastante frequência, estão na base da técnica do despertar. Sendo assim, o propósito de Benjamin é estabelecer um tipo de escrita filosófica que abarque a experiência da história conforme sua transitoriedade.

Na verdade, a investigação sobre a constelação do despertar histórico na obra de Benjamin indica a orientação de todo seu percurso intelectual, visto que ela emerge como construção em diversos momentos desse projeto de uma nova narrativa histórico-filosófica. O despertar configurara, a um só tempo, a articulação do pensamento histórico e político benjaminiano às suas categorias estéticas, sendo ambos os aspectos indissociáveis e não submetidos à uma hierarquia. As transformações políticas da modernidade desenroladas no cenário cultural metropolitano não pode prescindir da estética. No entanto, Benjamin, apesar da dimensão estética tão marcante em sua obra, não a compreende no sentido

tradicional; aproxima-se mais de uma teoria da percepção. “Benjamin diz que a alienação sensorial encontra-se na origem da estetização da política, a qual o fascismo não cria, apenas ‘maneja’ [*betreibt*]. Devemos presumir que a alienação e a política estetizada, como condições sensoriais da modernidade, sobrevivem ao fascismo” (BUCK-MORSS, 2012, p. 156). Esse entrecruzamento entre percepção estética e política tem, conforme a técnica do despertar aqui exposta, uma tarefa assaz difícil na compreensão da arte: “[...] *desfazer a alienação do sensório corporal, restaurar a força instintiva dos sentidos corporais humanos em prol da autopreservação da humanidade*, e fazê-lo não evitando novas tecnologias, mas *perpassando-as*” (BUCK-MORSS, 2012, p. 156, grifo do autor). A interação alienada com a tecnologia fornece, já nos primórdios da produção em massa de mercadorias, as imagens de sonho dessa alienação sensório corporal e do universo mitológico da tecnologia. Daí o espaço político da estética nessas novas interações entre homem e máquina na modernidade capitalista. O ensaio sobre a obra de arte e as novas técnicas de reprodução é onde, mais ostensivamente, Benjamin (2017) exprime essa interação indissociável entre estética e política.

Mas a essas exigências correspondem menos teses sobre arte do proletariado depois da tomada do poder (para não falar da arte da sociedade sem classes) do que teses sobre as tendências da evolução da arte nas atuais condições de produção. A dialética de tais teses não reflete menos na superestrutura que na economia. Por isso, seria errado subestimar seu valor colaborativo. Elas põem de lado certo número de conceitos tradicionais – como criação e genialidade, valor de eternidade e mistério –, conceitos cuja aplicação não controlada (e de momento dificilmente controlável) conduz ao tratamento material factual num sentido fascista. Os conceitos adiante introduzidos pela primeira vez na teoria da arte distinguem-se dos mais comuns pelo fato de serem de todo inapropriados pelos fins perseguidos pelo fascismo. (BENJAMIN, 2017, p. 11).

As demandas do presente espicaçam o projeto e o primado da leitura política da história ganha novo contorno. O esforço investigativo presente nas *Passagens* está assentado na construção de uma técnica do despertar que envolve a perspectiva da irrupção de uma nova imagem histórica, um *médium* que dissipe a aparência mítica (imagens arcaicas) e a má repetição (interpenetração do antigo e do novo) mediante o processo de salvação dos fenômenos, uma pedagogia *antifetichista*. O despertar atravessa o espaço simbólico do sonho e o torna visível na construção da imagem dialética, pretende assegurar um saber ainda-não-consciente do ocorrido³. Isto porque “[...] existe ‘um saber ainda não consciente’ do ocorrido, cujo fenômeno possui a estrutura do despertar” (BENJAMIN, 2007, p. 962). Benjamin (2007) extrai esta noção da obra de Ernst Bloch, *O espírito da utopia*, de 1918. Nesse trabalho, Bloch articula o conceito de “iluminação do instante vivido”, cujo papel é reconhecer e interpretar, nas produções históricas, uma herança utópica intacta a elas subjacente, as quais o autor denominará de “sonhos lúcidos”. Dessa maneira, a leitura dos fenômenos visíveis presentes no espaço simbólico do mito e do sonho indica que os elementos do despertar estão situados nos próprios fenômenos reificados, isto é, no que neles constitui uma prefiguração histórica, seu caráter prospectivo recalcado no ocorrido. É preciso arrancar tais elementos de seu sono letárgico. A técnica do despertar visa a liberar uma imagem do potencial utópico perdido nas imagens do desejo e fornecê-la para o presente no instante em que as lê. Nesse sentido, a proto-história do século XIX indica o caráter pré-histórico da sociedade burguesa e faz referência não a um ocorrido “puro”, mas ao *agora*. O desdobramento imagético do despertar conduz à problemática de seu elemento oculto: seu caráter *utópico*-

³ A ideia de um saber ainda-não-consciente do ocorrido é adotada por Benjamin a partir da leitura da obra de Ernst Bloch. Cf. BENJAMIN, Walter. *Passagens*. [K1, 2], p.433-434; [N 3, 4], p. 505; [O°, 71], p. 946-947; e <h°, 2> p. 962. Cf. BLOCH, Ernst. *L'esprit de l'utopie*. Trad. fr. de Anne Marie Lang e Catherine Tiron-Audard. Paris: Gallimard, 1977, p. 11 e p. 285.

messiânico impregnado pelas esperanças malogradas dos vencidos (BUCK-MORSS, 2002, p. 277) ⁴.

Assim, em oposição radical à ideologia do progresso, mantenedora da mesmidade social sob a aparência enganosa da novidade, ratificada pela escrita conservadora da “história universal” burguesa, Benjamin tem em mente a utopia do tempo messiânico que visa a ser prefigurada em uma escrita da história sob a perspectiva dos vencidos, com base em resíduos ou detritos culturais e em um novo uso das fontes históricas: o exemplo mais significativo são as já referidas teses *Sobre o conceito de história*. O processo dialético do despertar como *rememoração* constitui um método *constatativo* das possibilidades do potencial emancipatório da humanidade para iluminação do presente histórico, sem ser jamais a antecipação abstrata da imagem de uma futura reconciliação, mas capaz de entrever as possibilidades revolucionárias.

A proposição de uma leitura da obra tardia de Benjamin com base nessa constelação do despertar histórico tem por desiderato elaborar uma perspectiva que não se mantenha em aspectos unilaterais, ou seja, que separe e autonomize ou a estética ou a política. Na presente leitura, uma remete a outra e vice-versa, por mais que os vínculos entre ambas não sejam evidentes em um primeiro momento. Tendo isso em vista, não se pretende propor, aqui, um conceito unitário do pensamento benjaminiano, mas uma abordagem crítica que considere também os aspectos antinômicos da obra de Benjamin, autor que se interessa mais por contrastes significativos do que por conexões lógicas à maneira idealista. Nesse sentido, considera-se a técnica do despertar como o ponto focal, como conceito tardo que se desdobra em um complexo imagético forjado em rede e com diversos estratos e ramificações,

⁴ “Não é nenhum segredo que a concepção messiânica judia, que já por si possui os atributos de ser histórica, materialista e coletiva, se traduz prontamente no radicalismo político em geral e no marxismo em particular. A missão redentora do proletariado foi articulada em termos messiânicos por intelectuais próximos a Benjamin, tais como Lukács e Ernst Bloch, e Benjamin também a entendeu desse modo.” (BUCK-MORSS, 2002, p. 277). .

tais como os problemas da relação entre vida histórica e utopia, da crítica da reativação das potências míticas no capitalismo e da redenção como categoria teológica secularizada. Todas as temáticas mencionadas são, vale destacar, mediadas pelo espaço simbólico e narrativo da grande cidade.

O projeto das *Passagens* ocupou o centro das pesquisas de Benjamin em seus últimos treze anos de vida. A reflexão sobre a história, porém, já está presente desde os primeiros escritos do filósofo e nunca foram abandonados. Nos escritos de juventude são abordados temas como o mito e a linguagem, a violência e o direito. No desenvolvimento de sua obra tardia, principalmente nos mais diversos ensaios, Benjamin percorre outros trajetos, mas seguindo a mesma orientação: o mundo é lido como um texto a ser decifrado, no entanto, é preciso uma linguagem que o abarque com justeza. Daí, também, o caráter experimental e inconcluso da técnica do despertar. Da simples revisão das várias formulações do projeto das *Passagens* verifica-se uma variedade intensa de elementos teóricos, históricos e literários. De tão diversos, o conjunto desses fragmentos servem de material para um “conceito dialético de tempo histórico” que possibilita elaborar uma concepção do passado e sua respectiva recepção pelo presente, ou seja, do caráter histórico da própria *transmissão* histórica. O procedimento adotado por Benjamin tem por base a reorganização do material que foi rejeitado das “grandes linhas” da historiografia burguesa e que, por sua vez, foi relegado ao esquecimento. O autor articula sua proposta metodológica na apresentação dos contornos vivos presentes nesses dejetos considerando que todo passado seja recolhido e salvo no presente. Dessa forma, a técnica do despertar é compreendida como o conjunto de estratégias expositivas que não podem deixar de levar em consideração não apenas seus aspectos filosóficos e literários, mas também as implicações políticas de todo conhecimento histórico.

Mediante o exposto, é preciso pontuar que a dificuldade inicial reside no rastreamento de tal constelação no imenso arquivo das

Passagens, o que implica, consequentemente, na montagem de uma leitura dos fragmentos e citações sem ignorar o longo trabalho preparatório de Benjamin, não só da investigação como, presumivelmente também, da exposição. Assim sendo, o caminho traçado na presente investigação intenta seguir a delimitação da constelação do despertar. Antes de abordar os fragmentos de *Passagens*, faz-se necessária uma propedêutica conceitual do modo singular de Benjamin ao fazer filosofia. Por isso, compreender, de antemão, algumas características da filosofia da linguagem de Benjamin, valendo-se de seus textos de juventude, é bastante produtivo para tornar clara a conexão entre categorias linguísticas e categorias históricas. Com isso, apresenta-se, em epítome, a concepção de linguagem orientada pela reflexão teológica que terá impacto nos textos tardios. As *Passagens* consumariam elementos programáticos desses textos de juventude. A transposição do conceito fenômeno originário de Goethe e da noção de crítica de arte romântica para o âmbito da reflexão histórica, por sua vez, faz avançar a compreensão da conexão entre categorias estéticas e sociais, bem como do procedimento da crítica imanente. O aspecto propedêutico completa-se pela abordagem do problema do fetichismo da mercadoria, conforme elaborada por Marx e certa tradição marxista (Lukács e Korsch, especialmente), visto que Benjamin se apropria da noção de fetichismo para integrá-la à noção de imagem. Esse contexto fundamenta a compreensão da conexão expressiva entre economia e cultura, cujo sentido é apropriado por Benjamin conforme o “modelo do sonho”. Não se trata de traçar a origem da noção de fetichismo em cada autor, mas evidenciar a leitura de Benjamin e torná-la compreensível para uma exploração adequada das *Passagens* e do despertar histórico.

Encerrada a propedêutica conceitual, faz-se necessário um uso mais copioso dos fragmentos das *Passagens* e a montagem de uma leitura dos arquivos com base nas notas e materiais. Em vista disso, o enfoque recai na noção de *Urgeschichte* do século XIX, visto que tal noção torna clara, para o leitor, aquilo que Benjamin

denomina de reativação das forças míticas. Nesse contexto, as imagens oníricas emergem por meio da apresentação de fenômenos específicos presentes no projeto: moda, *Jugendstil*, as reformas de Haussman, as especulações de Blanqui, entre outras apreciações, em especial, Baudelaire e a figuração poética da vivência do choque pela multidão.

No entanto, é o despertar que constata as imagens de sonho. A constelação do despertar histórico surge como *interpretação* das imagens arcaicas e suas contradições. A técnica do despertar não pode ser, por sua vez, dissociada da construção da imagem dialética, ou seja, como médium criador de imagens não arcaicas. Aí reside toda a teoria do conhecimento histórico e a crítica à ideologia do progresso abordada nas *Passagens*. Ao diferenciar os métodos da constatação e da interpretação, o núcleo utópico do tempo messiânico, presentes principalmente nas *teses*, torna possível apresentar um modelo de história não-linear e não-evolutiva sob a perspectiva dos vencidos. A relação entre materialismo e teologia, ou seja, o convívio entre ambos, na obra de Benjamin, ocorre sem a ideia de uma conciliação, quer dizer, por contrastes reveladores. Essa intrincada forma de organização do pensamento em Benjamin se realiza muito mais por métodos de escrita, estratégias literárias e imagéticas do que por sistematização linear. Os experimentos de escrita nas *Passagens* e a constelação imagética do despertar, assim compreendidos, podem tornar mais profícua a leitura dos escritos tardios de Benjamin.

Com efeito, a técnica do despertar compõe a “reviravolta dialética” de uma escrita revolucionária da história pela perspectiva dos vencidos. Seu intuito é arrebatar a ação humana da via perversa do conformismo e reconhecer, no agora, sua possibilidade messiânica de transformação. Certamente aí reside uma fragilidade: o despertar não havia ganhado ainda sua expressão teórica acabada, apenas experimentos de escrita. Sua elaboração ainda estava em livre curso. Fora interrompida bruscamente com a trágica morte do autor em 1940. Seria ela, não

obstante a todas essas debilidades, um dos momentos altos da obra de Benjamin? Será se guarda em seu bojo a centelha de uma vida plena no céu aberto da história? Essa fragilidade está no centro da dificuldade da exposição da constelação do despertar. Benjamin, no entanto, ofereceu pistas para que se possa decifrá-la e apostar no seu sentido. O caminho de tais pistas ainda está longe de ser totalmente percorrido, contudo, embora seja um trabalho árduo, esta investigação seguirá algumas delas a fim de contribuir, de forma atenta, para essa intrincada decifração.

Itinerários de um percurso crítico: sobre o papel dos escritos de juventude para o projeto das *Passagens*

2.1 A magia da linguagem e as imagens históricas

O projeto das *Passagens* tem como foco interpretar os fenômenos da *aparência* social reificada do capitalismo avançado tendo como cenário a cidade de Paris durante o século XIX. A envergadura e o propósito de tal projeto seria elaborar uma crítica sociocultural da modernidade com base em fundamentos histórico-conceituais fornecidos pelo distanciamento que o presente do historiador proporciona, bem como elaborar, também, uma nova abordagem e uso dos documentos históricos, os quais esta investigação pretende apresentar. O projeto, além de representar o amadurecimento e radicalidade da perspectiva emancipatória do pensamento de Benjamin, entrecruza temáticas do marxismo com interlocuções teológicas e apresenta as dimensões políticas da estética e vice-versa.

Benjamin constrói a base metodológica das *Passagens* nessa filosofia do limiar e das analogias mais díspares. Essa forma de exposição é anterior à sua filiação ao marxismo em meados de 1928. Dois anos antes, Benjamin escrevera uma tese de livre-docência sobre o barroco alemão, que desconcertou seus avaliadores e foi rejeitada em dois departamentos, já que sua forma de exposição contrariava sobremaneira os esquemas

neokantianos da universidade alemã do período. Essa forma de pôr os problemas, bastante heterodoxa, assoma a característica de as *Passagens* possuírem um duplo aspecto de inacabamento: o primeiro aspecto tem a ver com o fato de o livro não ser terminado e o segundo diz respeito às infinitas possibilidades de leitura e interpretação semelhantes à montagem de um *puzzle*. Em 1928, Benjamin escreve em um dos fragmentos de *Rua de mão única*:

Hoje já é o livro, como ensina o atual modo de produção científico, uma antiquada mediação entre dois diferentes sistemas de cartoteca. Pois todo o essencial encontra-se na caixa de fichas do pesquisador que o escreveu e o cientista que nele estuda assimila-o à sua própria cartoteca. (BENJAMIN, 1997, p. 28).

No espírito desse fragmento, assume-se que não está vetada a tentativa de interpretação dessa “cartoteca”, ou seja, das entradas e anotações dos cadernos temáticos que compõem o projeto na forma de arquivo. Para Benjamin, por mais que haja uma profícua produção entre 27 e 40, o “essencial” está ali. Torna-se necessário, dessa forma, apresentar, com o máximo de precisão, como a construção desse arquivo das *Passagens* põe em evidência a arquitetura implícita de uma crítica social fundada na técnica do despertar. Benjamin não trabalha, certamente, segundo uma “ordem das razões” ou com alguma pretensão de construção sistemática. Suas estratégias de exposição, ao contrário, são bastante ligadas ao fragmento, ao ensaio, à citação, à metáfora e ao aforismo. Por isso, os elementos que compõem essa armação devem ser explicitados para construção de uma leitura consequente do projeto.

Entretanto, é preciso destacar que essas formas de exposição filosóficas têm origens anteriores às *Passagens*, os traços dessa produção já se encontram no trabalho de juventude. Com efeito, apresentar alguns textos juvenis de Benjamin como fundamentais para compreensão da sua obra tardia a fim de circunscrever e apresentar os estratos mais significativos da constelação do

despertar histórico desde sua origem é um filão que vale a pena ser perseguido. Nesse sentido, o percurso para uma compreensão do despertar nas *Passagens* é gradativa, sendo necessário, portanto, focar, inicialmente, nesses primeiros trabalhos de Benjamin. Moroncini (s/d) reforça essa compreensão do despertar na conclusão de seu estudo sobre os principais textos benjaminianos anteriores a *Origem do drama barroco alemão* (1926):

As últimas palavras do ensaio sobre as *Afinidades eletivas* foram: "apenas para aqueles que não têm esperança, que a esperança é dada". A esperança não é daqueles que sonham, mas daqueles que acordaram, apenas no despertar há esperança para o sonho. No limiar entre o sonho e o despertar, ouvimos a esperança no grito matinal da cotovia, que anuncia que a noite passou. (MORONCINI, s/d, p. 395).

Essa constelação se expressa nos primeiros textos da produção de Benjamin por meio de uma crítica ao modo de vida burguês. Os trabalhos estéticos do autor já são dimensionados por uma reflexão histórica e seus ensaios de crítica social dialogam com a interação entre política e teologia. Um dos aspectos mais reveladores dessa reflexão é a crítica ao mito e à ideologia do progresso. Nesses trabalhos, Benjamin opõe mito à história: o mito seria uma imagem naturalizada e petrificada do processo histórico ao longo de sua transmissão. Essa compreensão encontrará eco profundo nas *Passagens*. No entanto, ela já é recorrente nas primeiras obras. Um caso exemplar dessa concepção é um pequeno conjunto de notas datado de 1921, intitulado *Capitalismo como religião*. Nesse fragmento, Benjamin faz algumas considerações sobre como o capitalismo assume um caráter mítico, por estabelecer, negativamente, uma religião secularizada, a qual possui um culto permanente, só conhece dias festivos e produz um tipo de culto não expiatório, mas culpabilizador: "Metodologicamente, seria preciso investigar quais foram as ligações que o dinheiro estabeleceu com o mito ao longo da

história, até ter extraído do cristianismo a quantidade suficiente de elementos míticos para construir seu próprio mito" (BENJAMIN, 2013, p. 24). Curiosamente o dinheiro está no centro dessa concepção mítica. Ou, mais anteriormente, com a mesma veia crítica, na abertura de um discurso, pronunciado em 1915, intitulado *A vida dos estudantes*:

Há uma concepção de história que, confiando na eternidade do tempo, só distingue o ritmo dos homens e das épocas que rápida ou lentamente correm na esteira do progresso. A isso corresponde a ausência de nexos, a falta de precisão e de rigor na exigência que ela coloca em relação ao presente. A consideração que se segue visa, porém, um estado determinado, no qual a história se encontra repousada em um foco, tal como desde sempre nas imagens utópicas dos pensadores. Os elementos do estado final não estão manifestos como tendência amorfa do progresso, mas encontram-se profundamente engastados em todo presente como as criações e os pensamentos mais ameaçados, difamados e desprezados. Transformar o estado imanente da plenitude de forma pura em estado absoluto, torná-lo visível e soberano no presente, eis a tarefa histórica. Contudo, esse estado não pode ser expresso através da descrição pragmática de pormenores, da qual ele antes se furta, mas só pode ser compreendido em sua estrutura metafísica, como o reino messiânico ou a idéia da Revolução Francesa. (BENJAMIN, 1984, p. 31).

Esse núcleo utópico-messiânico também persiste na obra de Benjamin e ganha novas configurações com sua imersão no materialismo dialético, corroborado na totalidade do projeto das *Passagens*. Com base nesses exemplos, lança-se uma base heurística em que não há, propriamente, fases de ruptura radical na produção de Benjamin, mas uma reestruturação de suas convicções teóricas basilares e de suas estratégias de exposição. Sobre essa perspectiva, certamente, nem todos os intérpretes são concordes. É o caso de Kothe (1991), por exemplo, que trata o período pré-marxista da obra de Benjamin como “idealista”.

O que tem caracterizado ultimamente a recepção de Benjamin é a ênfase dada ao seu período idealista. (Isso interessa ao conservadorismo e é compreensível dentro da correlação vigente de forças) Como se mostrou, por exemplo, no congresso sobre Benjamin realizado na Universidade de Fankfurt a. M. em junho-julho de 1982, por ocasião do seu 90º aniversário e do lançamento do *Trabalho das passagens*: a importância dada aos seus trabalhos da fase idealista colocava-se lá como valorização como os elementos oriundos da teologia judaica e, na Alemanha Federal, configurava-se para a ‘esquerda’ como uma espécie de penitência por causa dos judeus mortos na II Guerra Mundial. Benjamin nunca foi um adepto do sionismo ou da teologia no sentido estrito. Enfatizando-se apenas o seu primeiro período, idealista, nega-se basicamente a evolução que ele mesmo aqui conseguiu alcançar: ao invés de fazer uma leitura dele a partir da sua evolução, na direção do seu progresso, pratica-se a pretexto de ser-lhe mais fiel uma regressão, traindo seu projeto. (KOTHE, 1991, p. 7-8).

Na perspectiva do presente trabalho, não se trata da posição marxista da obra tardia de Benjamin sob o ponto de vista de uma evolução, mas de uma sobreposição temática e de alterações estilísticas. O projeto de crítica social é persistente na obra de Benjamin desde seus primórdios e se caracteriza por essa perspectiva com um uso específico da teologia, que assumirá papel importante na obra tardia. É preciso concordar com Kothe (1991) quanto à necessidade de a visada sobre o trabalho de Benjamin referir-se à globalidade da obra, porém é preciso acender a chama da dúvida quanto à classificação da obra de juventude como “idealista”, apesar do seu caráter ostensivamente hermético. Esses primeiros trabalhos benjaminianos já se configuravam como crítica da aparência mítica; a “conversão” ao marxismo veio reforçar tal projeto crítico¹.

¹ Pode-se recorrer como um dos exemplos mais característicos da coerência das reformulações do pensamento de Benjamin a tematização da analogia entre alegoria e mercadoria na poesia de Baudelaire. Na investigação sobre a situação da obra de arte na modernidade encontra-se o um dos pontos de unidade do pensamento bejaminiano. Segundo Gilloch (2008, p. 58), “Il ‘completamento’

Com efeito, um caminho satisfatório para a questão trata da apreciação de um ponto onde as diversas temáticas do pensamento de Benjamin convergem: o problema da linguagem. Em Benjamin, tal problemática centra-se, *grosso modo*, na necessidade de estabelecer os pressupostos de uma linguagem que exponha e apreenda com justeza o caráter de transitoriedade da História em uma época desprovida de doutrina teológica. A partir dos anos 30, com os ensaios sobre Kafka, Proust e os Surrealistas, Benjamin (2011) visa a uma reflexão que possa resgatar o poder elementar e gestual da linguagem como parte fundamental de sua crítica à modernidade. Pode-se tomar como exemplo, em um dos fragmentos preparatórios às *Teses*, o seguinte:

O mundo messiânico é o mundo da atualidade universal e integral. Só nele há uma história universal. O que hoje se toma por tal é só uma espécie de esperanto. Nada terá relação com a história universal se antes não se desfizer o erro que provém da construção da Torre de Babel. A história universal pressupõe a língua a qual se possa traduzir-se sem merma alguma qualquer texto de outra língua viva ou morta. (BENJAMIN, 2011, p. 407)².

Nesse fragmento cifrado, há uma aproximação entre categorias linguísticas e históricas em um inter-relacionamento mútuo e constitutivo. Pode-se, entretanto, objetar que não haveria

dell'opera d'arte avviene paradossalmente nel della sua estinzione. La critica immanente qui diviene la rovina o la 'mortificazione' dell'opera d'arte: intuizione fondamentale, questa, che costituirà la base tanto dello studio sul *Trauerspiel* quanto della *Passagenarbeit*". (Cf. GILLOCH, Graene. *Walter Benjamin*. Trad. it. Stefano Manfredi. Bologna: il Mulino, 2008). E para arrematar a perspectiva aqui proposta, recorro mais uma vez ao comentário de Gilloch (2008, p. 289): "Se la *Passagenarbeit* doveva esplorare il XIX secolo così come lo studio sul *Trauerspiel* aveva illuminato il XVII, allora Baudelaire, inteso come allegorista, rappresentava un essenziale punto di continuità tra i due progetti, un sole in ogni costellazione. [...] Per Benjamin c'era un'affinità speciale tra la forma della merce e l'allegoria, un'affinità centrale sia per la sua concezione di Baudelaire sia per il lavoro critico redentivo de 'progetto dei *passages*'". (Cf. GILLOCH, Graene. *Walter Benjamin*. Trad. it. Stefano Manfredi. Bologna: il Mulino, 2008).

² BENJAMIN, Walter. Fragmentos sem título, B14, [Benjamin-Archiv, Ms 441]. In: MATE, Reyes. *Meia-noite na história: comentário às teses de Walter Benjamin "Sobre o conceito de história"*. Trad. de Nélcio Schneider. São Leopoldo: Ed. Unissinos, 2011. p. 407.

conciliação possível entre essa perspectiva e o materialismo dialético exatamente por conta de seu viés teológico. No entanto, o que torna essa perspectiva mais surpreendente, é que Benjamin está menos interessado na conciliação do que no contraste, na sobreposição. Esse caráter de contraste entre a dimensão teológica é fundamental para a constelação do despertar, que representaria a passarela temporal entre as duas dimensões. Dessa forma, Benjamin (2011) continua no mesmo fragmento:

[...] a história universal é a mesma língua, não enquanto escrita, mas enquanto festejada. É como uma festa depurada de todo festejo e que não conhece cânticos festivos. Sua linguagem é a ideia mesma da prosa que é entendida por todo mundo, do mesmo modo que a linguagem dos pássaros é entendida pelos afortunados. (BENJAMIN, 2011, p. 407).

Essa língua universal como “ideia mesma da prosa” e como “festa depurada de todo festejo” se apresenta como interrupção messiânica do culto culpabilizante e ininterrupto do capitalismo como religião. Seu médium é a linguagem. Segundo Agamben (1986), essa concepção de linguagem não se trata de um ideal no sentido neokantiano, mas de uma ideia de linguagem que “salva” e “realiza”, em si mesma, todas as línguas históricas, cujo “enigmático fragmento” acima seja apresentado “como uma “justa medida” entre prosa e poesia” (AGAMBEN, 1986, p. 805). A língua universal coincide com a ideia da prosa, visto que há um núcleo prosaico em toda formação linguística graças ao seu caráter histórico e contingencial. O projeto de secularização de conceitos teológicos de Benjamin indicado no fragmento acima possui seu lugar privilegiado na constelação do despertar por associar, no momento messiânico de sua articulação, o comentário filológico e a crítica filosófica. Com isso, pretende-se reforçar a hipótese da obra tardia de Benjamin como consumação dos textos de juventude. No entanto, para tornar a compreensão tão mais luminosa quanto possível é preciso se concentrar, primeiramente, nesses escritos

como pressupostos metodológicos das *Passagens*. As noções metodológicas fundamentais de imagem dialética, constelação e origem, por exemplo, exprimem sua função de apresentação e crítica fundadas no médium da linguagem. Sobre as imagens dialéticas, por exemplo, uma das elaborações mais complexas das *Passagens*, Benjamin (2007) aponta que “[...] o lugar onde as encontramos é a linguagem” (BENJAMIN, 2007, p. 504). Isso porque o autor capta da tradição teológica judaica a ideia de que os fenômenos podem ser compreendidos como uma espécie de texto, passíveis de serem interpretados. Segundo os cabalistas, haveria uma “legibilidade do mundo”. A referência à tradição cabalística e ao misticismo judaico marcou o primeiro período do pensamento de Benjamin, por meio da influência do seu amigo Gershom Scholem. O intuito dessa tradição é expresso por este de forma bastante esclarecedora.

A tentativa de descobrir a *vida oculta* sob as formas externas da realidade e tornar visível aquele abismo em que se revela a natureza simbólica de tudo o que existe: esta tentativa é para nós tão importante hoje como foi para os místicos antigos. Pois, enquanto a natureza e o homem forem concebidos como Suas criações, e tal é uma condição indispensável para uma vida religiosa altamente desenvolvida, a investigação da vida oculta do elemento transcendente nesta criação constituirá sempre uma das preocupações mais importantes do espírito humano. (SCHOLEM, 1972, p. 38, grifo do autor).

No ensaio intitulado *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem*, de 1916, está presente, em estado germinal, uma problemática que se desdobrará ao longo da obra de Benjamin. Tendo isso em vista, a filosofia benjaminiana da linguagem encontra, então, sua resolução mais densa e acabada nesse pequeno ensaio, ainda bastante hermético, em que se desenvolve uma teoria do nome que compreende a linguagem como mediadora da realidade em contraposição a uma função meramente instrumental ou designadora do mundo, a qual

Benjamin (2011) definirá, categoricamente, como concepção burguesa da linguagem. A esse respeito, Konder (2002) destaca:

Benjamin sustenta que na organização da sociedade burguesa a linguagem foi sendo forçada a se afastar de uma certa magia que tinha nas suas origens. As inovações tecnológicas, sob o controle de critérios comunicativo-utilitários, foram sendo relegadas ao campo específico das tecnologias, dos conhecimentos especializados e das atividades pragmáticas. E o uso mais livremente criativo das palavras ligadas aos sentimentos vividos e às tensões da subjetividade ficou mais ou menos relegado à espontaneidade das crianças ou à audácia da expressão dos poetas, dos artistas. (KONDER, 2002, p. 157).

A exposição dos elementos centrais do referido ensaio sobre a linguagem é decisiva para o entendimento da conceituação benjaminiana posterior. Assim sendo, é preciso compreender tais elementos mais detidamente, visto que estes têm como propósito expressar todo o dinamismo da linguagem humana como forma de captar e dizer a realidade, com base na convergência entre os nomes e as coisas; em franca oposição à concepção instrumentalizada, que é meramente convencional e designadora.

É preciso ressaltar que Benjamin (2011), ao falar de uma “linguagem adâmica”, que decai num tipo linguagem instrumentalizada, não está se referindo a uma sucessão cronológica, mas ao problema do ponto de vista de sua origem. Não se trata, portanto, de estabelecer a “linguagem adâmica” como algo primeiro que, posteriormente, será substituído pelo modelo designador numa sequência linear. A linguagem adâmica, nesse sentido, faz parte da estrutura interna da própria linguagem. Para mostrar essa concepção, Benjamin (2011) parte da distinção, a ser superada, entre essência espiritual e essência linguística. A *expressão* de conteúdos espirituais comunicáveis sustenta a própria compreensão da realidade como linguagem; pois, para Benjamin (2011), existe um abismo entre a linguagem das coisas e o ato que distingue a linguagem humana, isto é, o ato de *nomear*: a

linguagem das coisas é traduzida para a dimensão humana nesse ato nomeador. A tematização da linguagem perpassa, assim, todas as demais questões, visto que toda realidade, seja ela animada ou inanimada, tem necessidade de se apresentar pela *expressão* de seu conteúdo espiritual. A total ausência de linguagem não pode jamais ser concebida. Na verdade, a própria realidade é linguagem, como exprime Benjamin (2011) de modo enfático:

[...] toda comunicação de conteúdos espirituais é língua, linguagens, sendo a comunicação pela palavra apenas um caso particular: o da comunicação humana e do que a fundamenta ou do que se funda sobre ela (a jurisprudência, a poesia). Mas a existência da linguagem estende-se não apenas por todos os domínios de manifestação do espírito humano, ao qual, num sentido ou em outro, a língua pertence, mas a absolutamente tudo. Não há evento ou coisa, tanto na natureza animada, quanto na inanimada, que não tenha, de alguma maneira, participação na linguagem, pois é essencial a tudo comunicar seu conteúdo espiritual. (BENJAMIN, 2011, p. 51).

A linguagem encerra desde já um paradoxo inicial entre a essência linguística e a essência espiritual que comunica. A expressão, nesse sentido, é *linguagem*, mas, para compreendê-la, faz-se necessária a compreensão de sua essência espiritual imediata.

A diferenciação entre a essência espiritual e a essência linguística, na qual aquela comunica, é a distinção primordial de uma investigação de caráter teórico sobre a linguagem; e essa diferença parece tão indubitável que, ao contrário, a identidade entre a essência espiritual e a linguística, tantas vezes afirmada, constitui um profundo e incomparável paradoxo, para o qual se encontrou expressão no duplo sentido da palavra λογος [*Logos*]. E, no entanto, esse paradoxo, enquanto solução, ocupa um lugar central na teoria da linguagem, permanecendo paradoxo, e insolúvel, quando colocado no início. (BENJAMIN, 2011, p. 52)

A linguagem comunica a essência espiritual das coisas na medida em que tal essência espiritual é idêntica à essência linguística. Por isso, “[...] é fundamental saber que esta essência espiritual se comunica *na* língua e não *através* da língua.” (BENJAMIN, 2011, p. 52). A linguagem comunica, de fato, a si mesma; ela comunica a essência linguística das coisas, a qual é sua própria linguagem. Segundo Benjamin (2011), não se trata, aqui, de uma tautologia, uma vez que se torna estratégico compreender que aquilo que numa essência espiritual é comunicável é imediatamente sua linguagem. Schneider (2008) marca claramente a determinação da essência espiritual enquanto comunicável tendo o fundamento da própria inesgotabilidade de tal essência para a limitação do que se expressa na essência linguística.

A essência espiritual é o que se diferencia na atividade da linguagem enquanto participação. A diferenciação para a qual se chama a atenção não é uma diferença que pudesse chegar à imagem de separação, pois a linguagem como participação expressiva de algo não pode ser a totalidade do que expressa, caso contrário haveria de imediato um esgotamento semântico e a falta de movimentação participativa da própria linguagem, dado que tudo estaria definido à primeira palavra. O fato, porém, de haver a linguagem enquanto relação sempre inovada, deslocamento de sentido e multiplicidade de sentido nas descrições das coisas, apresentação e contraposição de discursos, aponta para a inesgotabilidade da expressão de algo que Benjamin aqui chama de essência espiritual. (SCHNEIDER, 2008, p. 212).

Daí o problema original da magia da linguagem e de sua infinidade resultante de tal imediatismo, porque a demarcação de conteúdos verbais apenas não é suficiente para traçar o contorno de seus limites. A linguagem dos objetos, por exemplo, não comunica as próprias coisas, mas a essência espiritual nelas. Dito de outra forma: quando falamos, não falamos sobre “esta

lâmpada” ou “esta mesa”, mas sobre a lâmpada ou a mesa da linguagem, da expressão, da comunicação:

A língua de uma essência espiritual é imediatamente aquilo que nela é comunicável. Aquilo que é comunicável *em* uma essência espiritual é aquilo *no que* ela se comunica; o que quer dizer que a língua comunica a si mesma. Ou melhor: toda língua se comunica *em si* mesma; ela é, no sentido mais puro, o *meio* [*Medium*] da comunicação. (BENJAMIN, 2011, p. 53).

O homem comunica sua essência espiritual *na* linguagem, sendo que a linguagem, vale frisar, pode se manifestar em diferentes sistemas semióticos: pelas palavras, sejam elas faladas ou escritas, pelos gestos, pelos sons, pelas imagens e pelas cores, por exemplo. A circunstância humana é especial, já que o homem transmite sua essência no ato de *denominar* todas as outras coisas. A linguagem é a própria essência do homem, mas Benjamin (2011) adverte:

Que não se faça aqui a objeção de que não conhecemos nenhuma outra linguagem que não seja a do homem, pois isso não é verdade. O que não conhecemos fora da linguagem humana é uma linguagem *nomeadora*; ao identificar linguagem nomeadora e linguagem em geral, a teoria da linguagem acaba por privar-se de suas percepções mais profundas. – *Portanto, a essência linguística do homem está no fato de ele nomear as coisas.* (BENJAMIN, 2011, p. 54-55, grifo do autor).

O homem comunica-se às coisas denominando-as e as coisas se comunicam ao homem: esta verdade se manifesta em algumas áreas do conhecimento e, talvez, na arte. Aqui não há diferenciação do objeto e de sua exposição, não há uma compreensão da linguagem meramente instrumental como na concepção burguesa da linguagem, mas também sem recair na recusa mística, a qual vê na palavra a essência pura e simples da coisa. A presente teoria propõe outra coisa para além do meio, do objeto e do destinatário da comunicação, ou seja, para além de seus aspectos pragmáticos

e/ou instrumentais: “*No nome, a essência espiritual do homem transmite-se a Deus*” (BENJAMIN, 2011, p. 55, grifo do autor). O nome sustenta o fundamento metafísico e teológico assumido por Benjamin e é prenhe de consequências:

O nome é aquilo *através* do qual nada mais se comunica, e *em* que a própria língua se comunica a si mesma, e de modo absoluto. No nome, a essência espiritual que se comunica é a língua. Somente onde a essência espiritual em sua comunicação for a própria língua em sua absoluta totalidade, somente ali estará o nome e lá estará o nome somente. Assim, como parte do legado da linguagem humana, o nome garante que a *língua é pura e simplesmente* a essência espiritual do homem; e é somente por isso que o homem é, entre todos os seres dotados de espírito, o único cuja essência espiritual é plenamente comunicável. (BENJAMIN, 2011, p. 55, grifo do autor).

Deste modo, não existe um “fora” da linguagem, mas apenas no homem, que herda a linguagem simples do nome e tem sua essência espiritual integralmente comunicável; isso a distingue das linguagens das coisas. Por isso, o homem não se comunica por meio da linguagem, mas na linguagem. No nome está a totalidade da linguagem. Como aponta o texto bíblico de Gênesis, o homem denomina todas as coisas. Nesse sentido, o texto bíblico guarda uma relação com a própria natureza da linguagem. O conhecimento das coisas é alcançado no nome cujo falante é o homem.

No nome acumulam-se as totalidades intensivas e extensivas da linguagem. Essa articulação ente totalidades intensivas e extensivas não se coaduna com a perspectiva da ciência Linguística, a qual se distingue pela separação dessas dimensões. A linguagem, conforme Benjamin a exprime, é pura comunicabilidade e não vincula propriamente conteúdos, mas essências espirituais, aquela vida oculta inesgotável sob os signos e a natureza da qual falam os cabalistas. Segundo Benjamin (2011), as diferenças entre as linguagens são seus *média*, que diferem gradualmente conforme sua densidade de relação entre

comunicante ou denominante e comunicável ou nome. Ambos, que surgem separados na linguagem humana, são, no entanto, permanentemente correspondentes na linguagem pura, pois nela não há diferenciação entre nomeante e nomeado – é a palavra criadora divina. Benjamin (2011) atenta para o alcance metafísico da equiparação entre essência espiritual e essência linguística, num ponto em que a filosofia da linguagem entra em contato com a filosofia da religião, pelo conceito de *revelação*. Com efeito, a revelação torna patente a relação entre espírito e linguagem na medida em que esta, no confronto entre o expresso e o exprimível, e entre o não expresso e o não exprimível, aproxima-se do espírito real e existente tornando-se expressa e exprimível. De acordo com esse pensamento, o que é mais expresso é o puro espiritual.

Somente o homem possui, no nome e na revelação, a linguagem perfeita. A linguagem das coisas são imperfeitas e mudas. O princípio formal do som é negado às coisas. Elas se comunicam entre si por meio de uma *comunidade material*. De acordo com Benjamin (2011), “Essa comunidade é imediata e infinita como a de toda comunicação linguística; ela é mágica (pois também há uma magia da matéria)” (p. 60). O característico e incomparável na linguagem humana é a comunidade mágica imaterial e espiritual com as coisas, como o som é disso símbolo. Tal fato simbólico está na Bíblia quando Deus insufla o sopro no homem e integra, simultaneamente, a vida, o espírito e a língua.

A Bíblia pressupõe a linguagem como realidade última, inexplicável e só observável na sua evolução. Contudo, Benjamin (2011) está mais interessado em mostrar como o conceito de revelação opera no seio da linguagem. A tarefa tanto da teologia quanto da crítica é indicar como as palavras “pós-queda” nos apontam para a linguagem pura. Aqui, pela discussão dos pressupostos linguísticos fundamentais, mostra-se como o homem se eleva acima da natureza. De fato, na segunda história da criação, o homem aparece como feito de terra, e esse, vale salientar, é o único material citado na criação, visto que a vontade do Criador é

imediatamente criadora. O homem é a única criatura que não é criada da palavra:

Deus não quis submetê-lo à linguagem, mas liberou no homem a linguagem que lhe havia servido, a *ele*, como *meio* da Criação. Deus descansou ao depositar no homem seu poder criador. Privado de sua atualidade divina, esse poder criador converteu-se em conhecimento. (BENJAMIN, 2011, p. 62).

Em Deus, a língua é criadora, completada sempre por palavra e nome: há um reconhecimento imediato das coisas no nome. Assim, já que, para Benjamin (2011), só em Deus existe a relação absoluta do nome como o reconhecimento, só aí o nome constitui o puro *medium* do conhecimento, porque o mais íntimo é idêntico à palavra criadora. Se Deus faz as coisas reconhecíveis pelo nome, o homem as faz pelo conhecimento. O Criador não denominou o homem no ato da criação. A força criadora da palavra divina, despojada de sua atualidade, tornou-se, no homem, conhecimento. No entanto, a linguagem humana é um reflexo da palavra no nome; o atinge muito pouco a palavra, do mesmo modo que o ato de conhecimento atinge bem pouco a criação.

O nome próprio será o que fará a ligação entre a linguagem finita e infinita e o homem é o único ser que denomina seus semelhantes e não foi denominado por Deus. O nome próprio é a comunidade da palavra humana com a palavra *criadora* de Deus. Há nele um alcance metafísico que ultrapassa a compreensão meramente etimológica do nome. Assim, o homem também está ligado à linguagem das coisas através da palavra. Isto se torna claro na seguinte passagem de Benjamin (2011):

Pela palavra o homem está ligado à linguagem das coisas. A palavra humana é o nome das coisas. Com isso, não vigora a concepção burguesa da língua segundo a qual a palavra estaria relacionada à coisa de modo causal e que ela seria um signo das coisas (ou de seu conhecimento), estabelecido por uma convenção qualquer. A linguagem não fornece jamais *meros* signos. Mas a refutação da

teoria burguesa da linguagem por parte da teoria mística é igualmente equivocada. Pois, segundo esta, a palavra é por definição a essência da coisa. Isso é incorreto, pois a coisa enquanto tal não tem nenhuma palavra; criada a partir da palavra de Deus, ela é conhecida em seu nome pela palavra do homem. Esse conhecimento da coisa não é, contudo, criação espontânea, ela não acontece a partir da linguagem de maneira absolutamente ilimitada e infinita, como ocorre na Criação; o nome que o homem atribui à coisa repousa sobre a maneira como ela se comunica a ele. (BENJAMIN, 2011, p. 63-64).

A palavra de Deus tornou-se, em parte, receptora da linguagem das coisas na magia muda da natureza que irradia aquela palavra divina, mas que não mais continua criadora. A partir daqui, Benjamin (2011) tenta fundamentar o conceito de tradução (da linguagem das coisas para a linguagem humana, daquilo que permanece de inominado no nome). Sobre tal conceito, que está intimamente ligado ao conhecimento, assevera Benjamin (2011):

Tal conceito adquire sua plena significação quando se percebe que toda língua superior (com exceção da palavra de Deus) pode ser considerada como tradução de todas as outras. Graças à relação acima mencionada entre as línguas como uma relação entre *meios* de diferente densidade, dá-se a traduzibilidade das línguas entre si. A tradução é a passagem de uma língua para outra por uma série contínua de metamorfoses. Séries contínuas de metamorfoses, e não regiões abstratas de igualdade e similitude, é isso que a tradução percorre. (2011, p. 64).

A tarefa que Deus designou ao homem foi exatamente aquela de denominar as coisas. Daí a comunidade mágica, o mistério de toda linguagem que, no homem, torna-se conhecimento. A diversidade das línguas se deve ao fato de como a palavra muda no ser das coisas, pela capacidade mediadora da língua após o pecado original. A queda é inexorável e um retorno à linguagem paradisíaca, impossível. Benjamin (2011) lança mão, nesse

momento, de uma interpretação do Gênesis. Ali, o homem se destaca da linguagem pura do nome da situação paradisíaca. Outro ponto importante: como a queda nasce da sedução para o conhecimento do bem e do mal, a consequência disso é o surgimento do julgamento ou juízo, da sentença e da abstração, ou seja, o “precipício do mediatismo” de toda comunicação. Na situação paradisíaca, a árvore do conhecimento era o único mal que, no entanto, erguia-se, ironicamente, como símbolo do juízo. Segundo Benjamin (2011, p. 69), “[...] essa monstruosa ironia é o sinal distintivo da origem mítica do Direito”. A servidão do palavreado constitui-se num enredar-se no *signo* em detrimento das coisas, da primazia do julgamento. Daí à diversidade das línguas foi um passo!

Com a queda, modifica-se a visão da natureza, a qual, mesmo muda, era ditosa no espírito puro da língua. Com isso, inicia-se outra mudez, que seria a tristeza da natureza que conduz à sua essência, ou, mais propriamente, a tristeza de ser denominada indefinidamente sempre: “É uma verdade metafísica que toda natureza começaria a se queixar se lhe fosse dada uma língua” (BENJAMIN, 2011, p. 69-70). E mais adiante: “Em todo luto, há uma profunda inclinação para a ausência de linguagem, o que é infinitamente mais do que uma incapacidade ou uma aversão a comunicar. Assim, aquilo que é triste sente-se conhecido de parte a parte pelo incognoscível” (BENJAMIN, 2011, p. 71). Se o homem perde a capacidade de compreender a linguagem inarticulada das coisas, essa própria mudez transmuta-se em tristeza; essa mesma concepção valerá para a concepção de linguagem do barroco alemão.

Com a ‘queda’, não apenas a natureza deixou de poder se comunicar como também a palavra decaída, o signo, marcado pelo fato de ‘significar’, de indicar algo fora de si, de exigir uma tradução – seja ela intralingual, interlingual ou intersemiótica, na conhecida categorização de Jakobson –, indica na verdade a própria incompletude desta linguagem – língua – heterônoma, o

que revela ao mesmo tempo a situação de ‘separação’ do homem com relação ao estado ‘pré-babelico’, ou se se quiser, ‘pré-queda’.
(SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 86)

Daí surge a pluralidade das línguas. Essa tristeza transforma-se em ação no movimento da tradução da linguagem muda da natureza para a linguagem humana. A tradução, no seu sentido mais amplo, é a tentativa de eliminar essa distância, de redimir a linguagem emudecida da natureza. As coisas não têm nome próprio, a não ser em Deus; na linguagem humana, elas são sobrenominadas. Assim, a palavra divina permanece como fator de unidade entre a diversidade das línguas humanas e entre estas e a linguagem das coisas. Desse modo, é possível afirmar que são inegáveis os aspectos utópicos e messiânicos dessa abordagem:

As coisas não têm nome próprio a não ser em Deus. Pois, certamente, na palavra criadora, Deus chamou por seu nome próprio. Em contrapartida, a linguagem dos homens, elas estão sobrenomeadas. Na relação entre as línguas humanas e a das coisas há algo que se pode designar, de maneira aproximada como ‘sobrenomeação’, fundamento linguístico mais profundo de toda tristeza e (do ponto de vista da coisa) de todo emudecimento. Como essência linguística da tristeza, a sobrenomeação remete a um outro aspecto curioso da linguagem: a excessiva determinação que vigora na trágica relação entre as línguas dos homens que falam. (BENJAMIN, 2011, p. 71).

Benjamim (2011) ainda aponta para muitos outros aspectos para a pesquisa da filosofia da linguagem (teoria dos signos, as relações de comunidade material na natureza e as implicações nas linguagens dos diversos tipos de arte etc.). A sua função simbólica esconde também aquilo que, em um primeiro momento, é o não comunicável, mas também liga o nome à sentença. O conceito de linguagem purificado, ainda que imperfeito e inacabado, compreende a linguagem do homem e a linguagem muda da natureza (resíduo da palavra divina). Ambas se comunicam por

meio de uma “senha secreta” que deve ser traduzida. A unidade desse movimento da língua, *medium* comunicador da essência espiritual dos seres, desabrocha na palavra de Deus. Toda linguagem superior é tradução de uma linguagem inferior e o homem é a sentinela que decifra tal “senha secreta” e esta não passa de sua própria língua em ação.

A apresentação das características fundamentais da filosofia da linguagem de Benjamin possui, portanto, caráter propedêutico para a busca de resoluções metodológicas nas *Passagens*. Há, na obra de Benjamin, certa persistência de determinadas temáticas e do modo como elas se reconfiguram nas suas sucessivas elaborações conceituais. No ensaio sobre a linguagem, a relação entre a ideia de Criação (também como os operativos teológicos nas *Teses sobre o Conceito de História*) e a noção de conhecimento (próprio da linguagem humanamente erigida) desdobra-se, estrategicamente, na história, ou, melhor dizendo, é imediatamente histórica. Aí se situa, então, o princípio de inteligibilidade do mundo e dos fenômenos.

Em 1921, Benjamin elabora outro ensaio que guarda uma íntima relação com aquele de 16. Em *A tarefa do tradutor*, essa migração de uma história “naturalizada” e/ou “mitologizada” [*whatever*] rumo a uma história “histórica” tem aí seu caso exemplar, na medida em que a tradução representa uma forma que mantém uma relação multifacetada com o original, o qual depende de sua recepção no presente:

Toda afinidade meta-histórica entre as línguas repousa sobre o fato de que, em cada uma delas, tomada como um todo, uma só e mesma coisa é visada; algo que, no entanto, não pode ser alcançado por nenhuma delas, isoladamente, mas somente na totalidade de suas intenções reciprocamente complementares: a pura língua. (BENJAMIN, 2011, p. 109).

A tradução, responsável pela “sobrevivência” das obras, destaca o cerne histórico da vida e da natureza da linguagem,

responsável pela renovação das línguas. Ao mesmo tempo em que a tradução torna manifesta a sobrevivência das obras, ela tem por objetivo expor a relação íntima entre as línguas. A linguagem é o lugar onde cada singularidade visa sua superação, por significar algo ou manifestar sua essência, ou seja, na linguagem reside a relação decisiva entre a vida e sua finalidade (BOURETZ, 2011, p. 331).

A essa altura, feitas as referidas mediações, abre-se espaço para o confronto com a obra tardia na busca de uma interpretação do conceito de história e de modernidade, ou seja, da vida histórica que se agita em oposição ao mito. Para Benjamin (2011), a hipótese da inteligibilidade do “Livro do Mundo” já está lançada, porém seus escritos de juventude ainda têm bastante a oferecer.

2.2 Aparência e crítica: o fenômeno originário

O projeto das *Passagens* parisienses se firma, sob diversos aspectos, como consumação programática dos textos de juventude, porque a tentativa de articular as dimensões da linguagem, da aparência e da vida histórica na constituição de uma historiografia materialista se contrapõe a qualquer proposta de interpretação do mundo que se paute, em última instância, no atemporal ou na naturalização dos produtos da história. É constante a reflexão de Benjamin, durante todo seu percurso intelectual, sobre as questões e inter-relacionamentos entre a aparência (*Schein*), a linguagem e o plano da história. Os escritos de Benjamin, desde os seus primeiros trabalhos sobre filosofia da linguagem, do período de juventude até a maturidade de suas análises materialistas, não perdem jamais de vista o aspecto de reflexão em torno da vida histórica. Com isso, não se pode evidenciar, propriamente, fases de ruptura radical na produção do autor, mas de reestruturação de suas convicções teóricas basilares a respeito de um pensamento dialético na concepção de um senso crítico da história. O aspecto mais relevante dessa postura centra-se na teoria benjaminiana da verdade, apreendida na necessidade de uma linguagem que exponha e capte,

com justeza, o caráter de transitoriedade da história, opondo-se às filosofias do sujeito e da representação mental. Essa “teoria da verdade” se assenta em uma compreensão da realidade com base na sua constante transformação, ou seja, em sua efemeridade histórica, contrária a qualquer apresentação do mundo estática ou naturalizada. Esta, por sua vez, “imobiliza” a história no processo de sua transmissão. Assim, todas as questões, tanto estéticas quanto linguísticas ou culturais, estariam amplamente assentadas sobre uma concepção dialética do tempo histórico.

É importante afastar-se resolutamente do conceito de ‘verdade atemporal’. No entanto, a verdade não é – como afirma o marxismo – apenas uma função temporal do conhecer, mas é ligada a um núcleo temporal que se encontra simultaneamente no que é conhecido e naquele que conhece. Isto é tão verdadeiro que o eterno, de qualquer forma, é muito mais um drapeado em um vestido do que uma ideia. (BENJAMIN, 2007, p. 505).

Levando em consideração a afirmação acima, é importante destacar que Benjamin (2007) está interessado na imagem de uma futura reconciliação, de um *topos* harmônico e abstrato de uma humanidade redimida. Esses tipos de interpretações são, imediatamente, o “contrário” da vida histórica dos homens e se caracterizam como dissolução da história no terreno do mito. Com o propósito explícito de articular uma crítica histórico-filosófica da modernidade com base na interpretação dos fenômenos da *aparência* social cotidiana do capitalismo avançado e seus elementos estéticos, o projeto das *Passagens* coloca, claramente, o problema de uma categorização teórica da aparência em dois planos diversos: o social e o estético. Ao mesmo tempo, as *Passagens* representam um adensamento teórico da perspectiva emancipatória do pensamento de Walter Benjamin de inspiração marxista.

Para uma compreensão adequada das *Passagens* e do novo tipo de interpretação da cultura baseada na apresentação do fetichismo da mercadoria mediado pela noção de imagem, é

necessário articular como Benjamin lançou mão, em sua construção metodológica, de um conjunto amplo de categorias estéticas e sociais. Com base nessa compreensão, vislumbra-se a interdependência entre estética e política no pensamento de Benjamin, notadamente em sua produção tardia. A categoria social da reificação, pedra angular da interpretação das relações econômicas fetichistas, é conjugada a uma retomada da reflexão sobre a aparência estética nos marcos da constituição de uma teoria crítica da arte. Benjamin preconiza a *transposição* de uma série de categorias (não imediatamente concernentes à vida social e histórica) para o plano da história, entre elas a categoria estética de aparência, cujos elementos iniciais referem-se ao conteúdo das obras de arte. O autor pretendia revitalizar o gênero da crítica que, segundo ele, estava praticamente morto na Alemanha de seu tempo. Daí surge, inevitavelmente, uma série de problemas: primeiro, como articular uma crítica sem incorrer no risco de uma estetização da aparência social? Segundo, essa transposição é, efetivamente, possível? E, terceiro, como essa transposição pode se ancorar na categoria social da reificação? Aqui, não se trata propriamente do problema da legitimidade da transposição teórica, mas de assegurar os lineamentos da busca metodológica desenvolvida por Benjamin e compreender como ele as opera. Dessa maneira, o ponto de contato entre a reflexão estética e a teoria social é concebido na relação entre crítica de arte e a constituição de uma aparência estética criticável, bem como na exposição do plano de uma crítica do mito ou, mais apropriadamente, *de uma crítica imanente da aparência mítica*. Na crítica da aparência estética como laboratório da crítica social encontra-se os rastros do mundo que a forjou.

Pode-se abrir campo, inicialmente, para o entendimento da categoria de aparência na obra de Benjamin, partindo de sua tese doutoral intitulada *O Conceito de crítica de arte no romantismo*

alemão (1919), mais especificamente na última seção³, que trata da diferença das concepções de arte nos primeiros românticos e em Goethe. Com base no confronto entre estas filosofias da arte opostas em seus princípios, no âmbito da relação estética entre forma e conteúdo em vistas da criticabilidade das obras de arte, Benjamin (1993) propõe a noção de uma *aparência estética criticável*. O teórico limita-se a apresentar o problema na tese doutoral, contudo, seu significado mais amplo será alcançado em outro trabalho de juventude: *As Afinidades eletivas de Goethe*, de 1922⁴. Em primeiro lugar, os românticos alemães compreendiam a obra de arte enquanto Ideia, ou seja, eles acreditavam que ela se desenrola em um processo de reflexão infinita do *continuum* das formas. Para Novalis e F. Schlegel, por exemplo, a crítica tem o papel de dar continuidade às obras, de forjar o seu acabamento em uma reiteração constante – no *médium-de-reflexão* – de novas formas sem nunca estar sob a égide de um modelo canônico de arte. Tal crítica se constitui no *a priori* da forma. Essa concepção primeiro romântica é caracterizada por Benjamin da seguinte maneira:

A obra de arte não pode ser um torso. Deve ser um momento em movimento e transitório na forma transcendental vivente. Na medida em que ela se limita em sua forma, se faz transitória em uma configuração casual, numa configuração passageira torna-se, no entanto, eterna, via crítica./Os românticos queriam tornar absoluta a regularidade da obra de arte. Mas é apenas com a dissolução da obra de arte que o momento do casual pode ser dissolvido ou, antes, transformado numa regularidade. (BENJAMIN, 1993, p. 119-120).

Daí surge a polêmica radical desses autores com a doutrina da arte de Goethe, que celebra a produção artística grega como cânon

³ Cf. BENJAMIN, Walter. *O Conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Trad. de Marcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1993. p. 114-123.

⁴ No espaço desta investigação, não seria possível uma análise da referida obra, uma vez que nos exigiria um maior fôlego. De todo modo, aos que têm interesse em ler obra, conferir: CASTRO, Cláudia. *A Alquimia da crítica: Benjamin e as afinidades eletivas de Goethe*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

para o artista. Diferentemente dos primeiros românticos, Goethe relaciona o fenômeno artístico ao Ideal, o qual se distingue por seu teor (*Gehalt*) e pelo seu conteúdo (*Inhalt*). Nesse sentido, a obra de arte seria marcada pela presença indireta do ideal em sua configuração sensível e concreta, pela refração do ideal na obra, cujo conteúdo pode se oferecer precariamente através da intuição dos arquétipos (*Urbilder*), estes jamais sendo propriamente ou diretamente percebidos, porque seu conteúdo é a ideia da natureza a qual as obras de arte devem se assemelhar. Os arquétipos permanecem “eleaticamente imóveis”, tais como a ideia no sentido que Benjamin atribui na sua leitura de Platão. A adoção de Platão, por parte de Benjamin, não significa uma retomada da ontologia realista hierárquica que cinde o mundo fenomênico das formas suprassensíveis e primeiras, mas um questionamento da fragilidade da linguagem no tocante à apreensão conceitual dos fenômenos. Nesse sentido, a “verdade” é imanente ao sensível e à transitoriedade temporal e relaciona, na realidade do mundo, a relação mútua entre beleza e verdade. Esta leitura benjaminiana ousada de Platão, do *Banquete* especificamente, é sintetizada com precisão por Gagnebin (2005):

Não só a beleza é redimida de sua tendência a somente pertencer ao domínio do brilho (*Schein*) e da aparência (*Erscheinung, Schein*) pela sua última ligação à verdade; também esta, a verdade, precisa por assim dizer, da beleza para ser verdadeira: a verdade não pode realmente existir sem se apresentar, se mostrar e, portanto, aparecer na história e na linguagem. Não há, então, subsunção da beleza à verdade em uma hierarquia ontológica que submete o sensível ao inteligível e o aparecer ao ser. Entre verdade e beleza haveria uma relação de co-pertencimento constitutivo como entre essência e forma: como forma da verdade, a beleza não pode se contentar em brilhar e aparecer, se quiser ser fiel à sua essência, à verdade; e, reciprocamente, como essência da beleza, a verdade não pode ser uma abstração inteligível ‘em si’, sob pena de desaparecer, de perder sua *Wirklichkeit* (realidade efetiva). (GAGNEBIN, 2005, p. 190).

A obra de arte assim concebida encerra, portanto, um paradoxo constitutivo: ela, a obra de arte, tem que se fazer perceptível. E mais, a obra de arte não é uma cópia de arquétipos, mas apenas a eles se assemelha enquanto propicia uma percepção refratária e descontínua do ideal. Na teoria goetheana da aparência estética, com base no *a priori* do teor, a crítica de arte fica inviabilizada, pois, sem padrão crítico, a aparência harmoniza-se consigo mesma. A ideia da natureza torna-se, nesse caso, apenas intuível.

A teoria da arte de Goethe não apenas deixa sem solução o problema da forma absoluta como também o da crítica. Enquanto reconhece o primeiro de forma velada e é levada a exprimir sua dimensão, ela parece negar o segundo. De fato, segundo a intenção mais profunda de Goethe, a crítica da obra de arte não é nem possível nem necessária. Necessária pode em todo caso uma indicação do que é bom e uma advertência contra o que é ruim, e apenas ao artista que possui uma intuição do arquétipo é possível o juízo apodítico sobre obras. Mas Goethe negava-se a reconhecer a criticabilidade como um momento essencial da obra de arte. A partir de seu ponto de vista é impossível uma crítica metódica, isto é, objetivamente necessária. Na arte romântica, porém, a crítica não apenas é possível e necessária, mas, antes, em sua teoria encontra-se de modo inevitável o paradoxo de uma valorização superior da crítica do que da obra. (BENJAMIN, 1993, p. 123).

É exatamente nesse paradoxo que se torna inteligível o conceito goetheano de fenômeno originário ou fenômeno primordial (*Urphänomen*)⁵, que faz a mediação entre a filosofia da arte do poeta e suas especulações sobre a natureza, bem como a posterior apropriação crítica dessa categoria por Benjamin.

Abarcar a idéia da natureza e, deste modo, torná-la apta para ser arquétipo da arte (para ser puro conteúdo), este era, em última

⁵ Cf. MACHADO, Francisco de Ambrosio Pinheiro. *Imanência e História: a crítica do conhecimento em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: editora UFMG, 2004, p. 94-99; e TIEDEMANN, Rolf. *Études sur la philosophie de Walter Benjamin*. Trad. de Reiner Rochlitz. Actes Sud, 1987. p. 81-92.

análise, o esforço de Goethe em sua averiguação dos fenômenos originários. A proposição, a obra de arte imita a natureza, pode portanto ser correta num sentido mais profundo, desde que se compreenda como conteúdo da obra de arte a natureza mesma e não a verdade natural. (BENJAMIN, 1993, p. 116).

Assim, somente na arte a natureza verdadeira intuitiva estaria presente, imageticamente visível, sob o estatuto de fenômeno originário, ao passo que na natureza visível, propriamente natural, ela estaria presente, mas escondida e dissolvida em meras aparições. Nesse ponto, com base em uma leitura desviada e em uma apropriação crítica, opera-se a distinção conceitual de Benjamin em relação a Goethe. O uso das categorias goetheanas para a concepção de crítica apenas é possível se a ideia da natureza não for apreendida imediatamente como natureza do mundo, aparente e sensível - mais uma vez, eis a leitura benjaminiana de Platão presente. A aparência sensível verdadeira agrega a si mesma o fenômeno originário, que lhe permite distingui-la de qualquer outra aparência sensível. De fato, a apropriação benjaminiana do fenômeno originário extrai, contrariamente às intenções de Goethe, a possibilidade da crítica imanente das obras de arte ao mesmo tempo em que forja uma noção de aparência que lhe corresponda, ou seja, como categoria que possui, na criticabilidade, seu elemento constitutivo.

Em *Origem do drama barroco alemão* (1925), o conceito de fenômeno originário surge metamorfoseado na noção de origem (*Ursprung*), a qual se diferencia prontamente da noção de gênese ou proveniência. Como assinala Benjamin (1984), a origem não se destaca dos fatos históricos, ao passo que também não pode ser compreendida em aspectos meramente cronológicos, mas sim enquanto aquilo que não se destaca da pré e pós-história do fenômeno, em um processo de destruição que configura, ao mesmo tempo, a sua redenção platônica. Benjamin (1984) apresenta essa concepção no famoso “Prefácio”, destinado a esclarecer o procedimento teórico elaborado em sua obra.

O termo *origem* não designa o vir-a-ser daquilo que se origina, e sim algo que emerge do vir-a-ser e da extinção. A origem se localiza no fluxo do vir-a-ser como um torvelinho, e arrasta em sua corrente o material produzido pela gênese. O originário não se encontra nunca no mundo dos fatos brutos e manifestos, e seu ritmo só se revela a uma visão dupla, que o reconhece, por um lado, como restauração e reprodução, e por outro lado, e por isso mesmo, como incompleto e inacabado. Em cada fenômeno de origem se determina a forma com a qual uma idéia se confronta com o mundo histórico, até que ela atinja sua plenitude na totalidade de sua história. A origem, portanto, não se destaca dos fatos, mas se relaciona com sua pré e pós-história. (BENJAMIN, 1984, p. 67-68).

Desse modo, o fenômeno originário seria a intuição do não perceptível e da forma inteligível *dos e nos* fenômenos visíveis. Como ideia da natureza, tal forma é imanente à coisa e configuradora dos fenômenos perceptíveis. Goethe (1993), em sua *Doutrina das cores* (1804), aborda o conceito de fenômeno primordial – exemplificado no esboço da constituição do fenômeno cromático – como captação dos fenômenos concretos em escala progressiva, cuja totalidade emerge como percepção simultânea que não pode ser conservada. Assim, conforme a postura antimetafísica de Goethe (1993):

Expressar a essência de algo é propriamente um empreendimento inútil. Percebemos efeitos, e uma história completa destes bem poderia abranger a essência daquele. Em vão nos esforçamos por descrever o caráter de uma pessoa, mas basta reunir suas ações e feitos para que uma imagem do seu caráter nos seja revelada. (GOETHE, 1993, p. 35).

Os fenômenos originários articulam-se como a união de opostos nos fenômenos aparentes particulares, em uma polaridade primordial imanente, pois, nas palavras de Goethe (1993, p. 132), “[...] tudo o que aparece, tudo que se manifesta como fenômeno, deve indicar ou expor uma cisão originária que pode ser unificada, ou

uma unidade primordial que pode ser cindida”. Assim, o fenômeno originário está no limite da intuição e da ciência, ou seja, ele é um fenômeno básico que está acima de rubricas específicas do conhecimento (quer empírico, quer científico), enquanto um saber que integra a totalidade das investigações sobre a natureza (GOETHE, 1993, p. 91). Dirigindo-se especialmente ao físico e ao filósofo, o poeta alemão afirma que, portando o saber do fenômeno que perpassa e se apresenta em todo particular sem a necessidade de elementos intermediários, ambos “[...] [o físico e o filósofo] estarão, assim, no ponto máximo da empiria, de onde podem ter uma visão retrospectiva e geral de todos os graus da experiência e talvez até possam, se não adentrar, ao menos entrever o âmbito teórico” (GOETHE, 1993, p. 130).

Contudo, o fenômeno primordial, enquanto presença do geral no particular e oposição imanente⁶, não é apreendido, de imediato, pela linguagem, a qual sempre é refratária e não expressa diretamente objetos. Isso não significa dizer que haja uma renúncia à descrição fenomênica, mas uma exigência de que se faça um uso consciente da linguagem que possa, dentre suas possibilidades,

⁶ Goethe (1993) compõe em torno da determinação do fenômeno cromático uma expressão imagética dessa polaridade imanente aos fenômenos em uma unidade que não pode ser, efetivamente, decomposta. O poeta alemão procede da seguinte maneira: “Em termos gerais, a cor pode se determinar por dois lados. Apresenta uma oposição que denominamos polaridade, que pode ser designada por mais ou menos:

+	-
amarelo	azul
ação	privação
luz	sombra
força	fraqueza
claro	escuro
quente	frio
proximidade	distância
repulsão	atração
afinidade com ácidos	afinidade com álcalis”

superar aspectos fenomênicos unilaterais e fornecer uma expressão ao máximo vívida dos fenômenos em suas relações mais diversas⁷. Enfim, os fenômenos originários não se referem somente à aparência enquanto tal, mas também à experiência a ela relacionada.

O que integra o fenômeno se deve separar para manifestar-se fenomenicamente. O que está separado se busca de novo e pode de novo reencontrar-se e reunir-se; no sentido inferior, enquanto ele se mistura somente com seu oposto, se associa com ele, de modo que o fenômeno se torna insignificante ou, pelo menos indiferente. Mas a reunião pode ter lugar também no sentido superior, enquanto o que está separado se desenvolve gradualmente e produz mediante a conexão das partes que se desenvolveram, uma terceira coisa nova, superior, inesperada. (GOETHE, 1997, p. 177).

Para Benjamin (2007), em consonância com Goethe nesse procedimento triádico, a aparência não seria, como na maior parte das teorias metafísicas, o invólucro de uma essência que permanece escondida; tampouco seria a fusão de ambas. A verdade da aparência se confunde com o seu próprio aparecer, no desenrolar mesmo de sua própria exposição (*Darstellung*)⁸. O teor de verdade emerge pelo expediente da fixação do “inexpressivo” (*Ausdrucklose*) porque quebra a unidade da aparência consigo mesma e apresenta os elementos de sua constituição histórica, ou seja, os elementos transitórios. Por “inexpressivo” na obra de arte, Benjamin entende aquilo que pode ser imobilizado enquanto elemento integrante da aparência: uma imagem fragmentária, um gesto, uma palavra,

⁷ *Ibid*ibid., p. 135 e p. 130

⁸ Gagnebin (2005) caracteriza a questão da autoexposição da verdade na filosofia de Benjamin, radicada no *medium* da linguagem, para além mesmo de questões retóricas ou metodológicas, por mais relevantes que possam ser; assim, esta especificidade do pensamento filosófico ultrapassa a cisão entre sujeito e objeto, própria das filosofias da representação modernas: “A exposição não diz respeito à ordenação de elementos já acolhidos, mas ao próprio recolher e acolher desses elementos pelo pensar. Para Benjamin, portanto, não se trata somente de analisar as várias formas de exposição que pode adotar o *conhecimento* filosófico; mais radicalmente, trata-se de resguardar uma outra dimensão do pensamento e da escrita filosóficos: não levar a conhecimento(s), mas expor/apresentar a verdade” (GAGNEBIN, 2005, p. 186).

algun aspecto fortuito ou “irrelevante”, a fim de que a própria aparência seja suspensa e que haja uma interrupção de seu movimento harmonioso – parafraseando Marx, é preciso se apropriar da matéria no detalhe. Com efeito, a fixação do “inexpressivo” permite a exposição da verdade da aparência à medida que a libera de ser “mera aparência” (*blosser Schein*) por meio de sua imobilização. Em um distanciamento crítico do romantismo, Benjamin situa a verdade da obra em sua particularidade exposta pela crítica de arte por meio da fixação do “inexpressivo”, isto é, com base na percepção do fenômeno originário na aparência estética, a qual carrega uma oposição interna. A beleza e a verdade, longe de comporem o quadro hierárquico das ontologias tradicionais, são compreendidas, necessariamente, como aparência não-harmônica e imanentemente criticável.

É necessário levar em consideração que os conceitos de aparência constituída pela sua criticabilidade, aparência estética e crítica de arte estão intimamente relacionados ao problema da aparência mítica no âmbito do quadro metodológico desenvolvido no projeto das *Passagens*. Da mesma forma, Benjamin (1984), já na obra sobre o drama barroco, diferencia o conteúdo mítico da tragédia do caráter histórico do *Trauerspiel*, que se apresenta, ambigualmente, na aparência do mito, mas possui seu sentido enquanto luto lúdico que se prepara para uma vida histórica. O mito, como apresentação naturalizada da vida histórica do homem, está diametralmente oposto à história. Benjamin (1984) empreende uma crítica do mito opondo seu teor de coisa, apreendida na forma do comentário, ao teor de verdade que se traduz em dialética crítica da história ou em uma destruição dos seus elementos de naturalização. Sabe-se que a maioria desses dramas fora destinado apenas à leitura e que, portanto, não foram praticamente encenados. Essas obras apresentam já um caráter de ruína histórica. Em *Origem do drama barroco alemão*, Benjamin (1984) explicita o caráter histórico da verdade.

Desde o início, essas obras já estavam predestinadas à destruição crítica, que o tempo sobre elas exerceu. A beleza não tem nada de inalienável para os que a ignoram. Para esses nada é menos acessível que o drama barroco. Seu halo se extinguiu, porque era dos mais grosseiros. O que dura é o estranho detalhe das suas referências alegóricas: um objeto de saber, aninhado em ruínas artificiais, cuidadosamente premeditadas. A crítica é a mortificação das obras. Mais que quaisquer outras, as obras do Barroco confirmam essa verdade. Mortificação das obras: por consequência, não, romanticamente, um despertar da consciência nas que estão vivas, mas uma instalação do saber nas que estão mortas. A beleza que dura é um objeto do saber. Podemos questionar se a beleza que dura ainda merece esse nome; o que é certo é que nada existe de belo que não tenha em seu interior algo que mereça ser sabido. A filosofia não deve duvidar do seu poder de despertar a beleza adormecida na obra. [...]. Sem ao menos uma compreensão intuitiva da vida do detalhe através da estrutura, a inclinação pelo belo é um devaneio vazio. A estrutura e o detalhe em última análise estão sempre carregados de história. O objeto da crítica filosófica é mostrar que a função da forma artística é converter em conteúdos de verdade, de caráter filosófico, os conteúdos factuais, de caráter histórico, que estão na raiz de todas as obras significativas. Essa transformação do conteúdo factual em conteúdo de verdade faz do declínio da efetividade de uma obra de arte, pela qual, década após década, seus atrativos iniciais vão se embotando, o ponto de partida para um renascimento, no qual toda beleza efêmera desaparece, e a obra se afirma enquanto ruína. Na estrutura alegórica do drama barroco sempre se destacaram essas ruínas, como elementos formais da obra de arte redimida. (BENJAMIN, 1984, p. 203-204).

No século XIX, os primeiros objetos produzidos na cadeia produtiva do capitalismo desenvolvido assumem significação ambígua, no contexto da aparência social, de forma semelhante às antiquadas alegorias barrocas. Para Benjamin (1984), esses fenômenos da cultura do fetichismo da mercadoria, traduzidos na aparência mítica, são compreendidos como uma espécie de texto e possuem, portanto, uma legibilidade própria a partir do momento que se tornam ruínas. Para Benjamin (2007, p. 506), “[...] a

expressão ‘livro do mundo’ indica que se pode ler o real como um texto. Assim será tratada aqui [, nas *Passagens*,] a realidade do século XIX. Nós abriremos o livro do que aconteceu”. O livro das ruínas da História.

Benjamin (2007), em uma autoelucidação dos aspectos metodológicos do projeto das *Passagens*, reiterando mais uma vez uma analogia deste trabalho com livro sobre o barroco, reafirma a necessidade de apreender o desenvolvimento das formas de vida do século XIX a partir dos fatos econômicos tomados como fenômenos originários da cultura do fetiche da mercadoria e, dessa maneira, a inserção da categoria da aparência na interpretação da história.

Ao estudar, em Simmel ⁹, a apresentação do conceito de verdade de Goethe, ficou muito claro para mim que meu conceito de origem [*Ursprung*] no livro sobre o drama barroco é uma transposição rigorosa e concludente deste conceito goetheano fundamental do domínio da natureza para aquele da história.

⁹ Trata-se de um estudo de 1913, em que Simmel apresenta a estrutura filosófica do conceito de fenômeno originário, bem como o deslocamento dessa concepção para a teoria do conhecimento e da linguagem com a síntese goethiana “verdadeiramente genial” de aparência e essência. Eis como ele apresenta o conceito: “El ‘protofenômeno’ – tal como la génesis de los colores a base de claro y oscuro, el aumento y disminución rítmicos de la fuerza de atracción de la tierra como causa de los cambios atmosféricos, el desarrollo de los organos de las plantas a partir de la forma de la hoja, el tipo de los vertebrados – es el caso más puro, sencillamente típico de una relación, de una, de un desarrollo de la existencia natural, y por lo tanto, por una parte, una cosa distinta del fenómeno ordinario que suele mostrar esta forma fundamental en mezclas y desviaciones, pero, por otra, es precisamente fenómeno, aun cuando dado solo en visión espiritual, aunque a veces también ‘de algún modo presentado desnudo a los ojos del observador atento’. De ordinario representamos la ley universal de las cosas como situadas de algún modo fuera de ellas: en parte objetivamente, en cuanto su validez inespacial e intemporal la hace independiente de la contingencia de su realización material en el tiempo y en el espacio, en parte subjetivamente, en cuanto es asunto exclusivo del pensamiento y no se expone a nuestras energías sensibles que nunca pueden percibir más que lo particular, nunca lo universal. El concepto de “protofenômeno” quiere superar esa separación: es la ley intemporal misma en intuición temporal, lo universal que se manifiesta directamente en forma particular. Porque eso existe, puede decir Goethe: ‘Lo supremo sería comprender que todo lo fáctico es ya teoría. Lo azul del cielo nos revela la ley fundamental de la cromática. Que no se busque nada detrás de los fenómenos; ellos mismos son la teoría’. [...] Para el uso general del lenguaje, fenómeno es aquello que existe dentro de los sentidos y mediante ellos; en consecuencia, parece completamente absurdo que el fenómeno haya de verse algo que contradiga a los sentidos”. (In: SIMMEL, Georg. *Goethe*. Trad. esp. De José Rovira Armengol. Buenos Aires: Nova, 1949. p. 63-65).

Origem – eis o conceito de fenômeno originário transposto do contexto pagão da natureza para os contextos judaicos da história. Agora, nas *Passagens*, empreendo também um estudo da origem. Na verdade, persigo a origem das formas e das transformações das passagens parisienses desde seu surgimento até o seu ocaso, e a apreendo nos fatos econômicos. Estes fatos, do ponto de vista da causalidade – ou seja, como causas –, não seriam fenômenos originários; tornam-se tais apenas quando em seu próprio desenvolvimento – um termo mais adequado seria desdobramento – fazem surgir a série das formas concretas das passagens, assim como a folha, ao abrir-se, desvenda toda riqueza do mundo das plantas. (BENJAMIN, 2007, p. 504).

Em suma, o trabalho sobre as galerias comerciais parisienses do século XIX constitui um desdobramento da categoria de reificação. A centralidade de tal categoria permite a inteligibilidade dos fenômenos mais variados e díspares, como a moda, os reclames, o nome das ruas, o interior das moradias e os espelhos, a produção literária e, até mesmo, tipos sociais como o colecionador e o *flâneur*. Para Benjamin (2007), é necessário tornar visível, nas *Passagens*, como os elementos mais palpáveis e concretos da aparência social cotidiana estão vinculados, originariamente, à constelação dos fenômenos da cultura do fetiche da mercadoria. Com efeito, o *caráter fetichista da mercadoria*, enquanto fenômeno originário das relações sociais capitalistas, possibilita uma transposição da análise da aparência enquanto categoria estética para o plano social e histórico. Na medida em que a aparência social engloba as relações de produção reificadas da sociedade burguesa, ela também se apresenta como produto de relações sociais míticas, na aparência coisificada e ambígua dos produtos do século XIX. Para discorrer sobre esse assunto mais amplamente, é preciso, antes, esclarecer a problemática do fetichismo da mercadoria como fenômeno originário da modernidade.

Caráter fetichista da mercadoria e reificação: Walter Benjamin e os enigmas do capital

3.1 Crítica e imagem: “apreensão brutal”

Antes de tudo, é preciso assinalar a posição de Walter Benjamin no interior de certa tradição crítica que empreendia uma tentativa de “revitalização do marxismo revolucionário”¹ na década de 1930, da qual Ernst Bloch também fazia parte². Tendo isso em vista, a presente exposição pretende, portanto, tornar claro o terreno de onde emergem as categorias marxistas que fundamentam e dão urdidura ao propósito benjaminiano de articular uma crítica contundente da sociedade mercantil e da modernidade a partir do projeto das *Passagens*. Mesmo que a organização do material do projeto seja bastante multifacetada e, presumivelmente, arbitrária, é preciso reafirmar a técnica do despertar como foco interpretativo a

¹ Cf. MARRAMÃO, Giacomo. *Poder e secularização: as categorias do tempo*. Trad. de Guilherme A. G. de Andrade. São Paulo: Ed. UNESP, 1995. p. 330-331: “Não é um acaso que nos anos 30 estivessem vinculados (ainda que polemicamente) às temáticas da Escola de Frankfurt aquelas que representam as duas maiores (e talvez extremas) tentativas de revitalização do marxismo revolucionário: a de Ernst Bloch, que buscou uma recuperação crítica da noção de progresso por meio de um conceito de temporalidade diferencial, de ‘sincronia do assíncrono’, a qual acabaria tendo grande influência sobre a metodologia da nova história social; e a de Walter Benjamin que, não obstante sua radical crítica do progresso (formulada nas teses *Sobre o conceito de história*), não cedeu jamais à tentação de uma romântica rejeição da sociedade de massa e nem mesmo hesitou da técnica como uma ‘chave para a felicidade’”.

² Esse processo de renovação revolucionária Ernst Bloch denominava de “marxismo criativo”. Cf. BLOCH, Ernst. *O princípio esperança*, Volume I. Trad. Nélcio Schneider. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005. p. 27.

fim de dissipar essa falsa impressão. A interpretação não depende de uma leitura feita ao acaso ou da mera justaposição aleatória de fragmentos. Apesar de inacabado, o projeto das *Passagens* possui uma arquitetura interna a ser caracterizada para além do seu aspecto multilinear e aparentemente confuso³: o despertar histórico é ponto privilegiado dessa construção.

É preciso propor, então, um caminho teórico para o rastreamento da organização embutida nas *Passagens*. Benjamin se lança em busca das bases metodológicas de uma interpretação dos fenômenos concretos do capitalismo avançado. O foco dessa pesquisa se volta para a concepção de que a *visibilidade* dos fenômenos sociais e políticos já fornecem os elementos de sua própria interpretação. Segundo tal posição, as imagens da época poderiam ser agrupadas, “montadas”, em arranjos imagéticos que tornariam visíveis a teoria. Um índice dessa perspectiva é a primeiríssima fase do projeto que se pretendia uma justaposição inteiramente formada de citações, ou seja, de imagens. Sobre essa fase, Benjamin comenta em carta, de 31 de maio de 1935, endereçada a Adorno:

Foi nessa época que surgiu o subtítulo ‘Uma feeria dialética’ – hoje não mais em vigor. Esse subtítulo confere o caráter rapsódico da produção tal como concebia na época e cujas relíquias – como hoje reconheço – não continham nenhuma garantia em termos formais e linguísticos. (ADORNO; BENJAMIN, 2012, p. 156).

³ Cf. BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar*: Walter Benjamin e o projeto das Passagens, p. 83. Sobre essa tendência e o estilo filosófico de Benjamin, com base em outro viés de interpretação, eminentemente teológica, Gerschon Scholem assinala, em seu ensaio “Walter Benjamin”, de 1964: “[...] por detrás de la renuncia al sistema, incluso donde su pensamiento se presenta como uno de los más fragmentarios, subsiste todavía una tendencia sistemática. Benjamin solía decir que toda gran obra requiere de una teoría del conocimiento propia, como se em sí misma poseyese su propia metafísica. Esta tendencia constructiva de su modo de pensar condicionaba también su estilo, incluso cuando se ocupaba de lo destructivo en un estado de cosas o fenómeno. Su minucioso cuidado y brillo contemplativo, que jamás hizo la más mínima concesión a la prosa expresionista de moda por esos años, se encuentra profundamente incrustado en un pensamiento que se esfuerza en procura de orden y cohesión. Los ‘textos’ de Benjamin son, en el más pleno sentido de la palabra, ‘tejidos’.” (In: SCHOLEM, Gershom. *Walter Benjamin y su Angel*. Trad. esp. de Ricardo Ibarlucía e Laura Carugati, 1. ed. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003. p. 19).

Essa perspectiva de “ingenuidade rapsódica” (p. 156) será abandonada por Benjamin. No entanto, a noção de visibilidade mediada pela construção imagética atravessa todo o projeto das *Passagens*, mesmo quando os elementos teóricos vão se adensando conforme o projeto progride. Assim, pretende-se apresentar, aqui, esse adensamento e o modo como a noção de imagem faz o papel da mediação teórica. Por isso, é importante ter sempre em mente, para uma justa compreensão das *Passagens*, essa visibilidade dos fenômenos como índice histórico e, também, teórico. Dessa maneira, elementos da teoria estarão mais que pressupostos nas imagens; apenas no processo de interpretação imagética é que as categorias se explicitam. O método articulado nas *Passagens* apreende a constituição dos fenômenos visíveis e concretos em sua extensão no desenvolvimento das trocas mercantis do século XIX. A arquitetura, a moda, as vitrines, os espelhos, o interior das moradias, as galerias comerciais, as construções de ferro, as lutas de barricadas, as reformas urbanas de Haussmann, os romances de folhetim, os cartazes, os reclames, os tipos sociais como o *flâneur* e o colecionador, bem como o relacionamento de tais fenômenos com a forma artística – a lírica de Baudelaire em especial – compõem um mosaico de temas que se entrecruzam e dão a estrutura narrativa adequada à exposição das categorias teóricas.

É notável como Benjamin (2007) traça, nos *exposés* de 35 e 39, um plano geral de possível estruturação dessa narrativa com base em binômios entre o mundo das coisas e figuras humanas. As seis partes que compõem os dois textos, intitulam-se respectivamente: “Fourier ou as passagens”, “Daguerre ou os panoramas”, “Grandville ou as exposições universais”, “Luís Filipe ou o *intérieur*”, “Baudelaire ou as ruas de Paris” e “Haussmann ou as barricadas”. Esse caráter de duplicidade enfatiza a íntima relação entre a vida espiritual do século XIX no contexto das primeiras mercadorias industriais produzidas em larga escala no cenário

metropolitano⁴. Para Benjamin (2007), essa busca metodológica já aparece maturada nos referidos *Exposés*. Assim, revela a Adorno: “[...] à *la logue* alcancei terra firme na discussão marxista com você, nem que seja só porque a questão decisiva da imagem histórica tenha sido tratada aqui em todo seu alcance pela primeira vez.” (ADORNO; BENJAMIN, 2012, p. 156). E, mais adiante, arremata: “[...] a filosofia de um trabalho se prende não tanto à terminologia quanto a seu posicionamento.” (ADORNO; BENJAMIN, 2012, p. 157). A posição sólida no debate marxista é decisiva não apenas em relação às polêmicas com o Instituto⁵, mas também, e principalmente, para articular um conceito dialético de tempo histórico e uma nova forma de conhecimento e escrita da História.

Para Benjamin, o projeto das *Passagens* parisienses mantém sua especificidade filosófica no âmbito da “discussão marxista”⁶ por se tratar, em última instância, do desdobramento do conceito

⁴ Em 1939, algumas modificações no texto foram realizadas por insistência do Instituto de Pesquisa Social. Além da reelaboração de passagens censuradas, foram também incluídas uma “Introdução” e uma “Conclusão”. Com a descoberta de *Eternidade pelos astros*, de Auguste Blanqui, na fase tardia do trabalho, é oferecido um novo fôlego para a leitura da repetição do sempre-igual (eterno retorno) no século XIX – argumento sumamente valorizado por Benjamin. No entanto, em nenhum momento o projeto abre mão de seus aspectos essenciais em razão da postura de “neutralidade política” do Institut für Sozialforschung.

⁵ Cf. JAY, Martin. *A Imaginação Dialética: História da Escola de Frankfurt e do Instituto de Pesquisas Sociais (1923-1950)*. Trad. br. de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008. p. 342-346.

⁶ Sobre a relação de Benjamin com o marxismo, é válido considerar essa passagem de Hannah Arendt (1987, p. 141-142): “Benjamin foi provavelmente o marxista mais singular já produzido por esse movimento que, sabe Deus, teve seu quinhão completo de excentricidades. O aspecto teórico que acabaria por fasciná-lo era a doutrina da superestrutura, que fora apenas rapidamente esquematizada por Marx, mas assumira então um papel desproporcional no movimento, quando este passou a contar com um número desproporcionalmente grande de intelectuais e, portanto, gente interessada na superestrutura. Benjamin utilizou essa doutrina apenas como um estímulo heurístico-metodológico e dificilmente estava interessado em sua base histórica ou filosófica. O que aí o fascinava era que o espírito e sua manifestação material estavam tão intimamente ligados que parecia possível descobrir em todas as partes as *correspondences* de Baudelaire, as quais se fossem adequadamente correlacionadas, se esclareceriam e se iluminariam umas às outras de modo que, ao final, não mais precisariam de nenhum comentário interpretativo ou explicativo” (In: ARENDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p.141-142). A leitura proposta neste trabalho se contrapõe a essa caricatura arendtiana sobre o papel imprescindível do fetichismo, da autoalienação do trabalho e do desvelamento da forma da mercadoria para compreensão da obra tardia de Benjamin, cujo caso exemplar é o projeto das *Passagens*.

marxista “clássico” do caráter fetichista da mercadoria, porém mediado pela noção de imagem. Desse modo, o estilo filosófico singular de Benjamin impõe algumas dificuldades, visto que a exposição do fetichismo se dá com base na extensão das “imagens históricas”, ou seja, de sua visibilidade ou na “história primeva” do século XIX. A problemática da perscrutação de imagens apenas pode ser examinada satisfatoriamente após o devido esclarecimento da estratégia benjaminiana de utilização da categoria do caráter fetichista da mercadoria. Entretanto, na mesma carta supracitada, Benjamin afirma a orientação do projeto.

Tudo o que sugiro aqui será expresso com toda clareza, e sobretudo para você, no *exposé* [...]. Assim como a exposição completa dos fundamentos epistemológicos do livro sobre o barroco seguiram-se à sua comprovação no material, tal será o caso aqui. [...] Há mais: analogias entre esse livro e o meu sobre o drama barroco emergem agora com nitidez muito maior que em todos os estágios anteriores do projeto (tanto que eu próprio me surpreendi). Isso haverá de me permitir ver nessa circunstância uma confirmação particularmente significativa do processo de refundição que conduziu o grosso das ideias, originalmente movidas por preocupações metafísicas, rumo a um agregado em que o mundo das imagens dialéticas é imune a qualquer objeção erguida pela metafísica. (ADORNO; BENJAMIN, 2012, p. 157).

Vestígios dessa apropriação surgem também em uma carta de 20 de maio de 1935, endereçada a Gershom Scholem, na qual Benjamin mostra a analogia entre o drama barroco e as *Passagens*:

Além disso, cedendo de tempos em tempos à tentação, na estruturação interna deste livro, para me lembrar das analogias com o livro sobre o barroco, do qual deveria, para realiza-lo, se desviar amplamente. E quero, pelo menos, dizer-lhe que, novamente, o desdobramento de uma noção tradicional ocupará o centro. Para aquele era o *Trauerspiel*, para este será o caráter fetichista da mercadoria. Como o livro sobre o barroco mantinha sua própria teoria do conhecimento, também o mesmo ocorrerá nas *Passagens* em alguma proporção [...]. Uma nova analogia

será expressa: o livro sobre o *Trauerspiel* desdobrou o século XVII com base na Alemanha, as *Passagens* faria o mesmo para o século XIX partindo da França. (BENJAMIN, 1979, p. 156).

No entanto, o projeto das *Passagens* permaneceu inconcluso, diferentemente do livro sobre o Barroco. Por isso, para analisar a relação entre as categorias da imagem e do fetichismo da mercadoria que atravessa a obra tardia de Benjamin – prenhe de consequências interpretativas, em razão de seu caráter fragmentário –, é necessário delimitar, adiante, o que pode ser tratado com mais segurança para construção de uma leitura sólida desse material disperso e profuso. Outra injunção incontornável do estilo filosófico de Benjamin de extrema relevância é o uso constante de categorias metodológicas provenientes de contextos teóricos diversos e totalmente exteriores ao marxismo, tais como a crítica romântica, a psicanálise e o alegorismo barroco, por exemplo. Benjamin opera um processo complexo de refundição conceitual de categorias, uma transposição para o plano da história que as ressignifica. Isto posto, é necessário rememorar: o problema da constituição da categoria de aparência, por exemplo, foi abordado com intuito de averiguar como se integram componentes estéticas à crítica da modernidade capitalista, ou seja, de como estão vinculados os aspectos estéticos e sociais na elaboração do método crítico mediante a crítica imanente. Nesse contexto, tornou-se claro o papel da transposição teórica do conceito de *fenômeno originário* do plano do pensamento morfológico de Goethe para o plano da história efetuada por Benjamin, além da concepção de verdade e linguagem enquanto transitoriedade.

Para seguir uma leitura consequente e teoricamente fundamentada das *Passagens*, alguns pressupostos têm de ser enfrentados. Além do já exposto, é de suma importância a apresentação clara do conceito de fetichismo da mercadoria e sua metamorfose em reificação. Não se trata de expor a origem da noção de fetichismo desde o longínquo uso do termo no século XVIII, mas

saber qual sua posição e função na crítica da economia política de Karl Marx, mais precisamente em *O Capital*. Na obra de Marx, o conceito do caráter fetiche da mercadoria possui uma disposição especial e provocou uma miríade de leituras. Inclusive, dentre elas, possuem lugar de destaque as análises de Gyorgy Lukács, em *História e consciência de classe*, que logrou profundo impacto nos intelectuais dos anos 1930. Esta obra marcou a geração de Benjamin por se opor ao processo de burocratização da luta revolucionária e por resgatar o papel da dialética, a qual fora ignorada pelo marxismo vulgar e mecanicista. Os desenvolvimentos dos elementos teóricos presente nessas obras impactaram, de modo inexorável, os fundamentos metodológico e interpretativo do projeto das *Passagens*. A compreensão do fetichismo nessa tradição marxista conduz às especificidades da elaboração filosófica cujo método de compreensão da realidade trata de “romper o véu da reificação” pela dialética. Para Lukács (2003),

[A] ilusão fetichista, cuja função consiste em ocultar a realidade e envolver todos os fenômenos da sociedade capitalista, não se limita a mascarar seu caráter histórico, isto é, transitório. Mais exatamente, essa ocultação se torna possível somente pelo fato de que todas as formas de objetividade, nas quais o mundo aparece necessária e imediatamente ao homem na sociedade capitalista, ocultam igualmente, em primeiro lugar, as categorias econômicas, sua essência profunda, como formas de objetividade, como categorias de *relações entre homens*; as formas de objetividade aparecem como coisas e relação entre coisas. Por isso, o método dialético, ao mesmo tempo que rompe o véu da eternidade das categorias, deve também romper seu caráter reificado para abrir caminho ao conhecimento da realidade. (p. 87).

Tal reflexão se coaduna com a forma como Benjamin (2007) rejeita uma explicação de cunho causal e determinista na interação entre economia e cultura própria do marxismo vulgar, sintoma do caráter de classe do capitalismo⁷. Dessa forma, Benjamin (2007)

⁷ Cf. LUKÁCS, Georg. *História e consciência de classe*, p. 156.

compreende essa interação de modo dialético por meio da conexão expressiva entre base material e a vida espiritual de uma determinada época. Essa posição resulta em uma tentativa de ampliação da teoria marxista da expressão cultural das forças produtivas. A inovação ocorre da seguinte maneira: para Benjamin (2007), a experiência do uso coletivo das forças produtivas do século XIX, no âmbito de alargamento das relações fetichistas, estrutura-se no “modelo do sonho”, mais especificamente pelo caráter “fantástico” em que surgem os primeiros produtos do consumo em massa. Analogamente à experiência do indivíduo que sonha, as produções culturais se constituem numa conexão expressiva com a base econômica, gerando, assim, um espaço simbólico. Esse processo gera um atrofiamento do sentido histórico do coletivo, porque, para Benjamin (2007), na letargia onírica, “[...] os acontecimentos se desenrolam segundo um curso sempre idêntico e sempre novo. Com efeito, a sensação do mais novo, do mais moderno, é tanto uma forma onírica dos acontecimentos quanto o eterno retorno do sempre igual.” (p. 588). Em outras palavras: alienação e reificação do processo histórico sob o quadro de uma imensa ilusão coletiva com a inovação moderna e a drástica alteração das relações cotidianas. Se para Lukács (2003, p. 186) “[...] a consciência não está além do desenvolvimento histórico dela” mesma, para Benjamin, o obscurecimento dessa consciência é exatamente o mito. Os desafios epistemológicos lançados pela psicanálise para a elaboração do sentido do trabalho do sonho e sua respectiva interpretação também são transpostos por Benjamin para o plano histórico – algo já ensaiado pelos surrealistas Louis Aragon e André Breton. Assim, o fetichismo da mercadoria ganha mais um contorno que aproxima a crítica da economia política àquela concepção de fetichismo presente na psicanálise freudiana: a colonização do outro com base num sistema de necessidades que alimenta os desejos e a respectiva possibilidade de realização.

Os conceitos de fetichismo da mercadoria, aparência, imagem e conexão expressiva constituem-se nas categorias mestras que sustentam todo o edifício da teoria social crítica espalhada nos fragmentos das *Passagens* e de toda produção intelectual de Benjamin à época. Tendo isso em vista, essa investigação tem o propósito de fornecer, ao leitor das *Passagens*, um aparato teórico que permita explorar o território próprio dos fenômenos reificados do século XIX conforme lá são abordados, isto é, fornecer um instrumental que permita os leitores compreenderem a obra não somente em sua estrutura abstrata, mas também em sua manifestação concreta e vital, que Benjamin, vale destacar, pretendia validar para o presente. Ao se referir aos fenômenos do século XIX, Benjamin (2007) escreve essa assertiva enigmática: “[...] da salvação faz parte a apreensão firme, aparentemente brutal” (BENJAMIN, 2007, p. 516). Em meados dos anos 30, Benjamin acolhe de sua amizade com Bertold Brecht um modo de atacar as questões intelectuais que evitam, propositadamente, os refinamentos filosóficos, mas visam impactar, de forma mais imediata, o leitor⁸. Esse procedimento tem forte influência nas modificações estilísticas que Benjamin ensaiava em seus escritos tardios. Trata-se do que Brecht

⁸ Brecht exerceu considerável influência no estilo do pensamento tardio de Benjamin no que diz respeito ao seu aspecto revolucionário. Cf. BORDIN, Luigi; BARROS, Marcos André de. Estética e política contemporânea: Bertolt Brecht e Walter Benjamin: uma prática estética contra a barbárie e em defesa da vida. In: *Ágora Filosófica*, Ano 6, n. 2, jul./dez. 2006, p. 72: “[Benjamin] apreciava os componentes objetivos e destruidores de seu pensamento que lhe permitiam superar uma ótica otimista e consoladora da realidade que não deixava enxergar, ou minimizava, as contradições sociais. Encontrou em Brecht um estilo de pensamento: Um pensamento elementar que desprezava os vãos teóricos que não se relacionassem, direta e objetivamente, com as realidades básicas experimentadas pelas massas. Nesse sentido, Brecht foi para ele uma espécie de ‘princípio de realidade’ que o tornou mais consciente da relação entre teoria e prática, e o pôs em contato com as formas proverbiais e dialetais da linguagem plebéia cotidiana do povo, ajudando-o com isso a afastar-se de seu próprio estilo e pensamento, então um pouco idealista e esotérico. Em particular, Brecht pareceu a Benjamin a expressão de uma correta ligação com Marx, isto é, como o primeiro que tinha trazido novamente à luz da crítica ‘as relações sociais de trabalho’ vistas como ‘relações de produção e reprodução do capital’, e enquanto relações antagônicas camufladas pela ideologia burguesa” (BORDINI; BARROS, 2006, p. 72).

denominava de “pensamento grosseiro” (*pumples Denken*)⁹, o qual liga, de modo íntimo, teoria e práxis pela criação de imagens concretas cuja função seria possibilitar um distanciamento crítico ante a realidade social. Uma das notas das *Passagens* afirma que: “É bom dar uma conclusão não-afuçada a pesquisas materialistas” (BENJAMIN, 2007, p. 516).

Face ao exposto, a seguir, o próximo tópico tratará dessa noção, de maneira mais ampla, a fim de proporcionar uma maior compreensão destas conclusões “não-afuçadas” aos leitores.

3.2 Fetichismo da mercadoria e reificação: o núcleo da crítica

Em meados do século XIX, o ritmo do potencial de produção material torna-se continuamente mais veloz e frenético e o domínio da natureza, pela introdução da maquinaria, modifica, substancialmente, as condições do trabalho e da composição social europeia. A nova sociedade burguesa abre espaço para um conjunto de transformações radicais das formas de percepção e experiência do homem moderno, abalando as formas tradicionais de produção e comunicação, modificando, significativamente, a estrutura urbana das metrópoles. Essas tendências afetaram, sobremaneira, as tendências da cultura.

As grandes transformações da superestrutura, que decorrem mais lentamente que as da base, necessitaram de mais de meio século para impor em todos os domínios culturais a mudança das condições de produção. Só hoje é possível aferir a forma como isso aconteceu. Essa aferição coloca determinadas exigências de prognóstico. (BENJAMIN, 2017, p. 11).

⁹ Cf. KOTHE, Flávio René. *Benjamin & Adorno: confrontos*. São Paulo: Ática, 1978. p. 39-40: “A acusação básica de Adorno, a carência de dialética (que, diga-se de passagem, apesar de ter certa validade, pode ser também voltada contra certas obras do próprio Adorno, por só enfatizar a dimensão negativa) pode inserir-se em algo que Benjamin aceitou de Brecht: o assim chamado ‘plumpes Denken’ (o pensar pesado, o pensar grosseiro: não há termo equivalente em português), que faz parte da própria dialética. Representa um momento de radical diferença na concepção dialética existente entre Adorno e Benjamin”.

Nas *Passagens*, situam-se as bases desse prognóstico: o caráter efêmero, atrelado ao desenvolvimento massivo da produção mercantil, inaugura um novo ritmo de vida histórica e, também, de formas de percepção a ela correspondentes. No entanto, vale frisar, as reações a tal processo surgem desde seus primórdios. Assim, é preciso ressaltar que a crítica da economia política de Marx, como elaboração crítica desse processo, assume um papel de destaque.

Este estudo [as *Passagens*], que trata fundamentalmente do caráter expressivo dos primeiros produtos industriais, das primeiras construções industriais, das primeiras máquinas, mas também das primeiras lojas de departamentos, reclames etc., torna-se com isso duplamente importante para o marxismo. Primeiramente, o estudo apontará de que maneira o contexto no qual surgiu a doutrina de Marx teve influência sobre ela através de seu caráter expressivo, portanto, não só através de relações causais. Em segundo lugar, deverá mostrar sobre que aspectos também o marxismo compartilha o caráter expressivo dos produtos materiais que lhes são contemporâneos. (BENJAMIN, 2007, p. 502).

Marx (1987) constata em sua obra que “[...] a sociedade burguesa é a organização histórica da produção mais desenvolvida e mais variada que existe” (MARX, 1987, p. 223). As novas modificações no ritmo da vida e do trabalho mecanizado são estruturadas com base na ampliação do uso simultâneo de instrumentos, os quais jamais seriam realizados pela capacidade laboral do organismo humano. O modelo dessa modificação é o tear mecânico e, conseqüentemente, o trabalho fabril em larga escala¹⁰. No entanto, é importante pontuar, se o avanço das forças

¹⁰ Referindo-se ao tear, Marx afirma que “[...] desde o início, o número de instrumentos com os quais trabalha simultaneamente a mesma máquina de operações independe do limite orgânico que restringe o instrumento artesanal de um operário” (MARX, 1922, p. 337 apud BENJAMIN, 2007, p. 438-439). Para Benjamin (2007), a produção mecânica e o novo ritmo econômico resultante dela promovem, desde seu aparecimento, um novo estilo de vida: “Mais de um século antes de tornar-se plenamente manifesta, a tremenda intensificação do ritmo da vida anuncia-se no ritmo da produção, mais precisamente na forma da máquina” (MARX, 1992, p. 337 apud BENJAMIN, 2007, p. 438-439).

produtivas cresce de maneira exponencial, o uso social dessa capacidade produtiva é um tanto mais complexo de apreender imediatamente. A expressão teórica dessa contradição inerente à sociedade produtora de mercadorias conduziu Marx a uma formulação que seria, a um só tempo, o fio condutor de suas pesquisas de crítica da economia política, assim como também a conclusão geral e mais abrangente de sua reflexão. Marx define precisamente o conteúdo dessa formulação no Prefácio de *Contribuição à crítica da economia política* (1859) ao afirmar que

[...] na produção social da sua existência, os homens estabelecem relações determinadas, necessárias, independentes da sua vontade, relações de produção que correspondem a um determinado grau das forças produtivas materiais. O conjunto dessas relações de produção constitui a estrutura econômica da sociedade, a base concreta sobre a qual se eleva uma superestrutura jurídica e política e a qual correspondem determinadas formas de consciência social. O modo de produção da vida material condiciona o desenvolvimento da vida social, política e intelectual em geral. Não é a consciência dos homens que determina seu ser; é o seu ser social que, inversamente, determina a sua consciência. (MARX, 1987, p. 24).

A capacidade de produção e reprodução da existência material de uma dada sociedade, ou seja, sua base material, diferencia-se da sua respectiva *expressão* nas formas jurídicas, religiosas, culturais etc., que Marx (1987) designa por formas ideológicas ou “superestrutura”. Compreende-se, com base nessa distinção, que as transformações da base de produção material da existência alteram, significativamente, também as possibilidades de uso coletivo dessas

A máquina é a base da simultaneidade do estilo de vida moderno expressa de maneira mais acabada no trabalho fabril: “A máquina de operação combinada, agora um sistema articulado de diferentes máquinas isoladas e de grupos de máquinas, é tanto mais perfeita quanto mais contínuo for seu processo total, isto é, quanto menos interrupções ocorrerem na passagem da matéria-prima da primeira à última fase da produção, portanto quanto mais o mecanismo, e não a mão humana, conduzir o material de uma fase da produção à outra. Se o princípio da manufatura é o isolamento dos processos particulares pela divisão do trabalho, na fábrica desenvolvida reina a continuidade ininterrupta desses mesmos processos” (MARX, 1922, p. 344 apud BENJAMIN, 2007, p. 439).

mesmas forças produtivas, as quais sugerem, em consequência, uma íntima relação entre a base econômica e a vida espiritual dos homens. Sobre essa relação, Marx comenta (1987):

Assim como não se julga um indivíduo pela ideia que faz de si próprio, não se poderá julgar uma tal época de transformação pela mesma consciência de si; é preciso, pelo contrário, explicar esta consciência pela contradição da vida material, pelo conflito que existe entre as forças produtivas sociais e as relações de produção. (MARX, 1987, p. 28).

A tensão entre o ser social e os modos de consciência do homem moderno são constitutivos de sua constituição histórica. Apesar das condições de extrema riqueza material oriundas da própria atividade do trabalho humano, garantida pelo amplo desenvolvimento do emprego da ciência e da aplicação técnica, o homem não consegue emancipar a sociedade da pobreza, do labor fatigante e da opressão social. A despeito do desenvolvimento maciço das forças produtivas, é patente que as formas de exploração dos homens entre si são, sistematicamente, refinadas, ao passo que também são criadas as condições materiais necessárias para a superação dessa contradição. O avanço do processo econômico capitalista, o qual aliena o sujeito histórico dos produtos do seu trabalho, culmina na coisificação das relações sociais. O núcleo central da moderna sociedade burguesa, sua fonte de riqueza, foi plasmado por uma “imensa acumulação de mercadorias” (MARX, 2003, p. 57) e, com isso, no fetichismo que lhe é característico.

É preciso ressaltar que Benjamin (2007) esboça grande parte das diretrizes da metodologia conceitual das *Passagens* nos marcos da dialética materialista de Marx, porém rompendo com formas ortodoxas do marxismo. Tal dialética lhe fornece a base necessária para a interpretação da origem das formas e das transformações das galerias comerciais desde seus primórdios até o seu declínio, ou seja, de fenômenos fadados a um perecimento precoce, espelhados ao ciclo

exponencialmente mais veloz de produção e consumo da mercadoria, atreladas ao fortalecimento contínuo da financeirização do capital. Apreendendo as metamorfoses da experiência moderna com base nos fatos econômicos, Benjamin (2007) também constata a necessidade prática de superação da forma burguesa de organização social da produção. Ora, as categorias da dialética materialista, além de teóricas, apontam para o nível da práxis político-histórica que lhe é concernente: elas não separam radicalmente essas esferas da atividade humana, visto que constitui o “[...] amplo *conjunto* de uma teoria da revolução social” (KORSCH, 2008, p. 39-40)¹¹ enquanto crítica filosófica e prática revolucionária, como bem expressa Karl Korsch (2008) em seu livro *Marxismo e filosofia*, de 1923¹², *a fortiori*, seu compromisso de classe com a revolução proletária. Portanto, Benjamin não pretende fazer pura e simplesmente uma descrição dos fenômenos concretos e da vida espiritual da feérica Paris do século XIX ou estetizar o ambiente urbano dessas transformações, mas sim inventariar, criticamente, suas fantasmagorias e ilusões no *médium* privilegiado de visibilidade desses fenômenos: a metrópole. A categoria marxista da reificação, decorrente do fetichismo da mercadoria, ocupa um *locus* central para a apresentação concreta dos traços da modernidade nas *Passagens*, da mesma maneira que o papel desempenhado pela noção de alegoria fora decisivo para a exposição das características estético-históricas do drama barroco no século XVII. Assim, a categoria marxista da reificação assumiria na

¹¹ Nesse mesmo texto, um pouco mais adiante, Korsch (2008) explicita as características constitutivas da dialética materialista de Marx enquanto teoria crítica da história, que possui, na crítica à economia política, o elemento mais importante da crítica social marxista, sua base filosófica mais abrangente, a saber: “Crítica teórica e revolução prática, concebidas como duas ações indissociáveis, não num sentido qualquer da palavra ação, mas como transformação concreta e real do mundo concreto e real da sociedade burguesa” (KORSCH, 2008, p. 61).

¹² Benjamin faz referência à leitura de *Marxismo e Filosofia*, de Korsch, em carta endereçada a Adorno de 10 de novembro de 1930. Cf. ADORNO, Theodor W.; BENJAMIN, Walter. *Correspondência (1928-1940)*, p. 27. Outro trabalho amplamente usado por Benjamin e citado nas *Passagens* é um escrito denominado *Karl Marx* (1938). Esta obra é um libelo bem documentado contra o processo de burocratização da revolução pela II Internacional e o processo de vulgarização do marxismo. O intuito de Korsch é ressaltar os aspectos dialético-históricos da obra de Marx.

exposição das *Passagens* um viés específico como conceito cognitivo crítico, visto que remete à constelação dos fenômenos da Paris do século XIX e à sua respectiva interpretação histórica e imagética. Benjamin (2007) recorre, nessa apresentação do fetiche, não apenas aos fenômenos políticos e econômicos “oficiais”, mas também a elementos novos do cotidiano tanto privado – o interior das moradias e os costumes dos seus habitantes, por exemplo – quanto público: a arquitetura de ferro, as Exposições Universais, a proliferação de aparelhos ópticos, a literatura policial e os folhetins, a iluminação a gás, os nomes das ruas, etc. Um entrecruzamento desses aspectos pode ser notado na seguinte anotação acerca da proliferação do uso de espelhos à época:

A maneira como os espelhos captam o espaço livre, a rua, e o transportam para o café, isso também faz parte do entrecruzamento dos espaços – o espetáculo pelo qual o flâneur se sente irremediavelmente arrebatado. ‘Por vezes sóbrio durante o dia, mais alegre à noite, quando brilham as chamas a gás. A arte da aparência ofuscante alcançou aqui a perfeição. A mais comum das tabernas tem a pretensão de iludir os olhos. Através de paredes de espelhos, que refletem as mercadorias dispostas à esquerda e à direita, todos esses estabelecimentos adquirem uma extensão artificial, uma grandeza fantástica à luz das lâmpadas’ Karl Gutzkow, (sic) *Briefe aus Paris*, Leipzig, 1842, vol. I, p. 225. / Horizontes amplos, claros como o dia, estendem-se por toda a cidade ao cair da noite. (BENJAMIN, 2007, p. 579).

Todo o conjunto de notas, fragmentos e citações do projeto das *Passagens*, amparado na pesquisa dos fenômenos (que aí são compreendidos enquanto índices históricos e concretos) busca tecer uma “teoria crítica” da sociedade produtora de mercadorias. Benjamin (2007) inscreve sua obra num combate ideológico permanente contra os aspectos destrutivos da modernidade com base em uma *leitura política revolucionária da história*, santo-esenha para a decifração dos fragmentos das *Passagens*. Por isso, a análise desse tipo de sociabilidade tem de considerar,

imprescindivelmente, uma apresentação do caráter fetichista da mercadoria tal como fora lida por Benjamin nas fontes marxistas. Em *História e Consciência de Classe*, Georg Lukács já havia insistido nessa problemática, afirmando que a categoria do fetiche constitui

[...] o problema central e estrutural da sociedade capitalista em todas as suas manifestações vitais. Pois somente nesse caso pode-se descobrir na estrutura da relação mercantil o protótipo de todas as formas de objetividade e de todas as formas correspondentes de subjetividade na sociedade burguesa. (LUKÁCS, 2003, p. 193).

A ideia de protótipo (*Urbild*) expressa acima pelo jovem Lukács, será obsessivamente perseguida por Benjamin em todos os estágios da pesquisa sobre a vida espiritual do século XIX, a fim de demonstrar o uso crítico da categoria de reificação. Na fase intermediária da elaboração do projeto das *Passagens*, a composição do *Arquivo X [Marx]*, nas “Notas e Materiais”, representa um novo momento de adensamento teórico do programa benjaminiano¹³. Segundo Tiedemann (2007, p. 22), “[...] nenhum dos antigos temas foi abandonado, porém o edifício recebeu um alicerce mais sólido”¹⁴. O caderno X não esgota a temática do marxismo, do materialismo e da crítica da economia política presente nas *Passagens*, porém lá estão dispostos alguns pontos da temática materialista relevante, como, por exemplo, a mais-valia, a propriedade privada como fundamento das relações dos homens entre si, a falsa consciência, a divisão social do trabalho em manual e intelectual, a consciência da autoalienação

¹³ Cf. TIEDEMANN, Rolf. Introdução à edição alemã (1982). In: BENJAMIN, Walter. *Passagens*, p. 21-22. Em muitos momentos, a Introdução de Tiedemann, apesar de acurada e bem-documentada pelos fragmentos nas diversas fases do projeto, retoma, implicitamente, a argumentação adorniana de uma suposta carência de “mediação e dialética” na obra de Benjamin.

¹⁴ Continua no mesmo trecho: “Foram acrescidos temas como: hausmanização, lutas de barricadas, estradas de ferro, conspirações, *campagnonnage*, movimento social, a bolsa de valores, história econômica, a Comuna, história das seitas, *École Polytechnique*, além disso, foram acrescentadas citações de Marx, Fourier e Saint-Simon” (TIEDMANN, 2007, p. 22).

do trabalho, uma crítica à teoria antimaterialista e moralista do trabalho de Georg Simmel (1858-1918), bem como o fetichismo da mercadoria. Nessas notas, Benjamin (2007) parte da tese de Marx de que “[...] toda mercadoria seria um signo, pois enquanto valor, ela é apenas o invólucro material do trabalho humano dispensado em sua produção” (MARX, s/d *Apud* BENJAMIN, 2007, p. 697). Datam dessa época a publicação de trabalhos importantes de Marx que até então haviam sido relegados ao esquecimento, são eles: *Manuscritos econômico-filosóficos* e *A Ideologia Alemã*. O problema da mercadoria e seu respectivo fetichismo como surge em *O Capital* de 1867, ou seja, como núcleo central da sociedade produtora de mercadorias, torna-se fundamental por subsumir o problema da alienação e da autoalienação humanas abordadas por Marx na sua obra de juventude. Benjamin (2007) absorve nas *Passagens* as reflexões de Karl Korsch, para quem a obra tardia de Marx – sua crítica da economia política exposta em *O Capital* – representa a formulação mais geral e profunda ao operar uma redução ao caráter fetiche da mercadoria das outras categorias econômicas ligadas à alienação¹⁵. “Ora, ao se considerar como meros signos os caracteres materiais que as determinações sociais do trabalho recebem com base num determinado modo de produção, eles passam a ser qualificados ao mesmo tempo como produtos arbitrários do pensamento humano” (MARX, s/d *Apud* BENJAMIN, 2007, p. 697-698). Isso não significa dizer que a rubrica da alienação é eliminada, ao contrário, o ataque crítico recai, de modo mais radical, no desmascaramento das formas que a autoalienação humana assume como autoalheamento direto do

¹⁵ A esse respeito é importante também salientar um comentário de Lukács, o qual ratifica que há um conceito de materialismo histórico centrado na crítica do caráter fetiche da mercadoria: “O capítulo [de *O Capital*] sobre o caráter fetichista da mercadoria oculta em si todo materialismo histórico, todo o autoconhecimento do proletariado como conhecimento da sociedade capitalista (e das sociedades anteriores como sociedades anteriores a ela)” (LUKÁCS, 2003, p. 343). Nesse sentido, é crucial o papel desempenhado pela crítica da economia política, pois, segundo Korsch (2008, p. 56), ela “[...] passa ao primeiro plano, tanto na teoria quanto na prática. Contudo, essa forma mais profunda e mais radical de Marx à sociedade não deixa de ser uma crítica de *toda a sociedade burguesa* e, pois, também de *todas as suas formas de consciência*”.

homem, reduzido à condição de assalariado nas relações sociais capitalistas. No dizer de Korsch (s/d), arrolado por Benjamin (2007) nas notas do projeto.

Mas esse fetichismo específico da *mercadoria força de trabalho*... aparece nesta última versão da teoria econômica... apenas como forma derivada daquele fetichismo geral que já está contido na própria forma da *mercadoria*... Só pelo fato de ter desmascarado *todas* as categorias econômicas como um único grande fetiche, Marx ultrapassou realmente todas as formas e fases da economia burguesa e da teoria social. (KORSCH, s/d, p. 53-57 apud BENJAMIN, 2007, p. 704).

Benjamin (2007) segue, portanto, na esteira de Korsch e de Lukács, para quem “[...] a questão do fetichismo da mercadoria é *específico* da nossa época, do capitalismo *moderno*” (LUKÁCS, 2003, p. 194)¹⁶.

Para Lukács (2003), a divisão capitalista do trabalho constitui uma espécie de “segunda natureza”¹⁷ inquestionada. Esse processo

¹⁶ O conteúdo programático da referida obra de juventude do pensador húngaro tem como base duas questões fundamentais, conforme a descrição de Marcos Nobre (2001, p. 51): “[...] por um lado, a passagem base superestrutura, que implica na investigação pelo ‘sujeito’ correlato dessa objetividade fantasmagórica, e cuja chave está na análise do fetichismo; por outro lado, é preciso responder a esse ‘dilaceramento do sujeito da produção’, é preciso responder à questão do *limite* da reificação, das garantias da possibilidade de o proletariado se desvencilhar da reificação da consciência.” (In: NOBRE, Marcos. *Lukács e os limites da reificação: um estudo sobre História e Consciência de Classe*. São Paulo: Editora 34, 2001. p. 51). A tematização do caráter fetiche da mercadoria no tratamento realizado por Benjamin no projeto das *Passagens*, por sua vez, tem por objeto uma historiografia materialista das formas culturais em seus aspectos eminentemente concretos do século XIX (a arquitetura, as construções de ferro, os romances de folhetim, as lutas de barricadas, a poesia lírica de Baudelaire etc.) enquanto o aspecto significativo dessa época para o presente histórico (no caso, a época que a lê, a década de 30 do século XX).

¹⁷ Cf. LUKÁCS, Georg. *História e consciência de classe*. São Paulo: Editora 34, 2001. p. 198. Sobre essa noção de “segunda natureza” é primordial o seguinte esclarecimento de Buck-Morss (2002, p. 100-101): “No *Passagen-Werk* (*sic*), o conceito de Lukács de ‘segunda natureza’ não tem um papel funcional, embora Benjamin estivesse familiarizado com seus escritos [...]. O conceito de segunda natureza mesmo sendo intencionalmente uma categoria marxista, era entendido por Lukács como inserido em um forte marco hegeliano. A segunda natureza era a subjetividade alienada e coisificada, um mundo criado pelos humanos que não o reconheciam como seu. Para Benjamin, em contraste, a natureza material era um ‘outro’ do sujeito, e isso permaneceu como verdade, independentemente da quantidade de trabalho investido nela. Ainda assim, a modernidade marcava uma ruptura radical em sua forma. Era paradoxal que os predicados geralmente atribuídos à velha natureza orgânica –

prima pela eficiência e racionalidade do funcionamento de sistemas parciais que conduzem ao processo crescente de especialização e fragmentação em prejuízo de uma visão de conjunto da sociedade, mas favorece, por isso, mesmo o cálculo especulador. A vida histórica, transformada em dado natural na sociedade capitalista, é exposta como se fosse uma objetividade de realidade inexorável e intransponível, a qual se processa à revelia da coletividade e dos indivíduos. A esse respeito, Lukács (2003, p. 239) esclarece: “O mundo reificado aparece doravante de maneira definitiva – e se exprime filosoficamente, elevado à segunda potência, num exame ‘crítico’ – como o único mundo possível, intencionalmente acessível e compreensível que é dado a nós, os homens”¹⁸.

Ainda segundo Lukács (2003), as formas reificadas se consolidam na constituição e funcionamento do Estado, o qual funciona como uma espécie de empresa; na experiência alienante do trabalho na fábrica, que transforma o homem em um mero apêndice da máquina; na consolidação de uma ciência do direito meramente formal e, ainda, nas antinomias do pensamento burguês, que considera irracionais quaisquer elementos da realidade que não se integrem em seus sistemas formais e fechados etc. Entrementes, essa racionalidade do processo produtivo envolve, estruturalmente, antinomias e paradoxos que precisam ser levados à consciência do proletariado e expurgados na prática pela ação revolucionária. Lukács (2003), ainda mais contundentemente, afirma: “Toda a estrutura da produção capitalista repousa sobre essa interação entre uma necessidade submetida a leis estritas em todos os fenômenos isolados e uma

produtividade e transitoriedade, assim como decadência e extinção – quando usado para descrever a ‘nova natureza’ inorgânica, que era o produto do industrialismo, nomeavam precisamente o que era radicalmente novo nela.” (BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar*: Walter Benjamin e o projeto das Passagens. Belo Horizonte: UFMG; Chapecó: Argos, 2002 p. 100-101).

¹⁸ Um caso exemplar do processo de reificação é a teoria sociológica de Simmel que, mesmo se apercebendo dos fenômenos coisificados da cultura do fetiche, limita-se a uma descrição penetrante dos fatos; entretanto, vale frisar, eles são concebidos como se fossem dados naturais.

irracionalidade relativa do processo como um todo” (LUKÁCS, 2003, p. 225).

Sob essa forma de consciência, as criações humanas permanecem sob o domínio do processo de produção material. Abre-se espaço, portanto, para uma falácia do papel da natureza na produção do valor na economia burguesa: o valor não pode ser atribuído naturalmente às coisas – a inversão dessa posição caracteriza o fetichismo –, mas realiza-se no processo histórico e social da troca. Nessas condições, no que diz respeito às condições de naturalização de um processo histórico e social de produção, Marx (2003) afirma que a mercadoria reveste-se de um halo insondável e misterioso, que configura um tipo de mistificação, a qual deve ser desvendada e abolida por uma nova forma de organização do modo de produção pautada na ação coletiva consciente da produção do valor nos processos de troca.

O despertar da consciência do proletariado implica, em virtude de seu objetivo prático, a transformação da estrutura da sociedade em seu conjunto. As transformações são operadas pela ação revolucionária consciente do processo histórico que determina as condições estruturais do presente. Essa compreensão não se atém somente às condições imediatamente dadas, mas à maneira como elas foram gestadas historicamente. Esta é a base para a técnica benjaminiana do despertar histórico: gerar um *médium* imagético para uma pedagogia *antifetichista* e um esclarecimento *antimítico* a serviço de uma crítica revolucionária. Para Benjamin (2017), a obra de arte, como mercadoria especial, desempenhará um papel importante no rastreamento desses índices históricos do fetichismo: “As extravagâncias e cruezas da arte que daqui resultam, sobretudo nas chamadas épocas de decadência, têm, de fato, a sua origem no centro das suas forças históricas mais ricas” (BENJAMIN, 2017, p. 40). Por isso, conforme Lukács, (2003, p. 340) “[...] antes de tudo, o trabalhador só pode tornar-se consciente do seu ser social se se tornar consciente de si mesmo como mercadoria”. No sistema capitalista, o trabalhador é

considerado pura e simplesmente um objeto da produção ou um apêndice da produção enquanto tal, um elemento na cadeia ascendente de produção do valor.

Consideradas essas questões, torna-se decisivo operar um desvio e ter em mente o processo de constituição do caráter fetiche da mercadoria como núcleo central da reificação própria à sociedade moderna nos termos indicados por Marx no primeiro capítulo de *O Capital*, para tornar compreensível nas *Passagens*, posteriormente, o seu núcleo histórico, na extensão das imagens e sua função crítica.

3.3 Benjamin leitor de Marx: as argúcias da mercadoria

Este tópico tem como objetivo expor como a teoria do fetichismo, em Marx, está indissociavelmente ligada à teoria do valor como forma social. Esta problemática está disposta de forma mais bem acabada no primeiro capítulo de *O capital*, mas, ainda assim, é preciso apreendê-la bem por causa dos impactos gerados na filosofia benjaminiana. Tanto em Benjamin como em Marx, o fetichismo possui uma função crítica e heurística. A função crítica é expressa ainda pelo estilo quase literário da seção intitulada “O caráter fetichista da mercadoria e seu segredo”, em contraste com a explanação quase hegeliana das três seções anteriores ¹⁹. O espírito dessa crítica é captado por Stallybrass (1999) em um pequeno ensaio sobre Marx.

Ao atribuir a noção de fetiche à mercadoria, Marx ridicularizou uma sociedade que pensava que tinha ultrapassado a ‘mera’ adoração de objetos, supostamente características das religiões primitivas. Para Marx o fetichismo da mercadoria era uma regressão relativamente ao materialismo (embora distorcido) que fetichizava o objeto. O problema para Marx era, pois, não o fetichismo como tal, mas antes, uma forma específica de fetichismo

¹⁹ Cf. HARVEY, David. *Para entender O Capital*, vol. I. Trad. de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013. p. 46.

que tomava como seu objeto não o objeto animado do amor e do trabalho humanos mas o não-objeto esvaziado que era o local de troca. No lugar do casaco havia um valor transcendental que apagava tanto o ato de fazer o casaco quanto o ato de vesti-lo. *O Capital* representava a tentativa de Marx de devolver o casaco ao seu proprietário. (STALLYBRAS, 1999, p. 63)²⁰.

A partir do pensamento acima, uma indagação vem, então, à tona: mas, afinal, o que é a mercadoria? A mercadoria pode ser compreendida, segundo Marx (2003), como a forma elementar da riqueza ou, em outros termos, como “[...] um objeto externo, uma coisa que, por suas propriedades, satisfaz necessidades humanas, seja qual for a natureza, a origem delas, provenham do estômago e ou da fantasia” (MARX, 2003, p. 57). A mercadoria se apresenta, inicialmente, como um bem ou valor de uso. Essas necessidades podem ser satisfeitas tanto de modo direto pelos objetos de consumo, quanto de modo indireto pela posse dos meios de produção. O uso das coisas, analisado segundo os aspectos da quantidade e da qualidade, bem como o seu viés histórico organiza, primeiramente, a constituição de um valor de uso. Entretanto, enquanto esse valor de uso surge, inicialmente, por suas propriedades intrínsecas e palpáveis mediante o consumo sem considerar a quantidade de tempo gasto em sua produção, na sociedade onde vigora o modo de produção capitalista, ele se constitui de um veículo material do valor, para que exista a permutabilidade de uma mercadoria por outra. Esta, por sua vez, não está, imediatamente, vinculada ao valor de uso.

Enquanto valores, as mercadorias são intercambiáveis entre si. Isto significa dizer, por um lado, que uma mercadoria qualquer pode ser trocada por todas as outras segundo a igualdade do valor

²⁰ Ainda fazendo referência ao pensamento de Stallybras (1999), é necessário destacar que, mais adiante, o autor conecta a temática das metamorfoses da mercadoria à memória quando afirma: “[...] podemos traçar a emergência da mercadoria a partir da morte da memória material. Em *O Capital*, Marx tentou restaurar essa memória material, uma memória literalmente corporificada na mercadoria, embora suprimida como memória. Em *O Capital*, Marx escreveu sobre o casaco visto como uma mercadoria – como a forma celular abstrata do capitalismo.” (STALLYNBRAS, 1999, p. 104-105).

de troca (por ex.: x de graxa = y de seda ou z de ouro) e, por outro, que as relações de troca expressam uma substância da qual os valores de uso se distinguem, um terceiro elemento redutor de suas propriedades intrínsecas de uso: o valor. Na relação de troca de mercadorias, em detrimento das qualidades materiais inerentes às coisas úteis, apenas entra em jogo o aspecto quantitativo dos valores permutáveis entre si no contexto das transações mercantis: o valor gerando mais valor.

A característica comum que permite a troca dessas duas *formas de valor* é o fato de ambas serem produtos do trabalho humano. Contudo, em consequência das relações de troca capitalistas, a mesma atividade do trabalho passa por uma duplicação, já que se desdobra em duas esferas antagônicas: o *trabalho concreto* e particular que produz coisas úteis e, ao mesmo tempo, *trabalho abstrato*, chave mestra da produção de valor. Segundo Marx (2003):

Se prescindirmos do valor-de-uso da mercadoria, só lhe resta ainda uma propriedade, a de ser produto do trabalho. Mas, então, o produto do trabalho já terá passado por uma transmutação. Pondo de lado seu valor-de-uso, abstraímos, também, das formas e elementos materiais que fazem dele um valor-de-uso. Ele não é mais mesa, casa, fio ou qualquer outra coisa útil. Sumiram todas as suas qualidades materiais. Também não é mais produto do trabalho do marceneiro, do pedreiro, do fiandeiro ou de qualquer outra forma de trabalho produtivo. Ao desaparecer o caráter útil dos produtos do trabalho, também desaparece o caráter útil do trabalho nelas corporificados; desvanecem-se, portanto, as diferentes formas de trabalho concreto, elas não mais se distinguem uma das outras, mas reduzem-se, todas, a uma única espécie de trabalho, o trabalho humano abstrato. (MARX, 2003, p. 60).

A transmutação do trabalho em uma grandeza quantitativa é própria à produção de valor. O valor é, portanto, trabalho abstrato corporificado nas mercadorias, medido segundo a quantidade de tempo de trabalho abstrato socialmente gasto para a produção de

um determinado valor de uso. Em resumo, o valor é, pois, uma cristalização do “[...] trabalho humano homogêneo, [do] dispêndio de idêntica força de trabalho” (MARX, 2003, p. 60-61). Assim, o trabalho materializado nas mercadorias possui um caráter duplo: 1) é *primeiramente* um trabalho útil, criador de valores de uso e indispensável para a manutenção da vida humana (MARX, 2003, p. 64-65) e 2) é, também, uma força de trabalho simples, isto é, uma abstração do trabalho útil mediante as condições de produção de uma mercadoria que, como grandeza meramente quantitativa, estabelece a igualdade dos valores.

De acordo com Benjamin (2007), a relação dialética entre trabalho concreto e trabalho abstrato na produção mercantil elaborada na investigação de Marx (2003) assume um aspecto metodológico relevante no projeto das *Passagens*. Essa relação implica a modificação (inconsciente) da experiência humana no decorrer do desenvolvimento das forças produtivas, bem como funda a base de compreensão da alienação e da autoalienação do trabalho. Para Benjamin (2007), dessa concepção resulta uma nova compreensão da pobreza moderna.

A esse respeito, é muito importante observar que Marx [...], caracteriza o trabalho humano abstrato como o ‘contrário’ do trabalho concreto. – Para formular de outro modo a miséria em questão, poder-se-ia dizer também: a miséria da sociedade produtora de mercadorias consiste no fato de que, para ela, ‘o trabalho em forma imediatamente social’ sempre é apenas trabalho abstrato. Quando Marx, ao tratar da forma equivalente, enfatiza ‘que o trabalho privado se converte na forma de seu contrário, um trabalho sob forma imediatamente social’, este trabalho privado é precisamente o trabalho abstrato do homem abstrato produtor de mercadorias. (BENJAMIN, 2007, p. 699).

Em suma, Marx (2003) deixa clara a conexão entre a substância do valor das mercadorias (a potência alienada do trabalho concreto: o trabalho abstrato) e a magnitude desse mesmo valor medida pelo tempo de trabalho (abstrato, portanto

quantificável) socialmente necessário (dispêndio de idêntica força de trabalho humano) para a produção de valores de uso. Quer dizer, o teórico constrói seu pensamento tendo em vista a cristalização do trabalho abstrato em valores-mercadorias constituídos por meio da redução das propriedades materiais intrínsecas dos valores de uso a um terceiro elemento comum a todos eles, a saber, o *valor*. O processo de desenvolvimento das relações de troca traz consigo, basicamente, duas consequências inevitáveis no âmbito das relações sociais: o predomínio da produção do valor sobre o valor de uso e, conseqüentemente, o domínio do trabalho abstrato sobre os trabalhos concretos particulares privados e interdependentes entre si.

De fato, a gênese da forma dinheiro está embutida em categorias simples como a *troca*, exprimindo relações forjadas entre os homens na história, e atinge o ápice do seu desenvolvimento com um sistema complexo da divisão social do trabalho, da produção e da circulação de mercadorias. Esta sociedade é o próprio objeto da crítica da economia política, ou seja, da crítica da moderna sociedade produtora de mercadorias. O plano expositivo da investigação de Marx indica a condições determinadas da sociedade burguesa, mais apropriadamente, a tensão que emerge entre as “forças produtivas” e as relações mercantis de produção que condicionam as formas sociais e culturais, visto que “[...] em todas as formas de sociedade é uma produção determinada e as relações por elas produzidas que estabelecem todas as outras produções e às relações a que elas dão origem a sua categoria e a sua importância” (MARX, 1987, p. 224). É nesse contexto que, segundo Benjamin (2007), o fetiche presente na constituição do valor torna-se a forma de relação social que impera na sociedade do capital.

Decifrando o “enigma” da mercadoria, Marx (2003) conclui, então, que ela possui basicamente três características: *em primeiro lugar*, a mercadoria é produto do dispêndio de força de trabalho do organismo humano; *em segundo lugar*, o tempo de trabalho gasto

conforme a quantidade e a qualidade que geram os produtos do trabalho; e, *em terceiro lugar*, a forma social do trabalho estruturado de modo homogêneo. O fetichismo é decorrente deste caráter social do trabalho, inseparável da produção de mercadorias, onde todos os trabalhos particulares são igualados na produção social do valor. As relações de troca em seu desenvolvimento histórico geraram valores cujo desdobramento permite a cisão progressiva, conforme a ampliação do sistema que produz valor, entre a coisa útil e o valor: todo produto do trabalho tem como parâmetro o trabalho abstrato que suprime a diferença dos trabalhos particulares. O sistema mercantil fetichizado distingue-se por essa potência expansionista e acumuladora.

Como é a reprodução do capital que cinde o conteúdo e a forma, ela tem igualmente o poder de ocultar a cisão e apresentar o conteúdo ‘mistificado’, isto é, idêntico à forma, de modo que a cisão e ruptura do princípio da troca de equivalentes no mercado de trabalho nunca se revelam aos agentes econômicos singulares enquanto o capital tem o poder de se reproduzir fluidamente. E as outras formas do fetichismo também se mantêm enquanto o capital exerce seu poder totalizante, pois faz parte desse poder justamente a capacidade de ocultar-se, de manifestar seus pressupostos como resultados e seus resultados como pressupostos, de mascarar seu caráter social, apresentando-se como lei natural eterna. (GRESPLAN, 2012, p. 248).

A fim de expor a ossatura do valor enquanto categoria que expressa modos de relações sociais constituídas pelo homem na história, com base no desenvolvimento das trocas mercantis, Marx (2003) lança mão da análise das *formas de expressão do valor* com base na estrutura geral dos processos de trocas mercantis. O desenvolvimento dialético da análise expõe a gradativa *transformação da qualidade em quantidade*. Transformação essa que se desenvolve em um processo tríplice de conversão nas relações sociais capitalistas do valor de uso em seu contrário (o próprio valor), do trabalho concreto em abstrato e, finalmente, na

dissolução dos trabalhos particulares no conjunto homogêneo da força social de produção. A expressão do valor está equacionada na polaridade antagônica e complementar da forma relativa do valor e sua respectiva forma equivalente, na medida em que ambas forjam uma ampliação do quadro de suas funções ao longo da exposição dos processos de troca. Segundo a análise de Marx (2003), mesmo a simples relação de troca entre duas mercadorias contém em seu bojo uma “linguagem peculiar” (p. 74), que consiste na cristalização ou corporificação do trabalho humano²¹ em objetos úteis e, mesmo nesse ponto, o próprio valor já se encontra em estado germinal. Portanto, é preciso caracterizar como as formas de *expressão do valor* (ou seja, as formas de *valor de troca*), conforme o desdobramento dialético das relações mercantis, na exposição da gênese da forma-dinheiro, a qual resulta da articulação das formas mais elementares de troca.

A relação de permutabilidade de uma mercadoria por outra constitui a forma relativa que, por seu aspecto qualitativo, expressa ativamente uma relação de valor. A mercadoria que funciona como equivalente da troca expressa o valor da outra mercadoria trocada. Em uma troca simples qualquer mercadoria é permutável por outra; portanto, não comporta a igualdade e proporcionalidade qualitativas de outras mercadorias não implicadas nessa relação de troca específica. No contexto de uma produção e circulação maior

²¹ O trabalho, como categoria simples, é uma das mais antigas, mas, economicamente falando, é uma categoria tão moderna como as relações que esta abstração simples engendra. Na verdade, o trabalho como produtor de riquezas – e também sua relação com a abstração do dinheiro –, configura uma série infinda de atividades submetidas a determinações históricas; ele, portanto, não se restringe, como produtor de riqueza, a uma única atividade como queriam os fisiocratas, a agricultura especificamente. A ciência econômica burguesa proporcionou um grande avanço com Adam Smith ao tratar do *trabalho como categoria geral e simples*, não importando suas especificidades, seja industrial, agrícola ou comercial. Com efeito, Marx (1987) ratifica essa concepção em sua *Contribuição à crítica da economia política*: “Com a generalidade da atividade criadora de riqueza igualmente se manifesta então a generalidade do objeto na determinação de riqueza, o produto considerado em absoluto, ou ainda trabalho em geral, mas enquanto trabalho pesado, objetivado num objeto” (MARX, 1987, p. 222). O trabalho em geral, compreendido enquanto categoria metodológica da crítica da economia política, portanto, não pode ser *imediatamente* confundido com o trabalho abstrato gerado no processo de desenvolvimento da produção do valor com base no desenvolvimento dos estágios da produção nas relações de troca.

de mercadorias, a expressão do valor pode se tornar desigual e desconexa, caso a diversidade das mercadorias, que se estende em uma série sem fim, comprometam a expressão das formas relativas do valor em um equivalente correspondente. Dessa maneira, falta nesse estágio das relações mercantis uma forma unitária no circuito geral dos trabalhos particulares que sirva de mediadora da série total dos processos de troca.

Dessa forma, o primeiro relacionamento das mercadorias com valores propriamente ditos, isto é, a expressão do valor em uma única e mesma mercadoria, onde totalidade das mercadorias exprime-se no mesmo equivalente, ocorre quando uma mercadoria particular assume, pelo hábito social, a função do valor (o ouro, por exemplo), ou seja, uma abstração. Segundo Marx (2003, p. 88), “[...] a realidade do valor das mercadorias só pode ser expresso pela totalidade de suas relações sociais, porque essa realidade nada mais é que a “existência social” delas, tendo a forma do valor, portanto, de possuir validade social reconhecida”. O equivalente geral tem de estar, portanto, destacado de todas as outras mercadorias, mas como uma limitação meramente quantitativa e que funcione como mercadoria-dinheiro. O valor assume, portanto, a *forma dinheiro*, isto é, a fixação da forma direta de equivalente nas relações mercantis, conforme no exemplo do ouro como mercadoria-dinheiro. O *preço* constitui a tradução monetária das mercadorias. A conexão das formas que expressam o valor, nas relações sociais, constitui o cerne da forma-mercadoria: a emancipação e o domínio do abstrato na forma mais determinada do valor, o dinheiro.

Assim, conforme aponta Marx (2003, p. 96), “[...] a condição de ter valor só se fixa nos produtos do trabalho quando eles se determinam como *quantidades de valor*”, ou seja, enquanto houver determinação de valor mediado pelo tempo de trabalho, pela ação humana não consciente das relações sociais que a condicionam, bem como pela transformação da história em dado natural em decorrência dessa objetividade fantasmagórica. Por mais

diversificados que sejam, efetivamente, os trabalhos particulares, a realidade social que os produziu passa a uma uniformização mediada pelo valor e, conseqüentemente, o caráter histórico dessas transformações é dissimulado na forma dinheiro. O ‘enigma’ do caráter fetiche da mercadoria reside no encobrimento das relações sociais objetivas e das características do trabalho na forma da mercadoria: a relação entre os trabalhos individuais e o trabalho geral caracteriza-se por uma dissimulação que culmina na reificação, “expressão objetiva” do absurdo, que é a marca de um hábito social consolidado e não consciente:

Há uma relação física entre coisas físicas. Mas a forma mercadoria e a relação de valor entre os produtos do trabalho, a qual caracteriza essa forma, nada tem a ver com a natureza física desses produtos nem com as relações materiais delas decorrentes. Uma relação social definida, estabelecida entre os homens, assume a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas. Para encontrar um símile, temos que recorrer à região nebulosa da crença. Aí, os produtos do cérebro humano, parecem dotados de vida própria, figuras autônomas que mantêm relações entre si e com os seres humanos. É o que ocorre com os produtos da mão humana, no mundo das mercadorias. Chamo a isso de fetichismo, que está sempre grudado aos produtos do trabalho, quando são gerados como mercadorias. (MARX, 2003, p. 94).

Com a metamorfose do trabalho em abstração, a propriedade privada surge como fonte da alienação dos homens entre si. O declínio das relações sociais diretas pode ser considerado um índice dessa metamorfose. Marx (2003) constata, então, que as formas de consciência também estão submetidas aos fenômenos externos e às leis objetivas do desenvolvimento do caráter fetiche da mercadoria, expressos na totalidade do trabalho social:

[...] os trabalhos privados atuam como partes componentes do conjunto do trabalho social, apenas através das relações que a troca estabelece entre os produtos do trabalho e, por meio deste,

entre produtores. Por isso, para os últimos, as relações sociais entre seus trabalhos privados aparecem de acordo com o que realmente são, como relações materiais entre pessoas e relações sociais entre coisas, e não como relações sociais diretas entre indivíduos em seus trabalhos. (MARX, 2003, p. 95).

Benjamin (2007), citando Marx, assinala que “[...] a troca de mercadorias começa onde as comunidades terminam” (MARX, s/d, p. 99 apud BENJAMIN, 2007, p. 698). Esta anotação não pretende enfatizar um tom nostálgico na pesquisa benjaminiana, mas, antes de tudo, pôr em relevo o caráter desagregador do valor e o caráter da forma social do trabalho: o homem não trabalha apenas para si. Por isso o valor, enquanto relação social, submete e torna homogêneo o conjunto das demais relações sociais na sociedade burguesa. Outro ponto que deve ser destacado em *O Capital*: os períodos pré-capitalistas da história são pensados em negativo ou em contraposição dialética à sociedade produtora de mercadorias: no período da Idade Média, por exemplo, era inexistente a objetivação fantasmagórica ou o mascaramento das condições sociais. Pelo contrário, o trabalho se produzia segundo relações pessoais e diretas, não pela relação entre coisas: a *dominação* ocorria de maneira explícita.

De fato, essa concepção torna-se evidente já quando Marx (2003), ao apresentar as limitações históricas que impossibilitaram Aristóteles de levar a cabo sua análise das relações de trocas mercantis, acaba por caracterizar a moderna sociedade capitalista como uma “[...] uma sociedade em que a forma mercadoria é a forma geral do produto do trabalho, e, em consequência, a relação dos homens entre si como possuidores de mercadorias é a relação social dominante.” (MARX, 2003, p. 82). O mascaramento dessas relações, na sociedade capitalista – origem da falsa consciência da práxis social vigente –, são condicionadas pela efetiva divisão do trabalho em material e espiritual (BENJAMIN, 2007, p. 694), pela inversão imposta pelo processo de naturalização da história. O valor, enquanto produto histórico nascido das relações sociais de produção

– ou seja, o valor é ele mesmo uma relação social –, descola-se e se autorreproduz de maneira autônoma frente a todas as demais relações sociais de produção, em detrimento delas, e nivela, superficialmente, os trabalhos particulares, homogeneizando-os (MARX, 2003, p. 96). No entanto, isso não ocorre conscientemente por parte dos homens; o processo de troca não está submetido ao seu controle nas condições atuais. Existe, portanto, segundo Marx (2003), uma *tendência* dos produtores a naturalizarem tais relações sociais de produção, cujo enfrentamento é decisivo para a superação dessa realidade. A naturalização da realidade, resultante do desenvolvimento da forma valor, constitui, objetivamente, a base das relações sociais reificadas. Assim, o fetiche não pode ser considerado apenas como fenômeno da consciência ou representação mental, mas como a forma e a base objetiva das relações de produção modernas. Tal ponto, conforme a visão de Marx (2003), é estratégico também para uma nova compreensão dos objetivos do projeto benjaminiano das *Passagens*:

O valor transforma cada produto do trabalho humano num hieróglifo social. Mais tarde, os homens procuram decifrar o significado do hieróglifo, descobrir o segredo de sua própria criação social, pois a conversão de objetos úteis em valores é, como a linguagem, um produto social dos homens. (MARX, 2003, p. 96).

Assim, a sociedade produtora de mercadorias repousa sob o signo do autoengano, como que imersa num estado letárgico que impossibilita o desenvolvimento do potencial emancipatório da humanidade, já que as condições materiais estão disponíveis. A chave do fetiche da mercadoria consiste no encobrimento que opera uma dissimulação do caráter social do trabalho, quer dizer, uma dissimulação de uma relação social definida, construída pelos homens, mas que assume – na vida prática, e não apenas nem primeiramente para a consciência – a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas mediadas pelo valor. Para Benjamin (2007), as produções da cultura em todas as suas formas

expressam tais relações fetichizadas e, dessa maneira, estruturam as formas de vida e de pensamento do coletivo sem que ele tome consciência de sua posição no processo de reificação.

A ‘conexão mística’ é real na sociedade capitalista, e está associada ao poder conferido pelo dinheiro de se apropriar do trabalho dos outros, seja pela compra de seus produtos, seja pela compra do trabalho ele mesmo, quando o dinheiro se apresenta como capital-dinheiro nas mãos de um capitalista, isto é, de um proprietário privado dos meios de produção. Por isso ‘o conselho do banqueiro [é...] mais importante que o do sacerdote’, por isso a religião tradicional pode até desaparecer, mas o capital coloca no lugar dela seus próprios ‘signos’, ‘hieróglifos’ e ‘conexões místicas’. Por isso é impressionante o acerto de Benjamin ao levar a sério as metáforas religiosas de Marx, mais do que metáforas no sentido literário, são chaves de compreensão do capitalismo. (GRESPLAN, 2015, p. 54).

Com efeito, as próprias formas de consciência da sociedade burguesa são produtos de relações fetichizadas. Corroborando com as teses de Marx e ampliando o espectro da pesquisa sobre os fenômenos da reificação, Benjamin (2007) constata, magistralmente, a expressão das formas de consciência na extensão dos fenômenos resultantes do fetiche, inserindo-as na análise da transformação da mercadoria em fantasmagoria:

A propriedade que recai sobre a mercadoria como seu caráter fetichista é inerente à própria sociedade produtora de mercadorias, não como ela é em si, mas como representa a si mesma e acredita compreender-se quando faz abstração do fato que ela produz mercadorias. A imagem que ela assim produz de si mesma e que costuma designar como sua cultura corresponde ao conceito de fantasmagoria. (BENJAMIN, 2007, p. 711).

As formas de consciência do universo cultural burguês do século XIX, as quais emergem como expressões determinadas das relações de produção, não estão isentas do fato de serem elas mesmas produzidas à medida que a própria sociedade produz

mercadorias. Tal fato, marcante e constitutivo, é sempre relegado para a zona sombria do esquecimento. As formas de consciência interessam ao projeto benjaminiano na medida em que estão imersas no processo de objetivação fantasmagórica e são partícipes das relações fetichistas que correspondem ao conceito benjaminiano de *fantasmagoria*, ou seja, às percepções brutas do fetichismo no cotidiano da metrópole capitalista. Consoante Pezzella (1996)²², o fetichismo pode ser compreendido como processo alquímico tríplice de dissolução do sensível através da *abstração*, da *reificação* e do *domínio* do sensível, por meio da redução dos elementos intrínsecos dos valores de uso (materiais e palpáveis) em um terceiro elemento imaterial no valor, através da uniformização do trabalho social e pela naturalização que inverte e mascara as relações sociais.

Nesse ponto, é necessário discordar, em parte, de Rouanet (1987, p. 63), para quem “[...] o fetichismo, tal como concebido por Benjamin, deriva muito mais de sua teoria da alegoria que do primeiro volume do *Capital*”. Em parte porque a reificação está no fundamento de concepções anti-históricas e conformistas, as quais estão edificadas no processo de abstração e na correspondente identificação desse processo como um dado objetivo apartado tanto das condições de produção como da consciência dos agentes econômicos. Essa compreensão tem Marx como sua fonte e é

²² Sobre esse processo de dissolução do sensível nas relações fetichistas, o autor italiano, após enfatizar a relevância do trabalho de Benjamin para o desenvolvimento da categoria da reificação, sintetiza: “Il feticismo delle merci si sviluppa in un processo alchemico di dissoluzione del concreto, che conosce tre fasi successive e complementari. La prima è quella descritta da Marx stesso e determina la subordinazione crescente delle qualità concrete dei corpi e del loro valore d’uso all’astrazione dei valori di scambio: non si produce più in primo luogo un prodotto utile, ma un prodotto trasformabile in danaro. Non si organizza più il lavoro in base alla sua qualità d’uso specifica, ma come forza generica trasformabile in danaro. In modo sempre più inarrestabile, la *quantità* astratta (di valore e di lavoro) diviene decisiva rispetto all’*qualità* concreta (degli uomini e dei loro prodotti) [...]. Se questo è il fondamento immateriale del modo di produzione capitalistico, tutto il mondo percettivo dell’uomo, tutta l’esperienza ch’egli ha dell’altro da sé e del mondo intorno a lui assumerà la stessa tonalità, la stessa tensione a dilsovere le qualità sensibili e a distillare de esse un’astratta ontologia. Siamo di fronte a un modo di produzione che invita ad abolire sempre più integralmente la corporeità, il finito, la sua irripetibilità, distillando da essi una suprema e calcolabile razionalità formale.” (PEZZELLA, 1996, p. 14-15).

crucial. No entanto, o modo de exposição do fetichismo em Benjamin (2007) se dá através da noção de imagem: esta categoria é fulcral para o modo como Benjamin faz filosofia. Por isso, Rouanet (1987) está, em parte, correto ao se referir à exposição alegórica, já que, nas *Passagens*, a constelação dos fenômenos abordados por Benjamin (2007) guarda ainda uma significação ambígua, fantasmática. A constelação do despertar atrela-se à crítica imanente dessa aparência fantasmagórica ao expor seus extremos em sua visibilidade. A própria alegoria é uma figura de ambivalências (KOTHE, 1986). Tais fenômenos prefiguram, segundo Benjamin (2007), a totalidade das formas reificadas do presente histórico na vida humana nas suas construções mais efêmeras às mais duradouras. Esse é o caráter de ocultamento “metafísico” que o fetichismo incorpora à aparência da mercadoria tornando-a opaca: somente a imagem histórica pode tornar visível a imagem do despertar histórico.

3.4 O fetichismo e as imagens do desejo

O sentido do fenômeno originário nas *Passagens* consolida-se na apreensão dos fatos econômicos. A primeira contradição verifica-se no imenso descompasso entre a desmesurada capacidade produtiva da sociedade burguesa e o uso social da riqueza produzida. Muitos aspectos da cultura expressam-se nessa contradição. A segunda contradição, inerente à sociedade mercantil, é o fetichismo, que naturaliza tais processos de valorização do valor e obscurece a consciência histórica dos agentes envolvidos.

Marx expõe a relação causal entre economia e cultura. O que conta aqui é a relação expressiva. Não se trata de apresentar a gênese econômica da cultura, e sim a expressão da economia na cultura. Em outras palavras, trata-se da tentativa de apreender um processo econômico como fenômeno primevo perceptível, do qual se originam todas as manifestações de vida das passagens (e, igualmente, do século XIX). (BENJAMIN, 2007, p. 502).

Benjamin (2007) incorpora às *Passagens* a perspectiva de uma abordagem sobre a expressão das formas culturais e ideológicas do capitalismo avançado em conformidade com a dialética materialista de Marx, pois, para ele, nenhum aspecto da cultura pode ser reduzido à sua base material pura e simplesmente. Benjamin (2007) faz frente às concepções que preveem um desenvolvimento automático das relações de produção a partir do desenvolvimento de sua base material, ou seja, quaisquer visões etapistas e ou triunfalistas da história baseadas em um economicismo mecanicista coadunam com a ideologia do progresso, o qual anula a visão genuinamente histórica dos fenômenos socioculturais. O problema da relação entre a base econômica e a cultura não pode ser concebido de maneira meramente causal, como se as formas de vida espirituais fossem configuradas exteriormente pelo nível do conjunto das forças sociais de produção. Essas contradições, sempre tensas e inscritas nas formas culturais produzidas pela coletividade humana, dão forma a um sem-número de construções da sociabilidade moderna e gera, para Benjamin (2017), no século XIX, imagens de sonho, tal como ocorre analogamente na experiência do indivíduo. Benjamin (2017) torna claro esse discernimento no ensaio sobre a obra de arte:

Ao longo de grandes períodos históricos transforma-se todo o modo de existência das sociedades humanas, e com ele seu modo de percepção. O modo como se organiza a percepção humana – o meio por que se realiza – não é apenas condicionado pela natureza, mas também pela história. (BENJAMIN, 2017, p. 16, grifo do autor).

Tratando-se do capitalismo avançado, nem mesmo suas crises mais severas alcançaram solapar a forma social fetichista e as fantasmagorias perceptuais a ela subjacentes. Ao contrário, a crise as aprofunda.

Mais uma vez, Benjamin opera uma refundição de categorias: transpõe o modelo pulsional de Freud (1856-1939) dos fenômenos individuais para os fenômenos coletivos, entrecruza psicanálise e materialismo histórico. O suporte teórico dessa analogia se efetiva pelo conceito de *expressão*, ou seja, na legibilidade do modo como a base econômica se expressa em produções culturais e sociais específicas na aparência fenomênica. As formas sociais determinadas de utilização das forças coletivas de produção articulam um *espaço simbólico* onde se desdobram tipos específicos de relação social. Assim, os fenômenos reificados da cultura ganham uma legibilidade própria na interpretação da aparência mítica. Não se trata duma estetização da aparência ou em uma psicologização do fetiche, mas sim de conferir uma nova legitimidade dos índices históricos concretos. O fetichismo não é um fenômeno privado da consciência, e Benjamin tinha ciência disso.

Os sujeitos atuantes aparecem apenas como instrumentos de uma expressão social que se impõe em grande escala. Quando Benjamin descreve personagens sociais como o dandy, o flâneur ou o colecionador, ou mesmo um poeta como Baudelaire, ele evita todo o psicologismo. Seu caráter individual não importa para ele; eles só interessam a ele na medida em que se pode compreendê-los como fenômenos expressivos dos processos sociais como um todo. Ao se inspirar nos personagens compostos dos sonhos, ele desconstrói neles a expressão da força produtiva, prisioneira das relações de produção determinadas. (KLEINER, 1986, p. 508).

A relevância conceitual da categoria de expressão é desenvolvida nas notas e materiais das *Passagens*, bem como na justificativa teórica da abordagem das formas de consciência da *Paris, Capital do século XIX*.

A questão é, de fato, a seguinte: se a infra-estrutura determina de certa forma a superestrutura no material do pensamento e da experiência, mas se esta determinação não se reduz a um simples reflexo, como ela então deve ser caracterizada, independente da causa da questão da causa de seu surgimento? Como sua expressão.

A superestrutura é a expressão da infra-estrutura. As condições econômicas, sob as quais a sociedade existe, encontram na superestrutura a sua expressão – exatamente como o estômago estufado de um homem que dorme, embora possa ‘condicioná-lo’ do ponto de vista causal, encontra no conteúdo do sonho não o seu reflexo, mas sua expressão. (BENJAMIN, 2007, p. 473).

A *integração* da psicanálise freudiana ao projeto de uma historiografia materialista justapõe, portanto, as construções teóricas de Goethe e de Freud na medida em que os produtos culturais das relações fetichizadas do século XIX são compreendidos com base no conceito de fenômeno originário. Este, por sua vez, remete àquele de reificação. Consequentemente, os fenômenos reificados se expressam na forma de sonho do coletivo. Benjamin (2007) denominará tal forma social de *aparência mítica*. Os entrecruzamentos de categorias se adensam e se tornam mais complexos, porque o significado da transposição das aquisições de Freud para o plano histórico tem conotação, eminentemente, política. Um dos objetivos da metodológica imagética de Benjamin é construir uma leitura política da história no uso desses conceitos na interpretação (*Deutung*) do sonho coletivo. O intuito dessa proposta é explodir a estrutura do mito e apresentar a origem histórica de sua constituição para o coletivo.

É um dos pressupostos tácitos da psicanálise que a oposição categórica entre sono e vigília não tem valor algum para determinar a forma de consciência empírica do ser humano, mas cede o lugar a uma infinita variedade de estados de consciência concretos, cada um determinado pelo grau de vigília de todos os centros possíveis. Basta, agora, transpor o estado da consciência, tal como aparece desenhado e seccionado pelo sonho e pela vigília, do indivíduo para o coletivo. Para este, são naturalmente interiores muitas coisas que são exteriores para o indivíduo. A arquitetura, a moda, até mesmo o tempo atmosférico, são, no interior do coletivo, o que os processos orgânicos, o sentimento de estar doente ou saudável são no interior do indivíduo. E, enquanto mantêm sua forma onírica, inconsciente e indistinta,

são processos tão naturais como a digestão, a respiração etc. (BENJAMIN, 2007, p. 434).

O interesse de Benjamin pelos desafios lançados pela psicanálise na constituição de uma epistemologia crítica do conhecimento histórico visava o esclarecimento das relações sociais reificadas e, com isso, também, uma teoria das formas de percepção modernas. A leitura intensa de Freud torna-se evidente em alguns textos tardios e, da simples revisão das várias formulações do projeto das *Passagens*, verifica-se esse recurso da psicanálise. Para Benjamin (2007), o sujeito da historiografia materialista associa os elementos da experiência coletiva àqueles da experiência individual. Essa ideia remonta também a uma redescoberta da cognição infantil para a interpretação histórica. Eis um dos modos como Benjamin formula essa ideia:

Tarefa da infância: integrar o novo mundo ao espaço simbólico. A criança é capaz de fazer algo que o adulto não consegue: rememorar o novo. Para nós, as locomotivas já possuem um caráter simbólico, uma vez que as encontramos na infância. Nossas crianças, por sua vez, perceberão o caráter simbólico dos automóveis, dos quais nós vemos apenas o lado novo, elegante, moderno, atrevido. Não existe antítese mais rasa, mais estéril do que aquela que pensadores reacionários como Klages esforçam-se por estabelecer entre o espaço simbólico da natureza e a técnica. A cada formação verdadeiramente nova da natureza – e no fundo a técnica é uma delas – correspondem novas “imagens”. Cada infância descobre estas novas imagens para incorporá-las ao patrimônio de imagens da humanidade. (BENJAMIN, 2007, p. 435).

Aqui, os surrealistas também cumprem um importante papel: eles foram responsáveis por transpor as aquisições de Freud para o domínio da história em seu fazer artístico. Com essa dupla influência de Freud e dos surrealistas, Benjamin (2007), com base em um rearranjo do conjunto das categorias apresentadas, entrecruza as implicações políticas e teóricas da psicanálise, gerando uma forma própria de concebê-la. Louis Aragon aborda, no “incomparável”

Camponês de Paris (1926), o século XIX e as passagens como ruínas da cultura burguesa, em seu momento mais adiantado de decomposição já no século XX, exatamente no momento em que a Passagem da Ópera será demolida para concluir o último espasmo da haussmannização. Foram também os surrealistas os primeiros a associar a psicanálise às demandas da conjuntura política do Entre Guerras, mas, para os integrantes da vanguarda artística, o foco principal era construir, com base nesses dejetos culturais, uma mitologia moderna, pois, segundo eles, “[...] o mito é a única voz da consciência” (ARAGON, 1996, p. 152). A postura de Benjamin ante ao surrealismo é, ao mesmo tempo, de adesão e crítica. Apesar de reconhecer a ideia de uma liberdade radical provinda pelo movimento, sua crítica recai sobre a posição positiva dos surrealistas em relação ao mito, ao passo que também reconhece o valor da tematização dos elementos do sonho coletivo por Aragon e Breton nas construções materiais e urbanas. A adesão crítica de Benjamin à vanguarda resultará bastante frutífera: a categoria benjaminiana do despertar não apenas superará a postura surrealista deslumbrada com a mitologia moderna como fornecerá uma das constelações mais profícuas para o pensamento benjaminiano no que tange à consciência histórica.

A categoria de expressão evoca, portanto, o modo como o coletivo gera um espaço simbólico em sua maneira específica de se relacionar com as forças produtivas. O século XIX, enquanto objeto da pesquisa de Benjamin (2007), é marcado pela ambiguidade de seus produtos culturais; aí, a ambiguidade também se expressa pela confusão incipiente na determinação de valor de uso e valor de troca, em que a experiência do sonho coletivo configura um caso exemplar.

Se uma poesia, uma representação imaginária, pudesse originar-se dos reprimidos e econômicos conteúdos da consciência de um coletivo, tal como Freud afirma em relação a conteúdos sexuais de uma consciência individual, teríamos diante dos olhos, com

esta descrição, a sublimação perfeita das passagens com suas miudezas vicejando nas prateleiras. (BENJAMIN, 2007, p. 582).

O exercício de investigação presente nas *Passagens* trata de decifrar e elucidar o sonho coletivo do século XIX. O desdobramento da categoria de reificação e a análise exaustiva da sua expressão cultural na extensão das trocas mercantis ocorrem pela perscrutação de imagens. A constatação da potência do fetichismo da mercadoria, no século XIX, apresenta-se como mito moderno ou como máscara da vida histórica. Sua interpretação crítica direciona-se no intuito de romper com a estrutura da consciência mítica que obscurece os sentidos da história e submete o homem às potências sobre-humanas no invólucro da aparência mítica. O mito, na perspectiva benjaminiana, tem a ver com a persistência de uma imagem ou narrativa herdada na transmissão da história que, por sua força e plasticidade, encobre o próprio caráter histórico dos acontecimentos.

Não só as formas em que se manifestam os sonhos coletivos do século XIX não podem ser negligenciadas, não só elas o caracterizam de maneira muito mais decisiva do que aconteceu em qualquer século anterior: elas são também – se bem interpretadas – da maior importância prática, permitindo-nos conhecer o mar em que navegamos e a margem da qual nos afastamos. É aqui, em suma, que precisa começar a ‘crítica’ ao século XIX. Não a crítica ao seu mecanismo e maquinismo, e sim ao seu historicismo narcótico e à sua mania de se mascarar, na qual existe, contudo, um sinal de verdadeira existência histórica, que os surrealistas foram os primeiros a captar. Decifrar este sinal é a proposta da presente pesquisa. E a base revolucionária e materialista do Surrealismo é uma garantia para o fato de que, no sinal da verdadeira existência histórica, de que se trata aqui, o século XIX fez sua base econômica alcançar sua mais alta expressão. (BENJAMIN, 2007, p. 435-436).

As determinações teóricas preliminares da expressão se situam, portanto, no plano de quatro relações que apontam para o

núcleo de suas potências históricas: a) como desdobramento do fetiche e da teoria do valor nos fenômenos mesmos; b) na disparidade de uma relação não causal entre o desenvolvimento moderno das forças produtivas e o uso social dessas mesmas forças; c) pela integração da psicanálise no modelo de compreensão da aparência mítica enquanto sonho do coletivo; d) e como abordagem que favorece o caráter expressivo-cultural da economia mediante a noção de espaço simbólico. Todas essas relações podem tanto ser inferidas do conjunto da presente exposição até o momento, bem como podem ser expressas na escrita um tanto cifrada de Benjamin neste longo fragmento que os apresenta ora como sua face onírica ou como a cena de um crime a ser desvendado:

Assim como as rochas do mioceno ou do eoceno carregam em si parcialmente a impressão de monstros destes períodos geológicos, situam-se hoje as passagens nas grandes cidades como cavernas com fósseis de um animal extinto: dos consumidores da época pré-imperial do capitalismo, o último dinossauro da Europa. Nas paredes destas cavernas viceja a mercadoria como flora imemorial e estabeleça as ligações mais desregradas, como os tecidos de tumores. Um mundo de afinidades secretas revela-se nela: palmeira e espanador, secador de cabelos e a Vênus de Milo, próteses e epistolários. A Odalisca está deitada à espreita ao lado do tinteiro e sacerdotisas erguem taças nas quais depositamos pontas de cigarro com sacrifício de fumaça. Estas mercadorias expostas são uma charada: temos na ponta da língua o modo de decifra o alpiste na vasilha de fixação, as sementes de flores ao lado dos binóculos de campanha, o parafuso quebrado sobre a partitura e o revólver sobre o aquário de peixinhos dourados. Aliás, nada disso parece novo. Os peixinhos dourados talvez tenham um tanque que secou há muito tempo, o revólver foi um *corpus delicti* e dificilmente estas partituras puderam impedir sua antiga proprietária morrer de fome quando os últimos alunos desapareceram. E como o declínio de uma época econômica apresenta-se ao próprio coletivo sonhador como o fim do mundo, o poeta Karl Kraus descreveu perfeitamente as passagens que, por sua vez, o atraíam como o molde de um sonho: 'A grama não cresce na passagem berlinense. Parece o dia seguinte

ao fim do mundo, mesmo que as pessoas ainda se movimentem. A vida orgânica secou e é exposta desta maneira. O panóptico de Kastan. Oh, um domingo de verão ali, às seis horas. Uma máquina de música mecânica toca como acompanhamento da operação de Napoleão III. O adulto pode ver o cancro sifilítico de um negro. Irrevogavelmente, os últimos astecas. Gravuras a óleo. Garotos de propaganda de mãos grossas. Lá fora, a vida: um cabaré onde se serve cerveja. A música mecânica soa: Emílio, tu és uma planta. Aqui, Deus é feito a máquina' (sic) Karl Kraus, *Nachts*, Viena-Leipzig, 1924, p. 201-202. (BENJAMIN, 2007, p. 582).

Analogamente a esta composição, Benjamin (2007) procura, nas *Passagens*, apresentar a extensão do conteúdo concreto do coletivo onírico nos próprios fenômenos reificados mediante “[...] uma operação no interior das próprias imagens-fetiches” (SAFATLE, 2015, p. 125), as quais podem ser designadas como imagens do desejo coletivo carregadas da ambiguidade inerente ao seu núcleo histórico.

História natural do coletivo onírico: memória material nos fragmentos das *Passagens*

4.1 Sobre a proto-história do século XIX: o antigo e o moderno

No presente capítulo, o espaço simbólico das imagens oníricas, enquanto produções sociais e históricas determinadas, será tratado com base em um uso mais copioso e direto das notas e materiais das *Passagens*. Para tanto, é preciso levar em conta as determinações conceituais do sonho coletivo nos próprios fenômenos culturais, em seus aspectos, imediatamente, sensíveis: a ideia da interpenetração do antigo e do novo, bem como dos conceitos de repetição e do eterno retorno do mesmo. A categoria de expressão adquire, aqui, sua exposição imagética e, conseqüentemente, histórica do espaço simbólico gerado na interação do uso social das forças produtivas do século XIX. No conteúdo das *Passagens* tais propósitos ora se sobrepõem, ora seguem em paralelo. Mediante uma montagem dos principais fenômenos trabalhados por Benjamin no projeto, vislumbra-se a conexão expressiva entre economia e cultura como condição necessária para o desdobramento do fetiche nas fantasmagorias metropolitanas do século XIX, nas quais a concretude dos fatos econômicos, os quais figuram como fenômenos originários, tem sua tradução na aparência mítica, nos termos da sua visibilidade.

A concepção do mito moderno criticada por Walter Benjamin não se encontra formulada em um plano linear e

esquemático, mas em um espaço imagético. Antes de tudo, o mito é uma aparência de continuidade fomentada no espaço simbólico da sociedade, que aprisiona a vida histórica numa falsa consciência. Tal crítica do mito se repõe e reformula ao longo de toda a obra de Benjamin. O aspecto genuíno da realidade histórica é sua verdade transitória, ambígua, não harmônica, a qual não pode, portanto, ser apreendida por um esquema exclusivamente conceitual e fechado. Benjamin projeta, na fase tardia de seu pensamento, uma crítica da cultura que se assenta no comentário do mito moderno, cuja base de interpretação são os fenômenos urbanos da Paris do século XIX. O desdobramento da forma fetiche traduz-se em fantasmagorias que envolvem a extensão das trocas mercantis capitalistas, expressando-se na totalidade das formas de vida: “Tais criações sofrem essa ‘iluminação’ não somente de maneira teórica, por uma transposição ideológica, mas também na imediatez da presença sensível”. (BENJAMIN, 2007, p. 53). O elemento que condensa o sentido de tais fenômenos está na história material da constituição das passagens comerciais parisienses e o cabedal fulgurante de suas imagens, centro das mercadorias de luxo e cenário da primeira iluminação a gás. A primeira aparição dessas novidades ganha contornos feéricos em tensão com formas mais antigas de sociabilidade. Duas condições materiais proporcionaram sua aparição: a conjuntura favorável do comércio têxtil após 1822 e o uso, em larga escala, do ferro na arquitetura. Benjamin (2007) recolhe a descrição clássica desses centros comerciais em um *Guia Ilustrado de Paris*, de 1852, com fins propagandísticos.

Estas passagens, uma recente invenção do luxo industrial, são galerias cobertas de vidro e com paredes revestidas de mármore que atravessam quarteirões inteiros, cujos proprietários se uniram para esse tipo de especulação. Em ambos os lados dessas galerias, que recebem luz do alto, alinham-se as lojas mais

elegantes, de modo que tal passagem é uma cidade, um mundo em miniatura. (BENJAMIN, 2007, p. 40)¹.

Para Benjamin (2007), o mundo da moderna sociedade produtora de mercadorias, munido de formas novas de produção material – que Benjamin denomina de “auge do capitalismo” (*Hochkapitalismus*) – está fortemente marcado pela reativação de forças míticas. Benjamin (2007) questiona o caráter da tese weberiana do *desencantamento do mundo* no processo de secularização trazido à baila pelo capitalismo. O desenvolvimento da produção de riqueza, o domínio da natureza pela ciência e a técnica, a ampliação do sistema democrático burguês não baniram do mundo profano o universo das forças sobre-humanas que atuam à revelia da consciência histórica². As novas relações sociais, sob o signo do fetichismo da mercadoria, provocaram um deslocamento desta esfera do “sagrado” ao elevar, inconscientemente, o modo de produção ao status de autêntica religião secular³. No contexto das relações fetichistas, o mundo

¹ Cf. o levantamento sociológico das passagens feitas por Palmier in PALMIER, Jean-Michel. *Walter Benjamin, Le chiffonier, l'ange et le petit bossu*. Paris: Klincksieck, 2006, pp. 745-775.

² Escrita durante os últimos anos da Segunda Guerra, já no exílio americano, a *Dialética do esclarecimento* de Adorno e Horkheimer guarda uma similaridade temática com a persistência do mito como elemento da alienação histórica própria da modernidade; porém, não se vale apenas do contexto europeu, mas também das ramificações do mito na sociedade, democraticamente, administrada. Cf. RUSH, Fred (org.). *Teoria crítica*. Trad. de Beatriz Katinsky e Regina Rebollo. Aparecida: Ideias & letras, 2008, p. 85-104.

³ Cf. GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Teologia e Messianismo no pensamento de W. Benjamin. In: *Revista Estudos Avançados*, 13 (37), USP, 1999, p. 196-197: “Benjamin tratou do fenômeno religioso em vários textos de sua juventude, em especial: *Dialog über Religiosität der Gegenwart e Kapitalismus und Religion*. Mais tarde, porém, o vocábulo desaparece quase totalmente, enquanto o tema teologia assume uma importância crescente. Poderíamos dizer, como já o fizeram muitos comentadores, que o interesse do jovem Benjamin pelo fenômeno religioso se deve à sua leitura de Max Weber e a seu entusiasmo, muito comum na época, por Nietzsche. No fragmento *Capitalismo e Religião*, por exemplo, as mais importantes características da Religião são os conceitos de *Schuld* (dívida, culpa) e de culto, o primeiro eminentemente nietzschiano, o segundo tomado a Simmel, outro modelo intelectual ao jovem Benjamin, tudo isso no contexto weberiano da ligação entre protestantismo e capitalismo. Benjamin foi assimilando a temática, discutida na época, por meio de duas noções fundamentais: o desencantamento do mundo de Max Weber e a morte de Deus de Nietzsche, duas noções das quais, no mínimo, não se pode afirmar que elas reforçam um paradigma positivo do religioso! Aliás, em numerosos textos, Benjamin ataca os substitutos religiosos medíocres que, como

moderno abriu espaço para um renascimento potente do mito, pois, conforme Benjamin (2007, p. 436), “[...] o capitalismo foi um fenômeno natural com o qual um novo sono, repleto de sonhos, recaiu sobre a Europa e, com ele, uma reativação de forças míticas”. Para Pezzella (1986), essa visada sobre o moderno, conjugada a uma teoria do mito, é o elemento novo da produção benjaminiana tardia erigida nas *Passagens*.

Uma reflexão originalmente teológica – a luta contra as potências míticas – se atualiza na percepção inquietante do capitalismo moderno, que é o lugar de interseção do que é o “mais novo” – a *técnica* – e do que é “sempre igual” – o ciclo inelutável de determinações arcaicas (PEZZELLA, 1986, p. 517).

Benjamin (2007, p. 503) sustenta que “[...] somente um observador superficial pode negar que existem correspondências entre o mundo da tecnologia moderna e o mundo arcaico da mitologia”. O campo de possibilidades proporcionado pela técnica surge associado a elementos arcaicos. A capacidade de produção da modernidade ampliada pelo desenvolvimento tecnológico impõe uma ruptura com as formas tradicionais de produção. Se tal tradição era marcada por um ritmo de vida mais lento e formações sociais mais longevas, a modernidade rompe esse horizonte comum e forja formas novas de percepção e experiência, marcadas pela efemeridade. É exatamente nessa clivagem entre o desenvolvimento das forças produtivas e o uso que o coletivo faz delas que a mercadoria fixa a imagem do sonho. Benjamin (2007), por meio da apresentação da “topografia mitológica de Paris” (BENJAMIN, 2007, p. 125), indica em epítome o quadro da

Max Weber já o havia bem percebido, proliferam em períodos de desencantamento, quando as grandes religiões desmoronam. / Benjamin salienta a necessidade de o pensamento, e especialmente o pensamento político, enfrentar a árida grandeza do profano sem o consolo ou o conforto de um *Ersatz* (substituto) da religião. A esse respeito, poderíamos citar os mais diversos textos, tais como *Experiência e Pobreza*, vários ensaios, um sobre o surrealismo, outros sobre Kafka, e todos os textos que versam sobre a perda da aura, desde os escritos de Baudelaire até *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*” (GAGNEBIN, 1999, p. 196-197).

fantasmagoria que perpassa fenômenos específicos da época das primeiras produções industriais:

Assim apresentam-se as “passagens”, primeiras formas de aplicação da construção de ferro; assim apresentam-se as exposições universais, cujo acoplamento à indústria do entretenimento é significativo; na mesma ordem de fenômenos, a experiência do flâneur, que se abandona às fantasmagorias do mercado. A essas fantasmagorias do mercado, nas quais os homens aparecem somente sob seus aspectos típicos, correspondem as do interior, que se devem à inclinação imperiosa do homem a deixar nos cômodos em que habita a marca de sua existência individual privada. (BENJAMIN, 2007, p. 53-54).

A justaposição desses elementos, aparentemente tão díspares, próprios da *aparência* social cotidiana do século XIX, configura os índices históricos da mitologia moderna. Benjamin (2007) os encara como fenômenos originários. Neles a relação entre o valor de troca e o valor de uso ainda permanecem na zona cinzenta de um limiar onde, segundo Pezzella (1986), “A mercadoria determina a constituição simbólica dos esquemas de percepção e dá o critério da objetividade” (PEZZELLA, 2007, p. 518). Aqui, mediante a constituição desse espaço simbólico do coletivo, a categoria da expressão ganha também sua força imagética. A torrente de novidades da tecnologia traz consigo um conjunto de abstrações que alteram, significativamente, as formas de percepção de tempo e espaço tradicionais. Tal problemática liga-se às intensas transformações decorrentes da forma econômica originária do fetichismo. O processo de homogeneização e desagregação do particular, que Marx vê, primeiramente, na atividade do trabalho, põe também a problemática da constituição paradoxal da experiência humana na moderna sociedade produtora de mercadorias.

Em seu capítulo sobre o caráter fetiche da mercadoria, Marx demonstrou quão ambíguo parece ser o mundo econômico do capitalismo – uma ambiguidade fortemente acentuada pela intensificação da gestão capitalista. Isto é claramente perceptível,

por exemplo, nas máquinas que agravam a exploração em vez de amenizarem o fardo dos homens. Não se relaciona a isto, de maneira geral, a ambivalência dos fenômenos com o que temos que lidar no século XIX? Um significado até então desconhecido da embriaguez para a percepção, da ficção para o pensamento? (BENJAMIN, 2007, p. 439)

As ruas-galerias das passagens comerciais, conquanto se encontrarem no limiar entre casa e rua, entre ambiente público e privado, configuram a “ambiguidade perfeita” (BENJAMIN, 2007, p. 943) dessa experiência moderna. Conforme o capítulo anterior, a ampliação da gestão capitalista que ocorre pela difusão crescente da inserção da produção do valor transmuta a qualidade em quantidade, crescentemente, em todos os setores da vida. De acordo com Benjamin (2007), a história da Paris do século XIX torna-se, para o presente histórico, a expressão mais sugestiva desse processo. Enquanto objeto de estudo, para Benjamin (2007), Paris se apresentava, para constituição do sentido dos fenômenos da vida histórica em sua abundância de documentos, tal como o Vesúvio se apresentava para a ordem natural e geográfica. Paris é, assim, tomada como uma cidade da memória.

Pouca coisa existe na história da humanidade que conheçamos tão bem quanto a história de Paris. Milhares e milhares de volumes foram dedicados exclusivamente ao estudo desse minúsculo pedaço de terra. Os autênticos guias dos monumentos da antiga Lutetia Parisorum têm origem já no século XVI. O catálogo da biblioteca imperial, que foi impresso sob Napoleão III, contém aproximadamente 100 páginas no verbete Paris – também esta coleção está longe de ser completa. Muitas das principais ruas têm sua literatura específica, e possuímos testemunho escrito sobre mais de mil de suas mais modestas moradas. Com uma bela formulação, Hofmannsthal descreveu <esta cidade> como “uma paisagem construída de pura vida”. E na atração que ela exerce sobre as pessoas age uma espécie de beleza própria de uma grande paisagem – melhor dizendo, de uma paisagem vulcânica. Na ordem social, Paris corresponde ao que na ordem geográfica é o Vesúvio. Um maciço ameaçador, perigoso, um foco de revolução em constante

atividade. Mas, assim como as encostas do Vesúvio se transformam em pomares paradisíacos graças à camada de lava que as recobriram, assim também florescem sobre a lava das revoluções, como em nenhum outro lugar, a arte, a vida festiva, a moda. (BENJAMIN, 2007, p. 122).

Benjamin (2007) pretende, portanto, escavar as camadas de sentido dessas produções culturais da vida histórica: as revoluções, a literatura, a moda *etc.* Um dos maiores objetivos das *Passagens* seria rastrear tais fenômenos como elementos da “proto-história (*Urgeschichte*) do século XIX”. Mas, cabe destacar, essa “história primeva” não serve de parâmetro abstrato cujas formas estariam manifestas na mera facticidade. No entanto, é para o presente que a *Urgeschichte* guarda seus achados, como forma originária que ganha legibilidade apenas no agora:

Apenas onde o século XIX fosse apresentado como forma originária da história primeva – isto é, como uma forma na qual *toda* a história primeva se renova de tal maneira que algumas de suas características antigas pudessem ser identificadas somente como precursoras destas mais novas – o conceito de uma história primeva do século XIX faria sentido. (BENJAMIN, 2007, p. 947-948).

Assim, a paisagem das passagens comerciais das grandes cidades se apresenta como um fóssil da “paisagem primeva (*Urlandschaft*) do consumo” (BENJAMIN, 2007, p. 903). O consumidor é tido como o “[...] último dinossauro da Europa” (BENJAMIN, 2007, p. 582). As construções do século dezenove, sob a égide do fetiche, aparecem na forma do mito, em história naturalizada que se faz nas relações sociais fetichistas: a “segunda natureza” gerada pela tecnologia se torna história natural. Daí a importância de distinguir o contrário do mito, a vida histórica. O mito não se opõe à natureza – esta também possui a sua própria história⁴ –, mas se reveste de uma aparência natural perene. O

⁴ Em uma das entradas do *Arquivo N [Teoria do conhecimento, Teoria do progresso]*, Benjamin registra comentário de Korsch sobre o conceito de natureza em Marx relevante para essa concepção. Cf.

mito é aquilo que permanece. Por isso, Benjamin (2007) esclarece um dos pontos norteadores de seu método nas *Passagens*: “Todas as categorias da filosofia da história devem ser levadas aqui até seu ponto de indiferença. Nenhuma categoria histórica sem sua substância natural, nenhuma categoria natural sem sua filtragem histórica” (BENJAMIN, 2007, p. 948). No problema da filtragem histórica da “substância natural” das produções de base técnica constata-se a força das relações sociais fetichizadas atreladas, inelutavelmente, à problemática da reativação das forças míticas em todas as esferas da vida.

O problema formal da nova arte [por exemplo,] pode ser expressado exatamente desta maneira: quando e como os universos de formas que, sem a nossa interferência, surgiram na mecânica, no cinema, na construção de máquinas, na nova física etc., e que nos subjugaram, revelarão o que neles, pertence, à natureza? Quando será atingido o estado da sociedade em que essas formas, ou as que delas surgiram, revelar-se-ão para nós como formas naturais? De fato, isso revela apenas um momento na essência dialética da técnica. (É difícil dizer qual momento: a antítese, se não for a síntese.) De qualquer modo, também está presente na técnica um outro momento: o cumprimento de objetivos estranhos à natureza com meios que lhe são também estranhos e hostis, meios que se emancipam da natureza e a submetem. (BENJAMIN, 2007, p. 440).

A categoria da aparência também se circunscreve em torno da tensão entre história e natureza. Mais uma vez Benjamin (2007)

BENJAMIN, Walter. *Passagens*, p. 525: “Se em Hegel ... ‘também a natureza física intervém na história universal’, Marx concebe a natureza desde o início segundo categorias sociais. A natureza física não intervém de maneira imediata na história universal, e sim de maneira mediata, como um processo de produção material que se desenvolve desde a sua origem não só entre o homem e a natureza, mas também entre o homem e o homem. Ou, para usar uma linguagem compreensível também para filósofos: a natureza pura, pressuposto de toda atividade humana (a *natura naturans* econômica), é substituída, em toda parte – enquanto ‘matéria’ social, na ciência rigorosamente social de Marx –, pela natureza como *produção material* (a *natura naturata* econômica), mediada e transformada pela atividade humana social, e, com isso, ao mesmo tempo, suscetível de ser transformada no presente e no futuro”. A citação foi retirada do manuscrito da obra intitulado *Karl Marx*, p. 3.

remete à problemática de produção do valor em outra significativa nota:

Enquanto houver uma aparência histórica, ela encontrará seu último refúgio na natureza. A mercadoria, que é o último espelho ustorio da aparência histórica, celebra seu triunfo no fato de a própria natureza assumir o caráter de mercadoria. Esta aparência de mercadoria da natureza encarna-se na prostituta. “O dinheiro transmite sensualidade” é o que se diz, e esta fórmula delinea apenas o contorno mais grosseiro de um estado de coisas que vai muito além da prostituição. Sob o domínio do fetichismo da mercadoria, o *sex appeal* da mulher toma mais ou menos intensamente as cores dos apelos da mercadoria. Não é à toa que as relações do cafetão com a sua mulher – que ele considera uma “coisa” a ser posta à venda por ele no mercado – excitam intensamente a fantasia sexual da burguesia. O reclame moderno demonstra, por um lado, quanto os atrativos da mulher e da mercadoria podem se confundir. A sexualidade que, anteriormente, fora estimulada pela fantasia do futuro das forças produtivas, de um ponto de vista social, é agora mobilizada pela fantasia do poder do capital. (BENJAMIN, 2007, p. 390-391).

Nessa perspectiva, tal “ponto de indiferença” é o cerne mesmo do fetiche, ou seja, é a localização de uma relação social que se apresenta como se fosse autônoma – uma forma naturalizada ou, mais apropriadamente, um hábito social consolidado – em relação ao terreno histórico do processo de produção que a originou, mas que, enquanto aparência natural, dissolve-se na reflexão histórica genuína. Benjamin (2007) quer, portanto, conquistar para a *Urgeschichte* do século XIX as formas precursoras do presente histórico contidas nas produções culturais do fetichismo. Essa ideia da *Urgeschichte* é fundamental para a teoria histórico-filosófica das *Passagens*, visto que, mediante essa noção, poder-se-ia desvelar a essência da “nova natureza” como fenômeno passageiro, dependente das demandas da produção e consumo fetichizados. Uma imagem é retida nas *Passagens*: a história natural como uma história primeva significa compor os

traços do caráter pré-histórico da pré-história burguesa⁵. A *Urgeschichte* é, nesse sentido, um dos recursos mais contundentes a serviço da crítica da modernidade.

O novo ritmo de vida da sociedade burguesa – que se transforma em embriaguez para a percepção e ficção para o pensamento – tem seu germe no surgimento da produção em massa de mercadorias. O coletivo, em um movimento extático, confere ao vigoroso potencial das forças sociais da produção mercantil o contorno de projeções ora utópicas, ora apocalípticas. Isto significa dizer que a atividade coletiva não consciente do processo histórico, que condiciona a capacidade de produzir mercadorias em larga escala e em pouco tempo, imprime às formas de vida moderna as imagens de tais elaborações utópicas. As relações sociais configuram-se, nesse contexto, na forma do sonho enquanto imagens oníricas, as quais podem ser caracterizadas a partir da sua *expressão* sensível em fenômenos concretos da produção mercantil. As formas de vida modernas são conformadas a tais imagens oníricas em uma relação tensa e ambígua com as formas antigas de sociabilidade. A massa despersonalizada e amorfa está prefigurada na produção em massa de mercadorias – as consequências desse raciocínio serão produtivas para o ensaio sobre a obra de arte.

À forma do novo meio de produção, que no início ainda é dominada por aquela do antigo (Marx), correspondem na consciência coletiva imagens nas quais se interpenetram o novo e o antigo. Estas imagens são imagens do desejo e nelas o coletivo procura tanto superar quanto transfigurar as imperfeições do produto social, bem como as deficiências da ordem social de produção. Ao lado disso, nessas imagens de desejo vem à tona a vontade expressa de distanciar-se daquilo que se tornou antiquado – isso significa, do passado mais recente. Estas tendências remetem a fantasia imagética, impulsionada pelo novo, de volta ao ‘arquipassado’ (*Urvorgangenheit*). No sonho,

⁵ Cf. BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens*, p. 94.

em que diante de cada época surge em imagens a época seguinte, esta aparece associada a elementos da história primeva (*Urgeschichte*), ou seja, de uma sociedade sem classes. As experiências desta sociedade, que tem seu depósito no inconsciente do coletivo, geram, em interação com o novo, a utopia que deixou seu rastro em mil configurações de vida, das construções duradouras até as modas passageiras. (BENJAMIN, 2007, p. 41).

As elaborações oníricas, enquanto utopia, projetam o desejo humano de um mundo social ordenado. Assim, a “fantasia imagética” representa o trabalho do sonho do coletivo, cuja compreensão situa-se na categoria de *imagem do desejo*. O coletivo gera em torno das relações histórico-sociais um espaço simbólico caracterizado por ser a realização de desejos e, portanto, o sonho produzido pelo “inconsciente coletivo”. Como realização de desejos não satisfeitos, o sonho coletivo tem um caráter prospectivo que lança seu olhar para o futuro. No entanto, tal aspecto liga-se a uma imagem arcaica inconsciente de uma sociedade sem classes em um passado arquetípico (*Urvergangenheit*). A interação desses elementos da *Urgeschichte* em interação com as novas forças sociais de produção configura as relações sociais míticas. As imagens do desejo interpenetram, desse modo, esses elementos arcaicos às novas formas de produção. Mas o novo opera um *deslocamento* na tentativa de se diferenciar do antigo pela “superação e transfiguração” da ordem social imperfeita do presente, porque compreende o ocorrido simplesmente como o passado mais recente, desconsiderando o teor de suas projeções. Benjamin (2007) explica a relação de entrelaçamento do antigo e do novo com mais propriedade nas notas preparatórias ao *exposé* de 35:

Esta inter-relação adquire seu caráter fantástico principalmente pelo fato de o antigo nunca se destacar de maneira nítida em relação ao novo no decorrer do desenvolvimento social, mas o novo, em seu empenho de distinguir-se do antigo, renova elementos arcaicos, primevos. (BENJAMIN, 2007, p. 981).

O caso que ilustra, satisfatoriamente, a interpenetração do antigo e do novo é o fato de as primeiras construções de ferro imitar colunas gregas. Além de a arquitetura seguir os princípios formais do estilo helênico, as primeiras fábricas pareciam moradias, as primeiras estações ferroviárias imitavam chalés e os primeiros magazines sugeriam a forma dos bazares orientais. Não por acaso, Benjamin (2007), nas modificações realizadas no *exposé* de 39, inclui, no lugar do parágrafo sobre a tese da interpenetração do antigo e do novo – censurado por Adorno e Horkheimer – uma epígrafe de Marx e Engels de *A Sagrada Família*: “Nada de surpreendente no fato de que todo interesse de massa ultrapasse de longe seus verdadeiros limites, na ideia ou na representação que fazemos, quando ocupa a cena pela primeira vez” (MARX; ENGELS, s/d *Apud* BENJAMIN, 2007, p. 55). Trata-se aqui dos primeiros produtos industriais. Dessa maneira, o novo, como atualização de imagens arcaicas, é um tipo de “mediação” – uma *arquê* – que surge como imagem onírica que concerne às relações sociais. Benjamin (2007) integra a categoria do novo à proposta de ampliação da teoria da superestrutura. Aqui, o sonho coletivo surge como expressão. Mais uma vez, as notas preparatórias ao *exposé* de 35 iluminam a questão:

Os reflexos da infraestrutura pela superestrutura são, portanto, inadequados, não porque tenham sido conscientemente falsificados pelas ideologias da classe dominante, mas porque o novo, para tomar a forma de uma imagem, sempre associa seus àqueles da sociedade sem classes. O inconsciente coletivo tem neles uma participação maior do que a consciência do coletivo. (BENJAMIN, 2007, p. 981).

Benjamin (2007) especifica o problema do inconsciente coletivo como um tipo de relação histórica, que atualiza, reiteradamente, no conjunto da experiência social, as imagens utópicas presentes na estrutura do sonho, e não como uma forma da

natureza. A experiência das gerações incorpora ao seu cabedal imagens do desejo que não são trazidas no nível consciente do conhecimento e da ação histórica, porém tem sua força e influência. Dessa forma, não se deve confundir tal conceituação benjaminiana do inconsciente do coletivo com as formulações da teoria da imagem arcaica de Jung. Segundo Benjamin (2007, p. 518), “A forma arcaica da história primeva, que é evocada em qualquer época, e agora, mais uma vez por Jung, é aquela que torna a aparência na história ainda mais ofuscante ao designar-lhe a natureza como pátria”. Para Benjamin (2007), Jung abstrai dos processos históricos e pensa os arquétipos em separado, de modo atemporal, ou seja, este se refugia, abstratamente, em supostas formas da natureza e, dessa forma, hipostasia a história. Benjamin (2007) constata as ambiguidades dos arcaísmos modernos, entretanto, não faz apologia das imagens arcaicas, ou seja, ao invés disso, ele faz uma contundente crítica. Elas por si só não garantem a inteligibilidade dos fenômenos do fetichismo na cultura capitalista avançada. Tal crítica é um dos desideratos das *Passagens*:

Tornar cultiváveis regiões onde até agora viceja apenas a loucura. Avançar com o machado afiado da razão, sem olhar nem para direita nem para esquerda, para não sucumbir ao horror que acena das profundezas da selva. Todo solo deve alguma vez ser revolvido pela razão, carpido do matagal do desvario e do mito. É o que deve ser realizado aqui para o solo do século XIX. (BENJAMIN, 2007, p. 499).

Nas *Passagens*, o coletivo onírico (*Traumkollektiv*) identifica-se, portanto, ao coletivo burguês⁶: “O coletivo que sonha ignora a história” (BENJAMIN, 2007, p. 588). É no modo de produção burguês que a circulação de mercadorias funde-se à

⁶ Cf. BENJAMIN, Walter. *Passagens*, p. 946: “Não foi Marx quem ensinou que a burguesia como classe nunca poderia atingir uma consciência perfeitamente clara de si mesma? E, caso isso seja verdade, não seria legítimo complementar sua tese com a idéia do coletivo onírico (que é o coletivo burguês)?” (BENJAMIN, 2007, p. 946).

produção de desejos e necessidades ilusórias que favorecem o consumo. O maior aliado dessa forma de sociabilidade é a publicidade. Sua primeira forma moderna é o reclame. No século XIX, a ampliação do sistema de produção do valor descrito por Marx, em detrimento do valor de uso das coisas, atinge sua nova expressão na transformação das antigas exposições nacionais nas monumentais Exposições Universais, pioneiras na indústria do entretenimento e das inovações técnicas⁷: “lugares de peregrinação do fetiche da mercadoria” (BENJAMIN, 2007, p. 43). O valor incorpora-se à aparência das novíssimas produções mercantis enquanto fantasmagorias do século XIX, mas já prenunciam o desenvolvimento das forças produtivas no século XX. Desse modo, a arquitetura se torna autônoma em relação à forma artística nas construções de ferro enquanto obra de engenharia⁸. Com a pintura, ocorre o mesmo nos panoramas⁹ ao tornar as imagens do campo um espaço complementar da cidade através da reprodução perfeita da natureza e da paisagem em seus mínimos detalhes, ao passo que ela também perde seu significado artístico. Todo esse esforço de imitação abriu espaço para as criações técnicas que culminaram com o cinema mudo e falado, nem sempre facilmente verificáveis pelo público e pelos próprios artistas. Como aponta Benjamin (2007), é preciso compreender as injunções da época:

Na medida em que a época de sua reprodução técnica libertou a arte de seu fundamento ritualístico, desapareceu para sempre a aparência da sua autonomia. Mas a alteração de funções que a arte sofreu devido a esse fato ficou fora dos horizontes do século XIX. E durante muito tempo o século XX, que assistiu ao

⁷ Cf. BENJAMIN, Walter. *Passagens*, p. 44: “As exposições universais idealizam o valor de troca das mercadorias. Criam um quadro no qual seu valor de uso passa para o segundo plano. Inauguram uma fantasmagoria a que o homem se entrega para divertir-se. A indústria de entretenimento facilita isso elevando-o ao nível da mercadoria. Ele se abandona às suas próprias manipulações ao desfrutar a sua própria alienação e a dos outros.” (BENJAMIN, 2007, p. 44).

⁸ Cf. BENJAMIN, Walter. *Passagens*, p. 923.

⁹ Cf. BENJAMIN, Walter. *Passagens*, p. 569.

desenvolvimento do cinema, também não entendeu o significado de tal mudança. (BENJAMIN, 2017, p. 24).

Nesse conjunto de relações, prenuncia-se uma revolução do relacionamento entre arte e técnica, como foi o surgimento do daguerreotipo e suas implicações para a reflexão estética. Já com Nadar (1820-1910), a fotografia ultrapassa o âmbito do *portrait*, a que esteve circunscrita nos seus primórdios, e alcança novos espaços inusitados, como as catacumbas e subterrâneos de Paris. No começo do século XX, essa transformação encontrou desdobramentos nas obras de Atget¹⁰, Blossfeldt e Sander. As transformações técnicas ocasionadas pela fotografia alteram, significativamente, as formas de percepção e, com isso, o *status quo* da reflexão histórica e estética. Benjamin (2017) equaciona essas tensões em um ensaio de 1931, intitulado *Pequena história da fotografia*¹¹:

¹⁰ A obra de Eugène Atget, marginal no período de sua realização, tem papel importante na argumentação do ensaio *Pequena história da fotografia* (1931) e, posteriormente, nas diversas versões *A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica* (1935-36) como precursora de tendências que conduziram à arte de vanguarda dos Surrealistas. Para ressaltar essa importância: “Cabe a Atget o mérito incomparável de ter dado relevo a esse processo [de elevação do valor de exposição em relação ao valor de culto] ao fotografar, nos princípios do século XX, as ruas de Paris sem vitalma. Com razão se disse que ele as fotografou como o local de um crime, onde também não se vê ninguém. Ele apenas é fotografado por causa dos indícios. Com Atget, as reproduções fotográficas começam a tornar-se provas do processo histórico. Nisso reside o seu significado político oculto. Elas exigem já uma recepção num sentido preciso. O tipo de contemplação sonhadora já não lhes é adequado. Inquietam o espectador, que sente ter de procurar um caminho para compreendê-las” (BENJAMIN, 2017, p. 22-23).

¹¹ Brend Stiegler (2015) rastreia o papel da fotografia na constituição da reflexão benjaminiana em um comentário sobre o referido ensaio sobre a fotografia, no qual a noção de aura é anunciada, e as novas exigências de perceptibilidade e visibilidade aportadas pela nova técnica: “Na história da fotografia e também na sua discussão teórica, segundo o primeiro diagnóstico de Benjamin, torna-se reconhecível um conceito de arte, que é concebido radicalmente contrário à técnica e que erra a especificidade da fotografia. O conceito metafísico da criação artística, que a arte compara a criação de Deus e, por isso, desqualifica a cópia tecnicamente precisa por razões teológicas ou então compreende a arte como criação individual, que para além do mundo das meras aparências deve representar ideias gerais ou arquétipos, é caracterizada pela discussão tradicional com a fotografia e é desmascarada por Benjamin como ‘o conceito ignorante da ‘arte’ antitética, fetichista, que tem impossibilitado um rendimento teórico e conceitual. A resposta – completamente surpreendente – de Benjamin em relação à metafísica da arte é a diferença entre técnica e magia como variável histórica. ‘A técnica mais exata’, segundo Benjamin, ‘pode dar às suas criações um valor mágico, que um quadro nunca mais terá para nós’ (GS II, 1977b, p. 371 / OE, p.94)” (STEIGLER, 2015, p. 29-30). Cf:

A natureza que fala à câmera é diferente da natureza que fala aos olhos. Diferente sobretudo porque a um espaço conscientemente explorado pelo homem se substitui um espaço que ele penetrou inconscientemente. Se é vulgar dar-mo-nos conta, ainda que muito sumariamente, do modo de andar das pessoas, já nada podemos saber da sua atitude na fração de segundo de cada passo. Mas a fotografia, com os seus meios auxiliares – o retardador, a ampliação – capta esse momento. Só conhecemos esse inconsciente óptico através da fotografia, tal como conhecemos o inconsciente pulsional pela psicanálise. As particularidades estruturais, os tecidos das células, com os quais a técnica e a medicina costumam contar – tudo isso tem, originalmente, mais afinidades com a câmera fotográfica do que a paisagem expressiva ou o retrato que reflete a alma do retratado. Ao mesmo tempo, porém, a fotografia revela com esse material os aspectos fisionômicos, mundos de imagens que habitam o infinitamente pequeno, suficientemente interpretáveis e ocultos para encontrarem seus lugares nos sonhos diurnos, mas agora, grandes e formuláveis, que tornam visível a diferença entre técnica e magia enquanto variável totalmente histórica. (BENJAMIN, 2017, p. 55).

A partir da exposição acima, é importante salientar que a fotografia, simultaneamente, amplia enormemente a esfera da economia mercantil e renova suas técnicas conforme as demandas do mercado. A literatura fica submetida à montagem dos folhetins e o novo mercado literário transforma as condições de produção dos homens de letras. Para Benjamin (2007), tais produções do coletivo onírico na época em que ainda vigoravam as passagens comerciais “[...] estão prestes a oferecer-se ao mercado como mercadorias. Contudo ainda hesitam no limiar. Permanecem parados no meio do caminho. Valor e mercadoria celebram um breve casamento antes que o preço de mercado legitime essa

união” (BENJAMIN, 2007, p. 986). Tais fenômenos integram as cenas da “proto-história” do século XIX, eles entrelaçam ainda o antigo na novidade das construções mais modernas. A ideia desses fragmentos será abordada no tópico a seguir.

4.2 Rastros dos dias, detritos da historia

Com a *Comédia Humana*, Balzac está no rol daqueles autores que anunciaram as ruínas da cultura burguesa antes mesmo do seu desmoronamento; entre eles estão, por exemplo, principalmente, os socialistas utópicos e seus acólitos: Charles Fourier, Alphonse Toussenel, Heine, Alexander Herzen, entre outros¹². A clareza completa de tal crise será alcançada apenas no século XX com os surrealistas. O surrealismo foi um dos primeiros movimentos das vanguardas artísticas europeias a valorizar o “lixo cultural” do século XIX, quando as passagens e as demais produções efêmeras apareceram como “resquício de um mundo onírico”. Àquela época, Benjamin também levou a sério a produção da cultura de massas (BUCK-MORSS, 2002, p. 302): tais elementos anódinos concretizam, em última instância, a tentativa de realização dos desejos do coletivo. As fantasmagorias do cotidiano são carregadas de ambiguidade, estão no limiar entre sonho e vigília. Tais desejos alcançam sua expressão na concretude palpável dos objetos materiais na forma do sonho. Para Freud (1989), o sonho é a realização de um desejo nuançada em um rebus, uma esfinge imagética aparentemente banal. O trabalho do sonho condensa e desloca imagens residuais do passado recente e as funde com aquelas da primeira infância, de maneira a deformá-las. Assim, o sentido latente do sonho exige o trabalho de interpretação para que seu sentido venha à luz da consciência. O sonho é a “cena de um crime”. Seguindo nessa linha de pensamento, Benjamin

¹² Sobre essa galeria de intelectuais cf. OEHLER, Dolf. *O velho mundo desce aos infernos*: auto-análise da modernidade após o trauma de Junho de 1848 em Paris. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras. 1999, p. 155-267.

(2007) enfatiza o propósito de interpretar o século XIX como uma visão onírica, ou seja, como uma época prenhe de desejos de felicidade e satisfação.

O século XIX, um espaço de tempo [*Zeitraum*] (um sonho de tempo [*Zeit-traum*]), no qual a consciência individual se mantém cada vez mais na reflexão, enquanto a consciência coletiva mergulha em um sono cada vez mais profundo. Ora, assim como aquele que dorme – e que nisto se assemelha ao louco – dá início à viagem macrocômica através de seu corpo, e assim como os ruídos e sensações de suas próprias entranhas, como a pressão arterial, os movimentos peristálticos, os batimentos cardíacos e as sensações musculares – que no homem sadio e desperto se confundem no murmúrio geral do corpo saudável – produzem, graças à inaudita acuidade de sua sensibilidade interna, imagens delirantes ou oníricas que traduzem e explicam tais sensações, assim também ocorre ao coletivo que sonha e que, nas passagens, mergulha em seu próprio interior. É a ele que devemos seguir, para interpretar o século XIX, na moda e no reclame, na arquitetura e na política, como a consequência de suas visões oníricas. (BENJAMIN, 2007, p. 434).

Nesse tipo de abordagem, os sonhos são a apresentação de pensamentos oníricos que realizam, de maneira distorcida, um desejo que não foi cumprido na realidade¹³. Com base nessa perspectiva, Benjamin (2007) pretende, seguindo a mesma orientação, avançar sua pesquisa também conforme as teses do arquiteto Sigfried Giedion (1888-1968), para quem “[...] [a] construção no século XIX, desempenha o papel de subconsciente.” (BENJAMIN, 2007, p. 436).

Na realidade do século XIX, o historiador materialista está envolvido em um sem-número de referências e documentos produzidos na vida histórica. De acordo com Benjamin (2007), existe uma característica primordial desse período que requer atenção: “[...] no século XIX, o número das coisas “esvaziadas” aumenta numa

¹³ Cf. FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Vol. I. Rio de Janeiro: Imago, 1987, p. 157-194.

medida e num ritmo antes desconhecidos, uma vez que o progresso tecnológico retira continuamente de circulação os novos objetos de uso” (BENJAMIN, 2007, p. 508). Isto significa dizer que os objetos descartados do passado recente dificilmente ascendem à categoria de fontes na linha dos “grandes fatos” eleitos pela historiografia oficial, sendo assim comumente desprezados. Sobre essas circunstâncias, ainda esclarece Benjamin (2007, p. 508): “É necessário expor a dificuldade particular do trabalho historiográfico para o período posterior ao fim do século XVIII. Depois do surgimento da grande imprensa, as fontes tornaram-se ilimitadas”.

O conteúdo das imagens oníricas repousa não só nas grandes construções conforme nos transmite a fantasmagoria da História Universal, mas, principalmente, nos dejetos da sociedade industrial. Os fatos da vida cotidiana e da aparência reificada do século XIX entram na abordagem de Benjamin da mesma maneira como a rememoração de fragmentos corriqueiros do dia anterior são fundamentais para a decifração do sonho dos indivíduos na psicanálise. Nesse sentido, Benjamin (2007) faz menção à montagem literária como um dos métodos de exposição das *Passagens*: “Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não sursurriarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os” (BENJAMIN, 2007, p. 502). Benjamin (2007) acrescenta em outra anotação: “Formula: construção a partir de fatos. Construção sob total eliminação da teoria. O que somente Goethe tentou fazer em seus escritos morfológicos” (BENJAMIN, 2007, p. 947). À técnica da montagem ajunta-se a técnica do comentário, o qual precede a crítica *strictu sensu*, e constitui-se na imersão do teor de coisa dos fatos brutos para sua posterior reconfiguração em uma ordem nova de exposição. “Fazer história com os próprios detritos da história”: esse era o lema de Rémy de Gourmont o qual Benjamin arvorou para seu projeto crítico. Contrariamente ao cânone das grandes linhas de pesquisa da

historiografia burguesa, Benjamin articula, numa leitura anti-hierárquica, materiais que gozavam de pouco prestígio e muitos textos destituídos de cidadania literária, obras relegadas ao completo esquecimento nas prateleiras mais obscuras da Biblioteca Nacional. Seja Balzac, Vitor Hugo ou as fisiologias anônimas, os escritos são convocados como testemunhas de uma historiografia inconsciente, lidos com o mesmo peso e a mesma atenção¹⁴.

Eis a primeira dificuldade em dar uma visão sistemática do problema da interpretação do sonho coletivo, pois, pela própria natureza do projeto das *Passagens*, ela seria respondida com plena satisfação se a obra projetada tivesse sido levada a cabo. Os elementos teóricos são referenciados em contextos e autores bastante diversos entre si (Proust, Marx, Breton, Goethe *etc*) e mesclados a problemas de outra ordem, como a cognição infantil e a memória biográfica, por exemplo. Benjamin articula-os muito mais por arranjos literários que por concatenação lógica. No entanto, como resultado, essa montagem se pretendia um instrumento mnêmico que teria por finalidade apresentar a qualidade de uma determinada experiência histórica (BENJAMIN, 2002, p. 302)¹⁵ mediante um processo de escrita revolucionária da história.

Contudo, essa elaboração da experiência histórica moderna ganha peso e consistência somente na abordagem do papel especial desempenhado pelos fenômenos específicos do uso do coletivo da época, ou seja, no que o autor denomina de *índices históricos concretos* da cultura de massa. Para tornar mais claro possível esses elementos da busca metodológica nas *Passagens*, um recorte de contorno bem-definido dessas produções da vida histórica se faz necessário. A ideia da interpenetração entre o novo e o arcaico presente em tais fenômenos permite vislumbrar a matriz onde se desdobram tanto a experiência do êxtase coletivo depositado nas

¹⁴ Cf. OEHLER, Dolf. *Terrenos vulcânicos*. Trad. Marcio Suzuki et al. São Paulo: Cosac & Naif, 2004, p. 243.

¹⁵BUCK-MORSS, Susan. *Dilatória do olhar*: Walter Benjamin e o projeto das *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG; Chapecó: Argos, 2002. p. 302.

criações transitórias da novíssima indústria da moda. Também a estilização extrema dos produtos da técnica pelo *Jugendstil* ¹⁶ recoloca a problemática da transformação e do papel da arte à época, quando ela foi posta a serviço do comércio nas vitrines. A conciliação entre arte e técnica, mediadas pela *novidade*, é um dos elementos mais significativos de tal problemática. Por isso, a análise extensiva com base em ruínas e dejetos incide na concretude de cada fenômeno para a construção da imagem histórica a ser interpretada. Passo agora aos referidos fenômenos.

A moda aparece como o emblema marcante da modernidade. A moda se constitui de *imagens do desejo* para saciar os ímpetos da massa ávida pelo consumo. Ela opera mediante a reiteração contínua de imagens arcaicas no bojo de uma aparência de novidade. Enquanto relação social mercantil, a moda impulsiona o consumo na massa ao mesmo tempo em que esse processo de reiteração cíclica de necessidades abstratamente produzidas oculta as condições e consequências da estrutura mercantil do processo. A moda remete ao gosto reificado da massa – a mesma que se entrega, reaccionariamente, à indústria do entretenimento.

Assim, elas [as multidões] dão acesso a uma fantasmagoria onde o homem entra para se deixar distrair. No interior das diversões, às quais o indivíduo se entrega, no quadro da indústria do entretenimento, resta constantemente um elemento que compõe a massa compacta. Essa massa se deleita nos parques de diversões com as montanhas russas, os ‘cavalos mecânicos’, os ‘bichos-da-seda’, numa atitude claramente reacionária. Ela se deixa levar assim a uma submissão com a qual deve contar tanto a propaganda industrial quanto política. (BENJAMIN, 2007, p. 57).

Produzindo não apenas itens de vestuário e afins, a moda constrói os gestos e a expressão corporal dos consumidores

¹⁶ Cf. CHAVES, Ernani. Der zweiter Versuch der Kunst, sich mit der Technik auseinanderzusetzen: Walter Benjamin e o Jugendstil. In: *Artefilosofia*, nº 6, p. 57-62, Ouro Preto, abril 2009.

(BENJAMIN, 2007, p. 114). A primeira formulação explícita de Benjamin constata como se desenrola o papel da moda no processo de produção do valor:

[...] a moda inaugurou o entreposto dialético entre a mulher e a mercadoria – entre o desejo e o cadáver. Seu espigado e atrevido caixeiro, a morte, mede o século em braças e, por economia, ele mesmo faz o papel de manequim e gerencia pessoalmente a liquidação que, em francês, se chama *révolution*. (BENJAMIN, 2007, p. 101-102, grifo do autor).

Benjamin (2007) afirma, a partir de uma explicação de Simmel, que a figura feminina está associada à imagem paradigmática da moda, uma vez que “[...] [a] fraqueza da posição a que as mulheres foram condenadas a maior parte da história origina-se de sua relação estrita com tudo que é ‘costume’” (SIMMEL, 1911, p. 47 *apud* BENJAMIN, 2007, p. 114).

É nesse contexto que a imagem da mulher liga-se a elementos fetichizados, tanto que o desejo que a sustenta faz jus aos direitos do cadáver sobre o corpo vivo. Morte porque ela se nutre da consumação da matéria na produção das novidades da próxima temporada, também porque confere vida e corpo à abstração do fetiche ¹⁷. Mas o fetichismo da moda possui uma característica peculiar: sua força reside em se apresentar sob um halo de erotismo e sensualidade na tentativa de unir a produção do valor à corporeidade humana. Ela torna-se o agente de peregrinação do fetiche mercadoria. Aqui, a concepção de fetichismo se aproxima bastante daquela de Freud:

No fetichismo, o sexo suprime as barreiras entre o mundo orgânico e inorgânico. Vestuário e jóias são seus aliados. Ele se sente em casa tanto no mundo inerte quanto no da carne. Esta lhe indica o caminho de como se instalar no primeiro. Os cabelos são um território situado entre os dois reinos do sexo. Um outro

¹⁷ Cf. LEOPARDI, Giacomo. Dialogo della moda e della morte. In: LEOPARDI, Giacomo. *Opere Morali*. Milano: Eniaudi, 1959. p. 22-26.

abre-se-lhe na embriaguez da paixão: as paisagens do corpo. Estas nem mesmo estão mais vivas, mas são ainda acessíveis ao olhar que quanto mais distante tanto mais transfere ao tato ou ao olfato a viagem através desses reinos da morte. No sonho, porém, não raro intumescem-se os seios que, como a terra, estão totalmente vestidos de florestas e rochedos, e os olhares mergulham sua vida no fundo de espelhos d'água adormecidos em vales. Estas paisagens percorrem caminhos que acompanham o sexo ao mundo do inorgânico. A própria moda é apenas um outro meio que o atrai ainda mais profundamente ao mundo da matéria. (BENJAMIN, 2007, p. 107).

O que torna a moda tão especial, na abordagem das *Passagens*, é exatamente o seu poder de evocar os desejos de sensação mais intensos do homem e as tendências da vida social, principalmente no reclame e na publicidade. O território da moda não se limita à indumentária, mas a um tipo específico de indústria e necessidades comerciais bastante recentes. Sua presença sensível constitui-se como índice histórico concreto da cultura. Para Benjamin (2007), a moda possui uma *função antecipadora* que permite uma legibilidade do mundo moderno por remeter sempre a um desejo de realização no futuro, mas que despreza por completo as produções do passado recente. O perecimento precoce é sua marca.

Cada estação da moda traz em suas mais novas criações alguns sinais secretos das coisas vindouras. Quem as soubesse ler, saberia antecipadamente não só quais seriam as novas tendências da arte, mas também a respeito de novas legislações, guerras e revoluções – Aqui, sem dúvida, reside o maior encanto da moda, mas também a dificuldade de torná-lo frutífero. (BENJAMIN, 2007, p. 102-103).

Pode-se dispor de uma caracterização mais abrangente da legibilidade das modas nos pontos que situam exatamente o problema do desejo à ordem social em que ela está ancorada, em que o passado próximo se apresenta como prematuramente

caduco na experiência das gerações; seria a expressão, por excelência, da caducidade e da morte.

Cada geração vivencia a moda da geração imediatamente anterior como o mais radical dos antiafrodisíacos que se pode imaginar. Com esse veredicto, ela não comete nenhum erro tão grande como se poderia supor. Em cada moda há um que de amarga sátira ao amor, em cada uma delas delineiam-se perversões da maneira mais impiedosa. Toda moda está em conflito com o orgânico. Cada uma delas tenta acasalar o corpo vivo com o mundo inorgânico. A moda defende os direitos do cadáver sobre o ser vivo. O fetichismo que subjaz ao *sex appeal* do inorgânico é seu nervo vital. (BENJAMIN, 2007, p. 117).

A reativação das forças míticas no seio da sociabilidade moderna encontra na moda sua mais alta expressão. Seu traço marcante é “[...] sugerir um corpo que jamais conhecerá a nudez total” (BENJAMIN, 2007, p. 106); um apetite que jamais será saciado e um desejo sem objeto que se perde em uma espécie de círculo vicioso que faz lembrar as narrativas dos castigos cruéis de Tântalo, Sísifo e Prometeu – a satisfação nunca garantida ou encontrada, protótipo do consumismo moderno para além das necessidades. A moda é a mudança que ocorre de maneira drástica e rápida. Sua mobilidade essencial substitui as lentas formações das formas artísticas. As imagens da moda interpenetram o antigo e o novo. A novidade passa a ser a *arqué* dessa mobilidade superficial que se constitui de uma atualização constante de imagens arcaicas. No entanto, é sempre a modernidade que cita a proto-história, quando, por exemplo, a moda francesa da época da Revolução e do Primeiro Império imitava, loucamente, o mundo romano com roupas talhadas e costuradas à maneira moderna. O gosto que se reproduz na moda de citar épocas passadas, embasado nesse processo circular que permite que ela seja eternamente atual, relaciona-se a uma cadeia de eventos e processos para além do simples vestuário:

A roupa da ciclista, [onde a mulher assumia a sua aparência mais sedutora], como protótipo precoce e inconsciente da roupa esportiva, corresponde aos protótipos das formas oníricas, tal qual elas, um pouco antes ou depois, apareceram para as fábricas ou para o automóvel. Assim como as primeiras construções de fábricas apegava-se à forma tradicional das moradias e as primeiras carrocerias dos automóveis imitavam as carroças, também a expressão esportiva na roupa da ciclista luta ainda com a tradicional imagem ideal da elegância. (BENJAMIN, 2007, p. 101).

A moda concretiza a imobilidade da estrutura que se esconde sob o invólucro do novo que caracteriza, em última instância, sua alta frequência: “[...] a moda consiste de extremos. Como ela, por natureza, procura os extremos, nada mais lhe resta ao abandonar uma determinada forma remeter-se exatamente ao seu contrário” (BENJAMIN, 2007, p. 106).

Para Benjamin (2007), os máximos extremos da moda são a frivolidade e a morte. A moda expressa a produção em massa, isto é, expressa a própria massa no fetiche da mercadoria que se estende de Paris para todo o mundo da produção capitalista. A forma do novo degrada as coisas passadas até a esterilidade e obsolescência:

[...] o que dá o tom à massa é sempre o que é mais novo, mas apenas onde esse emerge entre as coisas mais antigas, mais passadas, mais habituais. Este espetáculo – como o que é totalmente novo se forma a partir do que passou – é o verdadeiro espetáculo dialético da moda. (BENJAMIN, 2007, p. 103).

O caso exemplar dessas transformações e do caráter sedutor das modas está na utopia gráfica do gravurista Grandville – tal obra assume, por muitas vezes, contornos sombrios. Nela o mundo é feito de mercadorias de luxo (*specialités*), que atingem sua plenitude no reclame e nos livros sibilinos da publicidade (BENJAMIN, 2007, p. 208). A universalização da mercadoria aparece como tema secreto de sua arte ao forjar uma verdadeira “cosmogonia da moda”:

[...] só então se compreende que justamente nesse século, o mais árido e o menos imaginativo de todos, toda a energia onírica de uma sociedade se refugiou com dupla veemência no reino do nebuloso, silencioso e impenetrável da moda no qual o entendimento não a pode acompanhar. A moda é a precursora, não, é a eterna suplente do Surrealismo. (BENJAMIN, 2007, p. 103).

Apoiadas na “absurda superstição do novo” (BENJAMIN, 2007, p. 111-112), na confusão do efêmero com uma pretensa eternidade, no problema do vício de sensações cada vez mais intensas, “[...] as modas são um medicamento que deve compensar na escala coletiva os efeitos nefastos do esquecimento. Quanto mais efêmera é uma época, tanto mais ela se orienta na moda” (BENJAMIN, 2007, p. 118). Desse modo, sua estrutura cíclica de reiteração de imagens arcaicas é pura continuidade, portanto, mito:

Toda essa temporalidade não quer conhecer a morte, porque a moda zomba da morte, e como a rapidez do trânsito e a velocidade da transmissão de notícias – que faz com que as edições dos jornais se acumulem rapidamente – visam eliminar toda interrupção, todo fim abrupto, e de que maneira a morte como censura tem a ver com a linha reta do decurso divino do tempo. (BENJAMIN, 2007, p. 104-105).

Nesse mesmo cenário do desenvolvimento técnico, que imprime um aceleração do ritmo da vida, a arte também modifica seu papel no interior da sociedade. O circuito da produção material necessita alavancar cada vez mais o consumo pela via da propaganda. O desenvolvimento paulatino das técnicas de reprodutibilidade desagrega as formas tradicionais de experiência que circunstanciava a produção da bela aparência, agora acompanhada da gradativa e enormemente crescente perda da aura. Esta questão é central para o pensamento estético e histórico de Benjamin. O conceito de *aura* trata de uma complexa trama de espaço e tempo, além das variáveis históricas da técnica e da magia

na recepção da obra de arte. Por essa trama, o conceito de aura absorve uma série de elementos da percepção moderna ao mesmo tempo em que se torna arredo a uma definição unívoca¹⁸. No ensaio sobre a obra de arte, Benjamin (2017) lança mão da seguinte formulação da aura:

Podemos defini-la como o aparecimento único de algo distante, por muito próximo que esteja. Seguir com o olhar uma cadeia de montanhas no horizonte ou um ramo de árvore que deita sobre nós a sua sombra, ao descansarmos numa tarde de verão – isto é respirar a aura dessas montanhas, desse ramo. A partir dessa descrição, é fácil compreender os fatores sócias condicionantes do atual declínio da aura. (BENJAMIN, 2017, p. 17).

Daí resulta a perda gradativa do significado da pintura, o surgimento da fotografia, as técnicas de reprodução e a inflação progressiva de imagens com fins publicitários com base no desenvolvimento da produção em massa de mercadorias, cujo avatar é a reprodutibilidade técnica das imagens:

Existência única e duração estão [na aura] tão intimamente associadas como a fugacidade e a possibilidade de repetição [na reprodutibilidade técnica]. Tirar do objeto a capa que o envolve, destruir a sua aura, é a marca de uma percepção cujo “sentido de tudo o que é semelhante no mundo” cresceu a ponto de, por meio da reprodução, ela atribuir também esse sentido ao que tem existência única. Assim se manifesta, no campo concreto, aquilo que, no domínio da teoria, se evidencia como a importância crescente da estatística. A orientação da realidade no sentido das massas e destas no sentido daquela é um processo de alcance ilimitado, tanto para o pensamento como para a contemplação. (BENJAMIN, 2017, p. 17-18).

O germe desse processo nas *Passagens* situa-se na sucessão convulsa desses meios técnicos na vida cotidiana dos oitocentos

¹⁸ Cf. PALHARES, Taisa Helena Pascale. *AURA: a crise da arte em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora Barracuda, 2006.

parisiense: os panoramas e dioramas, toda sorte de aparelhos ópticos, até mesmo o uso abundante de espelhos, os quais estão em paralelo com a mudança de perspectiva da literatura com os folhetins, que se nutrem da produção de anúncios na imprensa, bem como das chamadas *fisiologias*.

Assim como a moda, dentre as novidades do período estava também o *Jugendstil*. Sua característica marcante foi “[...] a tentativa de renovar a arte a partir do arsenal de formas da técnica” (BENJAMIN, 2007, p. 966-967). Tal fenômeno estético assume uma função conciliatória entre arte e técnica, podendo-se afirmar que muito de seu desenvolvimento nasceu de motivos técnicos, os quais tencionavam enquadrar a tecnologia no reino das formas naturais. A chave da compreensão dessa tentativa de conciliação apoia-se no fato do *Jugendstil* ser encarado como uma radicalização das tendências presentes já na decoração das moradias burguesas. O *interieur* burguês representa o surgimento do homem privado na história: o burguês que quer deixar rastros de sua presença em um mundo despersonalizado, que constrói para si uma morada de sonho, a casa apartada do local de trabalho, sustentáculo da fuga da realidade social, e que acredita está fazendo história ao fazer seus negócios. Entretanto, a referida fuga traz sempre a marca daquilo de que se foge, a caótica realidade social que o envolve: “Esta necessidade é tanto mais urgente quanto menos ele cogita estender suas reflexões relativas aos negócios em forma de reflexões sociais. Na configuração de seu mundo privado, reprime ambas” (BENJAMIN, 2007, p. 45). O *Jugendstil* transfere e amplia essa “zona de fuga” para o espaço público por meio da estilização extrema dos produtos da técnica¹⁹.

¹⁹ Cf. BENJAMIN, Walter. *Passagens*, p. 589: “Talvez nenhum simulacro tenha criado um conjunto dos objetos aos quais se aplique com maior propriedade o conceito de ideal que o grande simulacro constituído pela perturbadora arquitetura do *Modern Style*. Nenhum esforço coletivo chegou a criar um mundo de sonho tão puro e tão inquietante quanto esses edifícios *modern style*, os quais, à margem da arquitetura, constituem por si mesmos verdadeiras realizações de desejos solidificados, nos quais o mais violento e cruel automatismo revela dolorosamente o ódio da realidade e a necessidade de refúgio num mundo ideal, a maneira do que se passa numa neurose infantil” (DALÍ,

Seu estilo leve com formas alongadas e retorcidas, em que há predominância do vazio sobre o cheio (BENJAMIN, 2007, p. 593), imita a morfologia dos vegetais – das flores em especial – nos utensílios domésticos, na arte decorativa de móveis e imóveis, nas fachadas de edifícios públicos e privados, passando pela arte gráfica de cartazes e anúncios e, inclusive, pela literatura ²⁰.

Benjamin assevera que “[...] este renascimento do “ar livre” a partir do espírito do *interieur* é a expressão sensível da situação do *Jugendstil* do ponto de vista da filosofia da história: ela significa sonhar que despertamos” (BENJAMIN, 2007, p. 437). A imagem de estar desperto em relação ao sonho é falsa se pensarmos, na verdade, como ela se integra à feição onírica:

Quando temos que levantar cedo no dia de uma viagem pode acontecer que, querendo não sair do sono, sonhemos estar levantando e nos vestindo. Semelhante sonho foi sonhado pela burguesia na época do *Jugendstil*, quinze anos antes de a história despertá-la com um estrondo”. [Tal ‘estrondo’ foi a Primeira Guerra Mundial.] (BENJAMIN, 2007, p. 593).

No *Jugendstil* a burguesia não se confronta ainda com as condições de seu domínio social, mas sim com as de seu domínio sobre a natureza, cuja percepção começa a exercer uma pressão sobre o limiar de sua consciência (BENJAMIN, 2007, p. 601). A novidade é também aí o elemento que lhe é essencial, assim como na moda. Paul Valéry (s/d), por exemplo, amplamente lido e citado por Benjamin, ressalta magistralmente os traços de tal “vontade de novidade” na condição moderna, porque ela sempre se relaciona ao que ocorreu e, nesse sentido, é fuga do passado mais recente.

1930, p. 12). Cf. DALÍ, Salvador. L'âne pourri. In: *Le Surréalisme au Service de la Revolution*, ano I, n. 1, Paris, 1930, p. 12.

²⁰ Nota sobre o *Jugendstil* na literatura segundo Benjamin (2007, p. 598): “A vida das flores no *Jugendstil*: um arco se estende desde as *Fleurs du Mal*, passando sobre as almas florais de Odilon Redon, até as orquídeas que Proust mescla à vida erótica de Swann”.

O novo é um daqueles venenos excitantes que acabam sendo necessários que qualquer alimento, e cuja dose é preciso aumentar sempre, uma vez que não somos senhores, e torná-la mortal porque sem ela morreríamos. É estranho perder-se assim à parte perecível das coisas, que é exatamente sua qualidade de serem novas. (BENJAMIN, 2007, p. 602).

As fantasmagorias do *interieur* burguês ganham novo rosto no *Jugendstil*, cujo aperfeiçoamento e radicalização apresentam o espaço da cidade como morada do sonho, como outrora fora a moradia para o colecionador. O traço que torna ambígua a relação entre o sonhar e o estar acordado no *Jugendstil* se relaciona à função de conciliação que opera entre forma artística e técnica. Essa função cumpre-se no *ornamento*. De fato, este representa a inquietação dos artistas em relação às novas técnicas de reprodução, cujo primeiro confronto já havia ocorrido com os pintores realistas:

No *Jugendstil*, o problema como tal já havia sido recalcado. Ele não se considerava mais ameaçado pela concorrência da técnica. Assim o confronto com a técnica que está oculto no *Jugendstil* se tornou mais agressivo. Sua recorrência a temas técnicos advém da tentativa de esterilizá-los através da ornamentação. (BENJAMIN, 2007, 599-600).

Conforme Benjamin (2007), essa tendência de confronto com a técnica é a protoforma do comportamento do movimento Futurista no século XX e, por essa via, do fascismo. Assim sendo, entende-se que “A tentativa reacionária de retirar formas condicionadas pela técnica de seu contexto funcional e transformá-las em constantes naturais – ou seja, estilizá-las – reaparece um pouco mais tarde no Futurismo, à semelhança do *Jugendstil*” (BENJAMIN, 2007, p. 600).

Nesse processo de estilização da forma da técnica, na tentativa de sua naturalização, o *Jugendstil* pretende forçar uma experiência aurática, em aparências harmonizadas, tanto que

evoca, superficialmente, em muitas de suas produções, a arte antiga asiática e americana (BENJAMIN, 2007, p. 591). No entanto, enquanto expressão ampliada da fuga que o homem privado realiza ante a realidade social, esse fenômeno estético produz não somente uma aparência enganosa como deixa, pelo caminho, os rastros dessa mesma fuga:

O rastro é a aparição de uma proximidade, por mais longínquo esteja aquilo que o deixou. A aura é a aparição de algo longínquo, por mais próximo esteja aquilo que a evoca. No rastro, apoderamo-nos da coisa; na aura, ela se apodera de nós. (BENJAMIN, 2007, p. 490).

Essa necessidade de deixar rastros em um mundo despersonalizado é própria da atitude de burguês no *interieur*. À época, era comum o uso de tecidos que deixavam marcas, como o veludo e a pelúcia. Também dessa data provém a utilização abundante de todos os tipos de estojos: para relógios, chinelos, termômetros, porta-ovos, bem como de capas, cobertas, guardapós e etc. O *Jugendstil* abalou essa mentalidade que quer aprisionar o homem em uma morada-casulo, refinou-a e transferiu-a para o espaço aberto da rua (BENJAMIN, 2007, p. 225). Ele encontra-se, portanto, em um limiar, que evoca uma visada bastante peculiar do sonho: enquanto imagem onírica, sua estrutura torna-se mais devastadora por incorporar no próprio sonho a imagem falsa de que o homem do século XIX está desperto. Não é daqui ainda que irrompe para nós o verdadeiro despertar histórico. Como “transfiguração da infertilidade” em paralelo ao desenvolvimento técnico, o *Jugendstil* apresenta sempre seu caráter contraditório no interior das relações de produção burguesas.

[O *Jugendstil*] é um progresso na medida que a burguesia se aproxima dos fundamentos de seu domínio sobre a natureza; um retrocesso na medida em que lhe falta a força para ainda olhar o cotidiano de frente. (Isso só é possível sob a proteção da mentira da vida) – A burguesia sente que não tem muita vida pela frente,

uma razão a mais para ela querer ser jovem. Assim, ela imagina para si uma vida mais longa, ou pelo menos uma bela morte. (BENJAMIN, 2007, p. 601).

Essas imagens oníricas se caracterizam por atualizarem, de maneira ardilosa, a estrutura do mito moderno e existirem como fragmentos oníricos da vida cotidiana. Sobre esses resíduos, Benjamin (2007) atenta:

Desde o início ter em vista esta ideia e avaliar seu valor construtivo: os fenômenos residuais e de decadência como precursores – de certa forma como miragem das grandes sínteses que vêm em seguida. Estes universos de realidades estáticas devem ser focalizados em toda parte. (BENJAMIN, 2007, p. 714).

A ambiguidade dos elementos do sonho coletivo, que interpenetram o novo e o antigo na supressão do inadequado passado recente, ficam perceptíveis na atualização de imagens arcaicas da moda e na função conciliatória do *Jugendstil*: a aparência mítica torna-se visível a partir reconstrução de fragmentos das *Passagens*. No entanto, as imagens oníricas não cessam de surgir e definir a todo instante.

4.3 Espaço fantasmagórico e tempo infernal: a história como repetição

A atualização de imagens arcaicas nos fenômenos da aparência reificada do século XIX tem como consequência o círculo vicioso da *má repetição*, isto é, da reativação das forças míticas na modernidade. Para Benjamin (2007, p. 159), “A essência do acontecimento mítico é o retorno”. A ideia de retorno não é compreendida em conformidade a uma tese cosmológica, e sim como formação social. Essa ideia de retorno está muito mais ligada à reiteração dos sofrimentos históricos dos vencidos, os quais são despojados de seus caracteres pelo prisma da história dos vencedores. A repetição é sempre traduzida na aparência do novo

enquanto relação social, a qual reproduz a estrutura dos processos históricos de dominação nas produções culturais. A memória é obscurecida pela própria transmissão da história. Por isso, Benjamin (2007) ressalta: “Aquilo que é “sempre o mesmo”, não é o acontecimento e, sim, o que nele é novo, o choque com o qual ele nos afeta” (BENJAMIN, 2007, p. 951). A categoria do novo na esteira da produção do valor no século XIX representa, no estímulo contínuo do choque, uma depreciação das formas de percepção e do aviltamento das coisas na forma dinheiro: “O reconhecimento do valor coincide aqui com a desvalorização” (BENJAMIN, 2007, p. 602). Do êxtase coletivo se origina a ideia ilusória do novo, cuja repetição produz também a crença no desenvolvimento harmônico entre as forças produtivas e as relações sociais de produção. Tal crença denomina-se progresso, um dos traços mais complexos da modernidade. Cada época é compreendida, em certa medida, como moderna e tem a finalidade de auferir sempre para si uma situação singular em relação a épocas distintas.

Nunca houve uma época que não se sentisse ‘moderna’ no sentido excêntrico, e que não tivesse o sentimento de se encontrar à beira de um abismo. A consciência desesperadamente lúcida de estar em meio a uma crise decisiva é crônica na história da humanidade. Cada época se sente irremediavelmente nova. O ‘moderno’, porém, é tão variado como os variados aspectos de um mesmo caleidoscópio (BENJAMIN, 2007, p. 587).

Como em um caleidoscópio, o moderno repõe, de maneira circular, imagens novas da mesma estrutura, cujo movimento nunca é interrompido. Isto não significa dizer que o historiador materialista precisa compreender também a modernidade do século XIX como um período de decadência. Sobre isso, Benjamin (2007) esclarece: “Não há um declínio das passagens, mas uma súbita reviravolta. De uma hora para outra elas se transformaram na forma que moldou a imagem da ‘modernidade’. Aqui o século refletiu com satisfação o seu passado mais recente” (BENJAMIN,

2007, p. 588). Ou seja, as passagens condensaram as marcas dos produtos efêmeros da época, os quais são índices da vida histórica: a sua imagem os fixou. Assim, tanto o conceito de *progresso*, como seu reverso, o de *decadência*, devem ser fundamentados na ideia de *catástrofe*.

Que “as coisas continuam assim” – eis a catástrofe. Ela não consiste naquilo que está por acontecer em cada situação, e sim naquilo que é dado em cada situação. Assim Strindberg afirma [...]: o inferno não é aquilo que nos aguarda, e sim esta vida aqui. (BENJAMIN, 2007, p. 515).

Benjamim (2007) desenvolve sua ideia acerca desse aspecto do moderno enquanto repetição pelo viés da metáfora teológica do inferno. Sob o tempo infernal a consciência coletiva dos processos históricos é obscurecida na aparência reencantada do mito. Traços do inferno estão nessa apresentação da história como repetição do sempre igual.

Os castigos do inferno são sempre o que há de mais novo nesse domínio, não se trata do fato de que acontece ‘sempre o mesmo’, e nem se deve falar aqui do eterno retorno. Antes, trata-se do fato de que o rosto do mundo nunca muda justamente naquilo que é o mais novo, de forma que este ‘mais novo’ permanece sempre o mesmo em todas as suas partes. – É esta que constitui a eternidade do inferno. Determinar a totalidade dos traços que se manifesta o ‘moderno’ significaria representar o inferno. (BENJAMIN, 2007, p. 586).

As características da crença no progresso e também na decadência põem também em evidência o caráter reativo em que o mito envolve o desejo. Nessa apresentação do inferno, a história aparece como amontoado de catástrofes a partir das quais o moderno surge como o novo no contexto do que sempre existiu²¹. No entanto, também essa apresentação do inferno apresenta seus

²¹ Cf. BENJAMIN, Walter. *Passagens*, p. 586.

contornos na abordagem dos fenômenos concretos. A seguir, apresento como essas categorias emergem nas *Passagens* de dois cenários conturbados: as reformas urbanas parisienses conduzidas por Haussmann e as elucubrações do revolucionário Blanqui decorrentes do fracasso das lutas sociais do século.

O êxtase coletivo em relação ao desenvolvimento das forças produtivas atinge seu ponto alto sob Napoleão III, com a haussmannização de Paris que, no centro de intenso movimento social, aglutinou tensões que foram o estopim para uma série de rebeliões e lutas de barricadas. O progresso, como componente da história da civilização, entra sempre no universo de uma fantasmagoria, que torna homogênea a experiência histórica, com base em uma ordem sequencial de desenvolvimento.

Quanto à fantasmagoria da própria civilização, encontrou seu campeão em Haussmann e sua expressão manifesta nas transformações que ele realizou em Paris. – Esse brilho, entretanto, e esse esplendor com os quais se cerca a sociedade produtora de mercadorias, e o sentimento ilusório de sua segurança não estão ao abrigo de ameaças; é o que lhe vem lembrar a derrocada do Segundo Império e a Comuna de Paris. (BENJAMIN, 2007, p. 54).

Tal processo tem início com ideal urbanístico do barão de Haussmann, o qual representa a transformação de Paris como expressão sensível do regime imperial. O projeto das reformas previa o alargamento de ruas e avenidas de que fundaria a imagem da cidade moderna em oposição ao crescimento desorganizado e sem planejamento, já que nascia da exigência das novas demandas de eficiência e funcionalidade da sociedade produtora de mercadorias. No entanto, tais reformas surgiam com ares de uma instituição artística pelo alinhamento das ruas em perspectivas e pela construção de monumentos de inspiração clássica como arcos do triunfo, colunas e obeliscos. Para Benjamin (2007), “A preferência de Haussmann por perspectivas representa uma

tentativa de impor formas artísticas à técnica (urbanística). Isso sempre leva ao kitsch” (BENJAMIN, 2007, p. 167). Dessa forma, o prefeito de Paris põe a capital sob um verdadeiro regime de exceção. Seu nome ficou atrelado ao epíteto de “artista demolidor”, seus “instrumentos artísticos” eram pás, enxadas e picaretas. A intransigência de sua obra urbanística leva os parisienses ao estranhamento em relação à sua própria cidade, tanto que se afirmava que “[...] era preciso apressar-se para ainda conseguir ver a antiga Paris” (BENJAMIN, 2007, p. 162).

Com isso, nasce a consciência do caráter desumano da cidade grande, bem como de sua fragilidade, documentada de maneira exemplar pela grandiosa obra, *Paris*, de Maxime du Camp. Essa mesma fragilidade das grandes cidades irá inspirar Baudelaire, assim como o trauma das revoluções sangrentas que se seguiram. A demolição ocorreu em larga escala. As transformações radicais e abruptas na organização do espaço também cumpriam uma ordem de função política e militar, o chamado “embelezamento estratégico”. Haussmann pretendia por fim às guerras civis pela impossibilidade de construir barricadas. Sua estratégia fundava-se tanto pelo alargamento das vias públicas quanto pelo estabelecimento do caminho mais curto entre os quartéis e os bairros proletários, chamados, posteriormente, de “círculos vermelhos”. Esses redutos operários surgiram com a segregação social do espaço urbano operado pela haussmannização de Paris, justificados em nome da eficiência e do progresso. Com isso, interrompia-se, literalmente, nesse processo de modernização, a vizinhança entre a classe trabalhadora e a burguesia.

As reformas possibilitaram também uma série de expropriações arbitrárias, bem como especulações fraudulentas da Bolsa em torno do mercado imobiliário. A venda de valores e o crescimento vertiginoso do capital financeiro (BENJAMIN, 2007, p. 822) configuravam a naturalização da ordem burguesa de

produção. Aqui é perceptível que o progresso como justificativa não passa de ideologia.

Sob o Segundo Império surge uma verdadeira aristocracia financeira²², cuja expressão mais bem acabada são os saintsimonianos. Surge, ainda, em especial, Enfentim que, como muitas das figuras representativas do legado de Saint-Simon, apostava no desenvolvimento industrial como garantia de um futuro igualitário, mas ignorando completamente o problema da luta de classes. A Bolsa de Valores representa os antigos jogos de azar, mas numa escala ampliada com sérios efeitos para a coletividade. Ao lado das fantasmagorias do espaço, com o tipo do jogador, surgem também as fantasmagorias do tempo. O universo dos jogos de azar é uma reprodução em miniatura do que acontece na bolsa e também na política burguesa: a venda de valores, a especulação fraudulenta e a corrupção. “O jogo transforma o tempo em narcótico” (BENJAMIN, 2007, p. 49), por conta de seu caráter cíclico e repetitivo, tal como o trabalho alienado do operário. Esse tempo narcotizante também está presente nas crises e revoluções.

A história econômica se entrelaça com as formas que se revestem o poder político, principalmente na ampliação das conquistas da democracia burguesa, nos seus aspectos formal e burocratizante. Nesse contexto, a classe abastada patrocina atos de filantropia como mascaramento da ação política burguesa enquanto mantém posição aberta em relação à luta de classes. Com isso, a função fantasmagórica do tempo e o caráter das lutas sociais de 1830, 1848 e 1871 gestaram a ampliação gradativa do poder da democracia burguesa: concluíram a obra burguesa da Revolução Francesa. Benjamin trata, na constelação dos fenômenos reificados, de elementos da simultaneidade temporal no século XIX que constituem o centro das produções históricas. O movimento operário e os movimentos sociais, em sua abordagem, não

²² Cf. BENJAMIN, Walter. *Passagens*, p. 821.

aparecem de maneira aleatória e ocasional, mas sim como um componente da série de fantasmagorias do coletivo onírico.

Dessa forma, as barricadas já haviam desempenhado seu papel em fevereiro de 1848. Entretanto, elas ressurgem com toda força na Comuna e, junto com elas, a dura tomada de consciência da luta de classes: “A Comuna põe fim à fantasmagoria que domina o primeiro período do proletariado. Ela desfaz a ilusão de que seria tarefa da revolução proletária concluir a obra de 1789 de mãos dadas com a burguesia” (BENJAMIN, 2007, p. 50). A esse respeito, Benjamin (2007) comenta ainda:

[Se] foi a desgraça dos antigos levantes operários o fato de nenhuma teoria lhes indicar o caminho, por outro lado, foi a condição de força imediata e do entusiasmo com que assumem a construção de uma sociedade nova. Este entusiasmo, que atinge seu auge na Comuna, conquista temporariamente para o proletariado os melhores elementos da burguesia, mas no fim leva-o a sujeitar-se a seus piores elementos. Rimbaud e Coubert posicionaram-se a favor da Comuna. O incêndio de Paris é o digno desfecho da obra de destruição de Haussmann. (BENJAMIN, 2007, p. 50).

No torvelinho dessa convulsão social que culminou com as experiências da Comuna de Paris, o grande revolucionário Auguste Blanqui (1805-1881), encarcerado no Fort du Taureau, sua última prisão, lança mão de uma fantasmagoria na forma de uma especulação cosmológica, mas constituída de traços marcadamente ambíguos em relação à sociedade burguesa de seu tempo. A descoberta dessas especulações representou um momento novo projeto das *Passagens*.

Na mesma época, o adversário mais temido dessa sociedade, Blanqui, revelou, no seu último escrito, os traços terríveis dessa fantasmagoria. Nesse texto, a humanidade figura como condenada. Tudo o que ela poderá esperar de novo revelar-se-á como uma realidade desde sempre presente; e este novo será tão pouco capaz de lhe proporcionar uma solução libertadora, quanto

uma nova moda é capaz de renovar a sociedade. A especulação cósmica de Blanqui comporta o ensinamento segundo o qual a humanidade será tomada por uma angústia mítica enquanto a fantasmagoria aí ocupar um lugar. (BENJAMIN, 2007, p. 54).

A passagem acima diz respeito ao escrito intitulado *L'Eternité par les astres*, de 1872, que antecipa em dez anos as ideias do *Zaratustra*, de Nietzsche. Diferindo de textos, como *Instruction pour une prise d'armes* (1868) ou *Le Procès des Quinze e Défense du citoyen Louis-Auguste Blanqui devant la Cour d'Assises* (1832) – textos revolucionários, instigadores da luta social –, o último escrito de Blanqui configura uma especulação. O texto tem por base as ciências mecanicistas da sociedade burguesa, que também pode ser denominada de teológica, na medida em que tem por objeto o inferno. Essa visão abissal vê a experiência do novo na sociedade moderna como danação e reiteração de penas infernais, como restituição e eterno retorno do mesmo. “Novidade sempre velha, velhice sempre nova” (BLANQUI, 2016, p. 122): eis a resignação do grande revolucionário.

A extensão das derrotas das lutas emancipatórias dos movimentos revolucionários é estendida ao universo inteiro. O tom do texto não é melancólico, porém contém o rigor de uma verificação científica. Em Blanqui (2016), o universo é um lugar de catástrofes permanentes justificadas pela ordem social vivida e pensada como inferno. Nessa imagem infernal do cosmos projeta-se, na verdade, o conjunto das relações sociais do século XIX, submetida ao infortúnio da repetição. *A Eternidade pelos astros* testemunha não só uma rendição incondicional do revolucionário, mas a mais dura acusação contra a sua época ²³.

O último escrito de Blanqui revela dois polos distintos: por um lado, praticamente não há intervenção humana na história; a humanidade aparece, inexoravelmente, como vítima do mito. Essa

²³ Cf. ABENSOUR, Miguel. W. Benjamin entre mélancolie et revolution: Passages Blanqui. In: WISMANN, Heinz. (org.). *Walter Benjamin et Paris*, p.497-515. Paris: Les édition du Cerf, 1986. p. 223.

compreensão conduz à angústia mítica: “A teoria de Blanqui [surge] como uma *repetição do mito* – um exemplo fundamental da história primeva do século XIX” (BENJAMIN, 2007, p. 158-159, grifo do autor), em que “[o] ‘eterno retorno’ é a forma *fundamental* da consciência histórica primeva, mítica. (É uma consciência mítica porque não reflete)” (BENJAMIN, 2007, p. 159, grifo do autor). Por outro lado, essa resignação indica também a crítica mais severa ao progresso que conheceu o século XIX²⁴; daí sua ambiguidade extrema.

É uma visão do inferno – e é, ao mesmo tempo, um complemento da sociedade que Blanqui, no fim de sua vida, foi obrigado a reconhecer como vitoriosa. O que causa um choque é a ausência de qualquer traço de ironia nesse esboço. É uma rendição incondicional, porém, ao mesmo tempo, a acusação mais terrível contra uma sociedade que projeta no céu esta imagem do cosmos como imagem de si mesma. (BENJAMIN, 2007, p. 152).

Eis como se estrutura essa visão infernal para a proto-história do século XIX. Na especulação de Blanqui, a matéria que constitui o Universo é eterna apenas em seus elementos mínimos e em seu conjunto, todas suas configurações específicas são transitórias e perecíveis. Assim, o Universo seria composto por um número limitado de cem corpos simples que se agregam em combinações originais ou tipos, cujo número também é limitado. Mas tais combinações sofrem repetições infinitas. Essas combinações e repetições não são mensuráveis, mas finitas e infinitas. O número de combinações originais são incalculáveis, mesmo que finitas. Os corpos celestes são classificados por originais e por cópias. Os originais são o conjunto de globos que

²⁴ Essa crítica blanquista não significa também um retorno à tradição como sustenta Anita Sclesener em seu artigo sobre a leitura benjaminiana de Blanqui. Cf. SCLESENER, Anita Helena. Tempo e história: Blanqui na leitura de Benjamin. In: *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 39, p. 255-267, 2003.

formam, cada um, um tipo especial. As cópias são as repetições exemplares e variações infinitas desse tipo.

Assim, a eternidade dos tipos atuais não passa de repetições no tempo e no espaço de um tipo original. A Terra também é uma dessas repetições que se reproduz sempre da mesma maneira e que existe, simultaneamente, em milhares de exemplares idênticos. A série de suas transformações materiais já está determinada no momento inicial do seu aparecimento.

Uma terra nasce, enfim, com nossa humanidade, que desenvolve suas raças, suas lutas, seus impérios, suas catástrofes. Todas essas peripécias vão atrelar os seus destinos, lançá-la sobre caminhos não são os do nosso globo. A cada minuto, a cada segundo, milhares de direções diferentes se oferecem a esse gênero humano. Ele escolhe uma abandonado para sempre as demais. Quantos desvios, para um lado e para o outro, modificam os indivíduos, a história! O que não é o caso do nosso passado. Deixemos de lado essas provocações confusas. Elas não deixaram de seguir seus caminhos e construirão outros mundos. (BLANQUI, 2016, p. 94-95).

Desse modo, as coletividades humanas representam, também, repetições do tipo original, mas, enquanto cópia, cada história particular possui sócias distintos em outros planetas. Tudo aquilo que não foi realizado por um indivíduo em um planeta está sendo feito pelo seu sócia em outro. Todos os sócias são materialmente idênticos, mas completamente diferentes no seu modo de se repetir. Nesse sentido, o homem enquanto elemento do universo é também enigma da eternidade e do infinito, da criação e da destruição, da vida e da morte tanto quanto um grão de areia.

Os sócias – tanto do mundo animado como inanimado – são como fantasmas que constituem uma atualidade eternizada que, portanto, não conhece progresso algum, apenas a eterna repetição. São duplicatas e reedições vulgares de mundos passados e também futuros. O horror dos sofrimentos e das decepções será sempre reiterado. A única alternativa é a resignação. Blanqui (2016) não

considera essa especulação produto de uma profecia ou do misticismo, mas, sim, uma dedução consequente dos novos produtos da ciência: “A análise espectral chegou [...] para demonstrar, apesar de tantos aspectos contrários a identidade da composição do Universo. As formas são inúmeras, os elementos são os mesmos” (BLANQUI, 2016, p. 24-25). A constatação da eternidade do homem pelos astros deixa entrever, ainda, um traço de melancolia e de denúncia. Isto posto, Blanqui (2016) tece o seguinte comentário:

Homens do século XIX, a hora de nosso surgimento está marcada eternamente, e nos traz de volta sempre os mesmos, quando muito, com a perspectiva de variantes felizes. Nada que aplaque satisfatoriamente a sede pelo melhor. O que fazer? Não busquei o meu prazer, busquei a verdade. Não há aqui nem revelação, nem profeta, mas simples dedução da análise espectral e cosmogonia de Laplace. Essas duas descobertas nos fazem eternos. Seria uma dádiva divina? Aproveitemos. Seria uma mistificação? Resignemo-nos. (BLANQUI, 2016, p. 124).

Adiante, destaca ainda:

No fundo, essa eternidade do homem pelos astros é melancólica, e esses sequestros dos mundos-irmãos pela inexorável barreira do espaço é ainda mais triste. Tantas populações idênticas que se vão sem ter suspeitado de sua existência mútua! Bom, sim. Nós a descobrimos, finalmente, no século XIX. Mas quem quer acreditar nela. (BLANQUI, 2016, p. 125)?

O último escrito de Blanqui representa a expressão de uma consciência que indica “o mundo em que não há espanto” (BENJAMIN, 2016, p. 917), ou seja, o lado exterior do sonho em que se confundem a perda da sensibilidade, a espera pela morte e a resignação, a simples manutenção do sono. O mundo da angústia mítica e do tédio, cujo solo é a repetição do mesmo no novo, é também expressão das lutas sociais em torno do domínio das forças produtivas e do domínio político – figuras tão distintas

quanto Haussmann e Blanqui o mostram –, em que tem sempre prevalecido os vencedores da História.

4.4 Um dicionário de hieróglifos vivos: a angústia petrificada em Charles Baudelaire

Em uma carta de 14 de abril de 1938 endereçada a Scholem, Benjamin (2015) destaca seu interesse em

[...] mostrar Baudelaire do ponto de vista de sua inserção século XIX, e de tal modo que ele possa ser visto de forma nova e exercer uma atração tão dificilmente definível como a de uma pedra que há décadas jaz no chão de uma floresta e cuja marca, depois de a termos deslocado com maior ou menos esforço, surge diante de nós, nítida e intata. (BENJAMIN, 2015, p. 224).

O caderno J é, de longe, o mais volumoso das *Passagens* e os ensaios sobre Charles Baudelaire reunidos consistiam no “modelo miniatural” do projeto. Essa posição especial de Baudelaire tem sua razão de ser, visto que a constelação dos elementos da experiência reificada do século XIX têm, para Benjamin, seu grande expoente na obra poética baudelairiana. Na presente investigação, proponho expor apenas os lineamentos mais abrangentes da interpretação de Benjamin sobre a obra de Baudelaire e situá-los no projeto das *Passagens*. Benjamin enfatiza sobremaneira a lírica baudelairiana, mais que aos seus textos teóricos de crítica e estética²⁵, no entanto, sem negligenciá-los. Em outra carta, de 16 de abril de 1938, endereçada a Horkheimer, Benjamin pontua: “O significado único de Baudelaire consiste em ter sido o primeiro a dar corpo, da forma mais firme, à força produtiva do homem alienado de si mesmo, e no duplo sentido da palavra – identificando-a e potenciando-a pela reificação” (BENJAMIN, 2015, p. 226).

²⁵ Sobre a relação Benjamin e Baudelaire cf. ALMEIDA, Maria Gorete de. *A modernidade poética em Charles Baudelaire e em Walter Benjamin*. 2005. x f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2005.

Benjamin (2015) visa mostrar o caráter expressivo da poesia e da atitude do poeta ante ao moderno, ou seja, apresentar a inserção de Baudelaire na constelação dos fenômenos reificados da Paris do século XIX em seus desdobramentos estéticos e críticos. A ênfase na poesia baudelaireana justifica-se pela figuração de moderno através dos meios poético-estilísticos. *As flores do mal* condensam e assentam não só a experiência do poeta, mas da própria modernidade. O moderno, por sua vez, é figurado como interpenetração do antigo e do novo e da repetição do “sempre igual”, isto é, o antigo e novo não configuram uma simples oposição, mas uma polaridade, um campo de forças onde o novo (moderno) é veículo do arcaico que, constantemente, reitera-se.

A atitude poética de Baudelaire se constitui, primordialmente, pelo seu caráter mimético. Entretanto não se trata de uma mimese realista que pretende imitar o real em sua verdade natural, mas, antes de tudo, uma forma de escrita poética que almeja condensar o novo tipo de experiência inaugurada na modernidade. É exatamente esta esfera fragmentada e refratária da experiência moderna o objeto de sua poética. Baudelaire é tanto um crítico da arte como cópia “fiel” da realidade, como da nostalgia romântica. A situação da arte na Paris de seu tempo estava profundamente marcada pelo realismo: foram tais estados da arte que propiciaram os arranjos técnicos que culminaram a criação da fotografia. A gênese dessa nova percepção encontra-se nas grandes metrópoles da sociedade produtora de mercadorias: aquela experiência homogênea e vazia própria da reificação e do fetiche.

A figuração poética em Baudelaire apresenta as marcas dessa experiência moderna, que não ocorre mais à maneira linear e gradativa da experiência tradicional, mas como empobrecimento da experiência mediante a série sucessiva de choques próprios da sociabilidade moderna – o temário do efeito do choque, da fragmentação, da mudança cinética da sociedade, do turbilhão acústico-visual, da dispersão e do inconsciente óptico será de imensa valia para a reflexão sobre o cinema e as novas formas de

percepção do público, associadas aos novos meios técnicos da produção, no ensaio sobre a obra de arte²⁶.

A poesia de Baudelaire retrata em profundidade o tipo de relações sociais fundadas na modernidade, retrata o que ela carrega de imagético da cidade de Paris, esta, fenômeno originário e caso exemplar das relações sociais modernas. O moderno como atualização de imagens arcaicas é o traço fundamental de sua poesia: “Mas é sempre a modernidade que cita a história primeva (*Urgeschichte*). Aqui isso se dá através da ambigüidade própria das relações sociais e dos produtos dessa época” (BENJAMIN, 2007, p. 48).

O papel de sua poética se desenvolve como gesto irônico em relação ao público burguês ao qual se destina como interlocutor explícito, porém de modo a efetuar uma crítica velada e espirituosa. A atenção ao público ao qual Baudelaire se dirigia é fundamental para compreender o conjunto de suas intenções, bem como da construção de suas técnicas estilísticas e sua produção teórica estética. Para Benjamin (2007), Baudelaire foi o primeiro a entender, de forma completa, as demandas do mercado e suas consequências para o fazer artístico; daí seu caráter único, mais vinculado ao público que seguia um “estilo” da época. A recepção²⁷

²⁶ Esse repertório de temas é bastante amplo. O caso paradigmático é a antecipação da reflexão sobre o declínio da aura que tem por emblema o poema em prosa intitulado “Perda da auréola”. O poema é um pequeno diálogo entre um poeta e um anônimo que se encontram, por acaso, em um lugar mal afamado. Anteriormente, o poeta, ao desviar de uma carruagem e do tumulto da rua, deixara cair a sua auréola na lama e não se dispôs a pegá-la de volta; dessa forma, também se tornou ele um anônimo, e, com isso, o poeta gozou da nova condição: apenas seu interlocutor o reconheceria. O poema retrata tanto o declínio da “bela aparência” com humor, como as relações da arte e do artista no novo contexto urbano da modernidade: o tumulto, a velocidade e a anomia da multidão. Cf. BAUDELAIRE, Charles. *Charles Baudelaire: Poesia e prosa*. Volume único. Edição organizada por Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. p. 333. A temática parecia estar em voga à época. Em 1848, Marx e Engels escreviam no *Manifesto Comunista*: “A burguesia despojou de sua auréola todas as atividades até então reputadas como dignas e encaradas com piedoso respeito. Fez do médico, do jurista, do sacerdote, do poeta, do sábio seus servidores assalariados” (MARX; ENGELS, 2010, p. 42). Cf. MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto comunista*. Trad. Álvaro Pina e Ivan Jinkings. São Paulo: Boitempo, 2010.

²⁷ Cf. GATTI, Luciano. Experiência e transitoriedade: Walter Benjamin e a modernidade de Baudelaire. In: *Revista Kriterion*, Belo Horizonte, vol. 50, n. 119, p. 159-178, 2009.

burguesa de Baudelaire ignorou por quase um século esses aspectos, transformando o poeta no “grande antecipador” da escola simbolista. Dolf Oehler (1997) caracteriza o poeta francês como articulador de uma estética antiburguesa. Na verdade, o autor

[...] pressupõe que o artista/escritor oriente sua estratégia de público inteiramente pela burguesia, no sentido que esta é ao mesmo tempo destinatária – a obra será que como ‘maqueada’ para ela – e alvo – se possível, sem que ela própria perceba. ‘Alvo’ significa vítima em efígie, sendo que a condenação – levada a cabo simplesmente pela exposição – é feita com vistas a um outro público, ainda não visível ou localizável, a que Sartre chama *le public virtuel*. Essa estratégia dúplice, a meio caminho entre o público real, portanto burguês, e o virtual, ou seja, antiburgês, quando não proletário é constitutivo da estética antiburguesa (OEHLER, 1997, p. 15).

Face ao exposto, surge, então, a seguinte indagação: como Baudelaire executa esse trabalho poético? Bem, Baudelaire extrai sua poesia não somente dos elementos triviais da vida prosaica, mas também daquilo que, comumente, é considerado baixo, vil e, até mesmo, patológico e os arranja conforme um sofisticado manejo das formas poéticas tradicionais, como, por exemplo, o uso de versos alexandrinos e diversas formas fixas. Desses elementos, os quais são, predominantemente, de ordem social, surge a noção do moderno como fundamento primordial da poética baudelaيرية, cuja postura se alimenta da melancolia e lança uma visão da cidade que não se compraz com elementos telúricos, mas imprime um olhar desolado sobre as construções míticas modernas.

Conforme Benjamin (1994), tal noção do moderno reveste também o gesto irônico de Baudelaire ante o público burguês, uma vez que

[...] a modernidade se tornou um papel que talvez só pudesse ser desempenhado pelo próprio Baudelaire. Um papel trágico em que o diletante, que tinha de assumi-lo por falta de outras forças, fazia amiúde uma figura cômica como os heróis saídos de Daumier sob o aplauso de Baudelaire. Sem dúvida Baudelaire sabia disso tudo. As excentricidades com que se comprazia eram seu modo de manifestá-lo. Com toda a certeza, não era, portanto, nenhum salvador, nenhum mártir, nem mesmo um herói. Porém tinha em si algo do ator que deve representar o papel do “poeta” diante de uma plateia e de uma sociedade que já não precisa do autêntico poeta e que só lhe dava, ainda, espaço como ator. (BENJAMIN, 1994, p. 156).

A partir do pensamento de Benjamin, entende-se que Baudelaire não tematiza diretamente os elementos urbanos de Paris, mas sim que ele articula uma poética que se dá *a partir* do contato com a vida efusiva em imagens da atmosfera feérica da capital francesa. Dessa forma, Paris não é só o cenário, mas também o personagem dessa poética. Entendendo dessa forma, cabe destacar, ainda, o pensamento de Benjamin (2007) no que diz respeito à obra de Baudelaire:

Sua teoria da arte tem inteiramente como eixo a ‘beleza moderna’, sendo que o critério de modernidade parece ser este: ela é marcada pelo selo da fatalidade de ser um dia antiguidade, e o revela àquele que é testemunha de seu nascimento. Eis a quintessência do imprevisto que vale para Baudelaire como uma qualidade inalienável do belo. A face da própria modernidade nos fulmina com um olhar imemorial. Assim é o olhar de Medusa para os gregos. (BENJAMIN, 2007, p. 63).

À imagem poética da grande cidade, o poeta interpenetra, então, as figuras da mulher e da morte como objetos de sua lírica. Sem contar a visão ambígua de tipos humanos produzidos nas relações sociais do oitocentos como a figura do *flâneur* – protótipo do jornalista que vende suas aptidões intelectuais ao mercado e ao mesmo tempo a ele resiste –, que se encontra no limar da classe burguesa e torna estranho para si o ambiente familiar da cidade e

vislumbra a multidão como fantasmagoria. Nesse sentido, consoante Benjamin (2007), a massa amorfa onde os homens aparecem revela apenas o caráter típico e fisiognômico dos elementos da multidão.

Essa fantasmagoria, em que a cidade aparece ora como paisagem, ora como aposento, parece ter inspirado a decoração das lojas de departamentos que põem, assim, a flânerie a serviço de seus negócios. De qualquer forma, a loja de departamentos são a última paragem da flânerie. *E complementa ainda sobre a multidão*: A multidão desperta no homem que a ela se entrega uma espécie de embriaguêz acompanhada de ilusões muito particulares, de tal modo que ele se gaba, vendo o passante levado pela multidão, de tê-lo classificado a partir do seu exterior, de tê-lo reconhecido em todas as dobras de sua alma. (BENJAMIN, 2007, p. 62, grifo do autor).

Baudelaire também produz sua poesia tomando como base tipos do proletariado e de conspiradores profissionais: “[...] ele pende para o lado de elementos associais” (BENJAMIN, 2007, p. 47). Para Benjamin (2007), é relevante que a única comunhão sexual do poeta tenha sido com uma prostituta – encarnação mais ambígua da mercadoria. Tal “aspecto associal”, em Baudelaire, está figurado nas imagens poéticas de seu satanismo, o qual não aparece, imediatamente, como social e político e, muito menos, como profissão de fé do poeta. Este satanismo situa Baudelaire, no campo literário, em uma posição que corresponde a Auguste Blanqui no plano político ²⁸.

²⁸ Cf. KOTHE, Flávio René. *Benjamin & Adorno: confrontos*. São Paulo: Ática, 1978. p. 82: “Benjamin pretende salvar a negatividade, apresentada em Baudelaire, numa frente ampla em favor do socialismo. O mesmo ódio rancoroso, que nutria os ativistas radicais das barricadas, nutre a poesia de Baudelaire. A construção de mais de 4000 barricadas em 1848 era o melhor exemplo de ‘travail no salaríé mais passionné’ pregado por Fourier [...]. Se as ‘passagens’ eram como que utopias concretas em que a classe dominante via o (seu) futuro, as barricadas eram construídas por montes de ruínas que tentava arruinar a burguesia das ‘passagens’, burguesia que estava a impedir os operários de deixarem de ser as ruínas daquilo que poderiam ser. As barricadas barravam a passagem, porque as passagens barravam a passagem do proletariado”.

Assim, Paris passou, por quase todo o século XIX, por insurreições e revoltas: 1830, 1848, as reformas urbanas do barão de Haussmann, lutas de barricadas e a Comuna de 1871. O poeta francês retira o *pathos* rebelde de sua poesia dos elementos antissociais da classe dos *bohèmes*. Segundo Oehler (1997, p. 44), “[...] aquilo que estamos acostumados a reconhecer como atmosfera baudelairiana foi na verdade o clima comum da década de 1840 vivido por vários contemporâneos e captado por algumas *Fleurs du mal*”. Para confirmar sua postura, o teórico arremata:

Não é por acaso que Baudelaire lutou ao lado dos insurretos de julho de 1848; seu comprometimento revolucionário tampouco foi um mero fogo de palha: a revolução encontra-se no cerne da poesia baudelairiana, a exemplo do que, à mesma época, acontece tão-somente com a poesia de Heine (OEHLER, 1997, p. 16-17)²⁹.

Tal classe revoltosa, pela instabilidade dos seus meios de vida, não estava muito bem-definida em sua composição: entre eles havia revolucionários, estudantes, conspiradores profissionais, estrangeiros, intelectuais e mercenários.

À indeterminação de sua posição econômica corresponde à ambiguidade de sua situação política. Esta se manifesta com muita evidência nas figuras dos conspiradores profissionais que se recrutam na *bohème*. Blanqui é o representante mais notável dessa categoria. Ninguém teve, no século XIX, uma atitude revolucionária comparável à sua. A imagem de Blanqui passa como um raio nas ‘Litanias de Satã’. (BENJAMIN, 2007, p. 61).

²⁹ Sobre esta atmosfera revolucionária da década de 40 e a relação de Baudelaire com a boemia é lançada a hipótese de que o poeta e Marx não a ignoraram: “A inteligência parisiense era tão diminuta ao final do reinado burguês, os pontos de contato com a boemia literária e os radicais estrangeiros exilados eram tão numerosos, que é perfeitamente possível que Marx e Baudelaire tenham se conhecido, ou pelo menos ouvido falar um do outro (no mesmo capítulo sobre Vernet [no *Salão de 1846*], aliás, Baudelaire menciona uma conversa com alguns alemães que se declaram admiradores, provavelmente de modo pouco sincero, de Vernet e de Scribe). Em todo caso, ambos tinham conhecidos em comum em meados da década de 1840: Alexandre Weil, Thoré, talvez também Heine e Nerval. Ao certo, Proudhon veio a conhecer Baudelaire apenas em 1848” (OEHLER, 1997, p. 34).

Assim, pode-se afirmar que a “atitude mimética” de Baudelaire agrupa a série de fenômenos reificados no universo de uma alegoria, como experiência de embriaguez. O problema da figuração do moderno como efemeridade se articula na categoria poética de correspondência (*correspondence*) e na cristalização dos elementos experienciais que interpenetram o antigo e o novo na imagem poética alegoricamente. O engenho alegórico de Baudelaire toma Paris como objeto de sua poesia. Por isso é importante mostrar que “[...] o olhar que o engenho alegórico lança sobre a cidade expressa bem mais o sentimento de uma profunda alienação” (BENJAMIN, 2007, p. 61), sendo também tal alegoria expressão do fetiche da mercadoria.

A tensão dialética da alegoria baudelaireana torna-se visível no primeiro ciclo de poemas das *Flores do mal*, “Spleen et Idéal”, que revela a tensão própria da condição moderna como imagem que interpenetra o novo e o antigo. O *spleen*, como imagem poética, representa as categorias do tédio e da repetição reificadora: “O fermento novo e decisivo que, ao penetrar o *taedium vitae*, o transforma em *spleen*, é a autoalienação” (BENJAMIN, 1994, p. 153); já o *idéel* representa uma imagem fixa, que se reveste do sonho e da utopia e põe, mediante a rememoração, o poeta em um ponto seguro em relação à melancolia do *spleen*. Dessa forma, tais categorias poéticas não são contraditórias, mas remetem uma à outra como se estivessem sobrepostas: as imagens arcaicas e idealizadas do antigo (o *ideal*) e as imagens oníricas fixadas pelo fetiche da mercadoria no novo (o *spleen*), como se cada uma tivesse nascido da outra. Ambas formam uma polaridade cujas linhas de força gravitam entre o instante presente, fugaz e transitório; já imaginação poética opera, resignadamente, como uma rememoração que sempre remete ao “anterior”, ao arcaico e ao antigo.

Essas imagens podem ser reconhecidas em diversos poemas. Há um intitulado “Os sete velhos”, em que um velho de aspecto infernal e fantástico se replica sete vezes as vistas do poeta. Como

característica moderna, que torna muito rapidamente obsoletos seus produtos, o velho reitera sete vezes sua própria decrepitude. Eis duas quadras paradigmáticas do poema:

Teria eu visto o oitavo à luz do último instante,
Inexorável sósia, irônico e fatal,
Filho e pai de si mesmo ou Fênix repugnante?
- Mas as costas voltei ao cortejo infernal.

Furioso como um ébrio que vê dois em tudo,
Entrei, fechei a porta trêmulo e perplexo,
Transido e enfermo, o espírito confuso e mudo,
Fendido por mistérios e visões sem nexo! (BAUDELAIRE , 2006, p. 309)

O personagem não consegue “romper o círculo mágico do tipo” (BENJAMIN, 2007, p. 62) ao se replicar. Na leitura de Benjamin (2007), tal círculo mágico é encarado nos aspectos de uma tragédia infernal mediado pela novidade e, portanto, pela repetição.

Baudelaire qualifica o aspecto dessa profissão infernal. Mas o novo que ele espreitou durante toda sua vida não é feito de outra matéria que dessa fantasmagoria do ‘sempre igual’ (A prova que pode ser apresentada de que essa poesia transcreve os sonhos de um viciado em haxixe não invalida em nada essa interpretação) (BENJAMIN, 2007, p. 62).

A poética de Baudelaire realiza também uma mimese da morte, cujo sentido mais apropriado pode ser determinado como aviltamento das coisas. Para os poetas barrocos do século XVII, alegoria era posta no nível do significado das coisas, mas, no século XIX, essa depreciação é articulada pela mercadoria na forma dinheiro por meio do *preço*. Para os barrocos, o emblema da morte era o cadáver. Já Baudelaire via a morte por dentro. Esse aviltamento é compensado, na cultura do fetiche, pela novidade

captada por Baudelaire. Por exemplo, no poema “A viagem”³⁰ a morte e o novo confluem para uma só imagem. É significativo que estes sejam os últimos versos das *Flores do mal*.

Ó Morte, velho capitão, é tempo! Às velas!
Este país enfara, ó Morte! Para frente!
Se o mar e o céu recobre o luto das procelas,
Em nossos corações brilha uma chama ardente!

Verte-nos teu veneno, ele é que nos conforta!
Queremos, tal o cérebro nos arde em fogo,
Ir ao fundo do abismo, Inferno ou Céu, que importa?
Para encontrar no Ignoto o que ele tem de *novo*! (BAUDELAIRE, 2006, p. 423)

A novidade torna-se o último refúgio da arte, que aponta para a morte, isto é, para o novo, o qual representa para a modernidade o que fora a alegoria para o século XVII. Assim, o poema expressa imageticamente a teoria *nouveauté*, que media as relações pela aparência reificada na cultura do fetiche da mercadoria; o novo é o mediador fantasmagórico do fetiche.

O novo é uma qualidade independente do valor de uso da mercadoria. É a origem da aparência que pertence de modo inalienável às imagens produzidas pelo inconsciente coletivo. É a quintessência da falsa consciência cujo agente infatigável é a moda. Essa aparência do novo se reflete, como um espelho no outro, na aparência da repetição do sempre igual. O produto dessa reflexão é a fantasmagoria da “história cultural”, em que a burguesia saboreia sua falsa consciência. (BENJAMIN, 2007, p. 48).

Como é possível perceber, outra vez a novidade aparece como *arché* das produções culturais, mas é sempre a modernidade que cita o arcaico, como se torna evidente na moda e no *Jugendstil*. Assim, o “sempre novo” vincula cada elemento da constelação dos fenômenos reificados do século XIX na medida em

³⁰ BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres Complètes*, Paris: Éditions du Seuil, 1970. p.122-124.

que se constitui como “sempre igual”. O novo configura e remete à forma arquetípica dessa imobilidade que traz também consigo consequências que se exprimirão no campo artístico e literário do período.

O universo da arte, ao mesmo tempo em que se emancipa e torna autônomas, gradativamente, suas formas de expressão no processo de secularização da sociedade, também cai nas teias do modo de produção capitalista e das demandas do mercado³¹. Como já havia sido previsto por Hegel, ela entra no momento de sua dissolução. A teoria da *nouveauté* se torna sumamente expressiva nesse processo, cujo caso exemplar é a poesia alegórica de Baudelaire.

Assim, os artistas do século XIX seguem, basicamente, em duas linhas distintas: entre os que se rendem ao campo da venda de valores espirituais da publicidade e da difusão da imprensa e os inconformados com o desenvolvimento da técnica, que se refugiam na “arte pela arte”, na concepção da obra de arte total ou no esnobismo. Nem mesmo o grande iniciador da poesia moderna deixou de sucumbir a certo voluntarismo esnobe, não obstante tenha constatado o caráter reificado dos fenômenos da cultura do fetiche da mercadoria ao mito moderno.

De acordo com Benjamin (2007), ao se refugiar na concepção da obra de arte total, o poeta ignora “Que a última linha de resistência da arte coincidissem a linha de ataque mais avançada da mercadoria, isso deve ter escapado a Baudelaire” (BENJAMIN, 2007, p. 63), que, assim como Blanqui, cede à resignação. Nesse ponto, a alegoria se mostra insuficiente, já que não permite alcançar o nível de consciência que abre espaço para a compreensão das condições gerais de produção, as quais viabilizam as formas novas de experiência que são seu objeto poético: “A depreciação do mundo das coisas na alegoria é sobrepujada dentro

³¹ Cf. MIRANDA, Dilmar. *Estética e poética da modernidade em Charles Baudelaire*. Disponível em: <http://gewebe.com.br/pdf/cado7/texto_dilmar.pdf>. Acesso em: abril de 2016.

desse próprio mundo pela mercadoria” (BENJAMIN, 1994, p. 154). Nesses termos, a alegoria permanece circunscrita aos limites do plano linguístico e da intenção poética.

Aquilo que é atingido pela intenção alegórica permanece separado dos nexos da vida; é, ao mesmo tempo, destruído e conservado. A alegoria se fixa às ruínas. Oferece a imagem da inquietação entorpecida. Ao impulso destrutivo de Baudelaire não interessa, nenhures, abolir o que lhe cabe (BENJAMIN, 1994, p. 159).

“Enquanto ainda houver um mendigo, haverá mito” (BENJAMIN, 2007, p. 444): eis o caráter da pobreza moderna. Um homem andrajoso é, por si mesmo, uma figura enigmática – dessas efígies Baudelaire se serviu bem. Não se trata apenas de pobreza material, mas das coisas esvaziadas: Baudelaire captou essa nova pobreza como nenhum outro de sua época ao revelar, poeticamente, a caducidade da metrópole. Não que não haja um cenário forte de penúria material nas grandes metrópoles, fruto do mesmo aumento vertiginoso de sua capacidade de produzir riqueza, porém a pobreza de experiências é inerente à vivência do choque metropolitano, o qual se transforma num imenso circuito e aglomerado de mercadorias.

Para Benjamin (2007), essa contradição é a marca do mito enquanto forma social preponderante do processo de produção do valor, largamente constatado nas imagens oníricas evocadas nas alegorias de Baudelaire. Nesse contexto, a lírica de Baudelaire aborda e condensa em imagens poéticas todos os níveis dessa experiência oriunda da sociedade industrial do século XIX (moderno e antigo). A alegoria como “armadura da modernidade” renuncia à totalidade harmoniosa frente ao fragmento. Assim, Baudelaire posiciona sua obra na zona limiar do mito e apresenta seus extremos: “O empreendimento de Baudelaire foi o de trazer à luz, na mercadoria, a aura que lhe é própria. Procurou, de uma maneira heroica, humanizar a mercadoria” (BENJAMIN, 1994, p. 164). Em contrapartida, “Deve-se mostrar a alegoria como antídoto do mito. O

mito foi a via cômoda de que Baudelaire se privou. Um poema como ‘A Vida Anterior’, cujo título sugere todos os comprometimentos, mostra quanto Baudelaire estava afastado do mito” (BENJAMIN, 1994, p. 169). A alegoria, portanto, ganha outra função nos contextos da economia mercantil. É justamente nessa condição de crescente pauperização, em processo sempre retardatário, que surge a figura moderníssima do trapeiro – homem que vive das sobras do consumo ordinário, mais um dos tipos presentes na escrita baudelairiana – como índice de uma cultura que torna caduco demasiado rápido seus produtos e reclama sempre para si um excesso de novidade: essa figura marcou o passo trôpego de Baudelaire, que não foi, necessariamente, um *flâneur*. Essa nova forma de experiência (*vivência do choque*), que gera o espaço simbólico do sonho coletivo, nada mais é que a expressão, na aparência mítica, das produções culturais reificadas, as quais devem ser elevadas no nível da consciência, do conhecimento e da ação históricas: “Se é a fantasia que oferece à memória as correspondências, então é o pensamento de lhe dedica as alegorias. A memória conduz umas às outras” (BENJAMIN, 1994, p. 162).

Em síntese, o que se percebe é que Benjamin (1994) considerava bastante difícil penetrar no núcleo da poética de Baudelaire e, por conta disso, acreditava que os fenômenos só poderiam ser salvos para além da alegoria, porque “nessa poesia nada envelheceu” (BENJAMIN, 1994, p. 165). Benjamin (1994) define Baudelaire como *locus* privilegiado da reflexão sobre o século XIX, por estar o poeta plenamente incrustado em sua época e por ter petrificado em sua obra a angústia que lhe era própria, uma angústia sua e de seu tempo. Nos textos benjaminianos, frequentemente, reverbera esse tom melancólico, como se o poeta lhe servisse de *alter ego* ou sócia.

Utilização dos elementos do sonho no despertar: imagens da redenção

5.1 A tarefa da interpretação dos sonhos e a rememoração do novo

Com a apresentação do conteúdo das imagens oníricas como desdobramento do caráter fetiche da mercadoria, esta pesquisa ingressa em um novo estágio. Os fatos econômicos foram, até o momento, constatados no campo da aparência mítica, uma vez que os fenômenos originários se traduzem na conexão expressiva entre a base material e o espaço simbólico das produções culturais. O surgimento das imagens do sonho presentes no inconsciente coletivo configura, nesse modelo, o plano da realização de desejos, porém, vale frisar, sempre de acordo com as relações das lutas sócio-históricas no processo da produção do valor. O modo como essas imagens de desejo se concretizam deslocam e deformam essa realização efetiva dos sonhos de emancipação mediante a reiteração contínua de imagens arcaicas nos novos produtos da sociedade industrial. Assim, o moderno se caracterizou como tempo do inferno, da repetição e do sempre-igual. Para Benjamin (2007), de acordo com as condições materiais: “O coletivo expressa primeiramente suas condições de vida. Estas encontram no sonho a sua expressão e no despertar a sua interpretação” (p. 437).

Tendo isso em vista, o presente capítulo tem como objetivo realizar a abordagem propriamente dita do despertar histórico a

fim de demonstrar como ele é a constelação categorial norteadora do projeto das *Passagens*. O despertar (enquanto categoria interpretativa que permite elaborar os conteúdos das imagens produzidas na história) almeja descortinar o conhecimento da vida histórica, que permanece oculta no invólucro do mito, e da forma social, que consolida o fetichismo na produção de mercadorias. A técnica do despertar é, antes de tudo, a elaboração de um espaço conceitual-imagético que funciona como uma rede complexa de noções e conceitos, os quais operam em níveis diversos. Por isso, é preciso apresentar os principais lineamentos e as diversas camadas de sentido dessa articulação, que surge nas *Passagens* como santo e senha do historiador materialista.

Conforme visto mais acima, a perspectiva aberta para esta investigação do despertar, como categoria central nas *Passagens*, já fora aberta por Kleiner em seu artigo *L'éveil comme catégorie centrale de l'expérience historique dans le Passagen-Werk de Benjamin*¹. Nesse escrito, a autora busca expor os lineamentos e as ramificações no conjunto desse conceito complexo retirado da mais simples experiência cotidiana, com base na leitura de Benjamin da psicanálise freudiana e do surrealismo. Assim como os conceitos de *tradução* e *mimeses*, o despertar surge como conceito-base na obra de Benjamin. O conceito de *despertar*, antagônico e raro, sustentaria o aparato conceitual das *Passagens*². Nessa perspectiva, pretende-se mostrar, doravante, como funciona essa estrutura.

Inicialmente, é preciso apresentar essa abordagem a partir das principais noções que regem os princípios da construção do conhecimento para o historiador materialista, o qual deve atentar,

¹ KLEINER, Barbara. *L'éveil comme catégorie centrale de l'expérience historique dans le Passagen-Werk de Benjamin*. In: WISMANN, Heinz (Org.). *Walter Benjamin et Paris*. Paris: Les éditions du Cerf, 1986. p. 499-515.

² Kleiner (1986) deixa clara a importância do conceito de despertar ao comentar o seguinte: “[...] chez Benjamin un concept qui soit constitué d'éléments aussi antagonistes que le concept de l'éveil est rare et ce n'est pas sans raisons qu'il parle du 'cadre solide des linéaments de l'interprétation', c'est-à-dire en termes techniques, de l'édifice des passages qu'il lui faut construire et dont l'une des poutres maîtresses aurait été le concept d'éveil” (KLEINER, 1986, p. 498.).

basicamente, a dois tipos de problema: o primeiro diz respeito às questões metodológicas relativas a uma utilização dos documentos que prefigurassem uma nova escrita e uma compreensão da história e o segundo diz respeito à ordem social crítica, que deve ter em vista, em última instância, o caráter político do projeto de uma história sob a óptica dos vencidos. Desse modo, a disposição categorial e imagética elaborada nas *Passagens* possui duas funções abrangentes: a primeira é de *constatação*, ou seja, ela pretende localizar e rastrear, nos fenômenos visíveis da realidade social, os índices históricos concretos que fornecem a base para as elaborações do sonho coletivo; e a segunda funciona como *interpretação*, em outras palavras, como o despertar histórico, que envolve a elaboração dos conteúdos do trabalho do sonho coletivo de modo que arraste para o nível da consciência coletiva o que antes permanecia no inconsciente.

Tal processo interpretativo abrange, dialeticamente, as funções metodológicas primordiais das *Passagens*. Assim, pretende-se diluir o potencial onírico da renovação das forças míticas no conhecimento histórico, por isso, a tematização do conteúdo das imagens arcaicas não constitui uma mera imersão na facticidade, mas esta é apenas o primeiro momento de um processo dialético: “A utilização dos elementos do sonho no despertar é o caso exemplar do pensamento dialético. Por isso, o pensamento dialético é o órgão do despertar histórico” (BENJAMIN, 2007, p. 51).

Benjamin (2007) enfatiza três conceitos básicos para produção do conhecimento histórico: progresso, catástrofe e momento crítico. Tais conceitos remetem ao problema da transmissão da história, e ao modo como ela nos foi contada. Assim, produções historiográficas que apresentem os fatos ora como uma progressão evolutiva, sequencial e inexorável (como no automatismo do marxismo vulgar), ora como uma série de catástrofes (como no historicismo de Splenger), representam uma maneira de recepção histórica, a qual também não se desvincula

dos mesmos processos históricos alienantes. O momento crítico se apresenta pela exigência da filtragem histórica dessas compreensões: esse é um dos objetivos centrais das *Passagens*; sua construção se assenta sobre essa base.

Desse modo, há duas grandes tradições que se distinguem no processo de transmissão da história: a historiografia oficial dos vencedores e a história sob a óptica dos vencidos, os quais, via de regra, são silenciados e “esquecidos”. Benjamin pretende dissipar, na articulação desse momento crítico, a ideia de um tempo histórico homogêneo a “[...] ilusão expressa por Schopenhauer numa fórmula segundo a qual para apreender a essência da história basta comparar Heródoto e o jornal da manhã” (BENJAMIN, 2007, p. 53).

Nessa proposição, Benjamin articula uma crítica à concepção de história presente no século XIX que apreende os fatos históricos como coisas e os inventaria, concepção da qual ainda somos, em larga medida, herdeiros. Essa tradição possuía a crença de ser possível reconstruir uma dada época passada com base em uma identificação psicológica do pesquisador com os documentos históricos. Para isso, exigia-se uma “pureza” do olhar mediante a abstração dos elementos do presente histórico por meio de uma imersão total no passado. O lema do historicismo levantado por Gottfried Keller (1819-1890) dizia: “a verdade não nos escapará”. Tal identificação denomina-se *empatia* [*Einfuehlung*]³, contra a qual Benjamin pretende polemizar (Grillparzer, Fustel de Coulanges) por “celebrar” a história como patrimônio (BENJAMIN, 2007, p. 407). Às vezes de forma lapidar: “A moda fixa a cada

³ Segundo Gagnebin (2014), o prenúncio dessa crítica já se encontra em textos anteriores ao projeto das *Passagens*: “O ensaio de 1922 sobre as *As afinidades eletivas* prefigura a crítica de Benjamin ao conceito de *Einfühlung* (identificação afetiva, empatia) do historicismo, tal como deveria expor nas teses “Sobre o conceito de história” de 1940. Pretender alcançar o verdadeiro sem se deter no estranhamento da distância histórica é uma estratégia pseudocrítica que, sob o manto de respeito pelo passado, no fundo serve à manutenção às convicções do presente, porque evita o aprofundamento do caráter histórico e, portanto, transitório, de ambos: tanto do passado, às vezes tão estranho para nós, quanto do presente, que poderia – e deveria – se tornar menos familiar” (GAGNEBIN, 2014, p. 85-86).

instante o último padrão da empatia” (BENJAMIN, 2007, p. 407). Ora, para Benjamin (2007), tal “pureza” do olhar é impossível e a empatia representa uma “reconstrução” unidimensional da história, pois a identificação do historiador com os documentos implica a mesma identificação a quem fornece e seleciona tais documentos históricos, ou seja, os vencedores; isso está claro na tese VII das *Teses*. Benjamin critica o procedimento por empatia de Fustel de Coulanges, segundo a qual o historiador, para poder reviver uma época deveria, por meio de uma “introspecção”, esquecer tudo o que ocorreu depois e todas as influências do presente. Tal empatia está fundamentada no tédio e numa tentativa nostálgica de simplesmente reconstruir o passado tal e qual, sem qualquer referência ao presente que o interpreta. No entanto, essa empatia só pode ser uma identificação com o vencedor mediante os documentos por eles selecionados e transmitidos como herança histórica. A empatia celebra a história como patrimônio cultural dos vencedores. Para não corroborar com a história do vencedor, o materialista histórico tem de prover um distanciamento crítico: é disso que se trata “escovar a história a contrapelo”⁴.

Essas questões o historiador materialista não pode nunca perder de vista, já que o aspecto genuinamente histórico do modo de transmissão da história é completamente ignorado. Assim, o conhecimento histórico pode assumir um caráter diverso conforme um uso revolucionário ou reacionário da história.

Interesse vital de reconhecer um determinado ponto da evolução como encruzilhada. Nesse ponto localiza-se atualmente o novo pensamento histórico, que é caracterizado por uma maior concretude, pela salvação dos períodos de decadência e pela revisão da periodicidade, de maneira geral e em particular, e cuja utilização em um sentido reacionário ou revolucionário está sendo decidida agora [década de 30, do século XX]. Neste sentido,

⁴ Cf. MACHADO, Francisco Pinheiro. *Imagem e consciência da história: pensamento figurativo em Walter Benjamin*. Trad. de Milton C. Mota. São Paulo: Loyola, 2013. p. 30.

o que se anuncia nos escritos dos surrealistas e no novo livro de Heidegger [*Ser e Tempo*] é a mesma crise, com duas possibilidades de solução. (BENJAMIN, 2007, p. 587).

À concepção historiográfica que naturaliza e torna abstratos os índices históricos concretos, bem como ignora o próprio presente, Benjamin chama História da Civilização (*Kulturgeschichte*). A esse respeito, as pretensões levantadas nas *Passagens* são claras: “Nossa pesquisa procura mostrar como, em consequência dessa representação coisificada da civilização, as formas de vida nova e as novas criações de base econômica e técnica, que devemos ao século XIX, entram no universo de uma fantasmagoria” (BENJAMIN, 2007, p. 53). Em oposição aos hábitos historiográficos burgueses, os quais devem ser dissipados, Benjamin reivindica a necessidade de um saber consciente do passado que se torna legível apenas para o presente que o lê. Por isso, faz-se necessário construir um saber histórico que tenha por base o processo dialético de rememoração que constitua um método constatativo não apenas do que ocorreu, mas também daquilo que poderia ter sido e que não foi realizado, das aspirações históricas que fracassaram e que deixaram seus vestígios nos dejetos, nos documentos ignorados. Em outras palavras, é necessário construir um estado de coisas histórico pelo viés histórico da própria transmissão da história com base na perspectiva dos vencidos.

Para o século XIX, trata-se basicamente dos objetos esvaziados de sentido e relegados ao esquecimento no fluxo imediato do passado recente. Uma história construída com base em detritos não visa unicamente retirá-lo do descrédito ao qual foram relegados pela historiografia oficial, muito menos integrar esses elementos na ordem dos “grandes fatos”. Seu propósito maior é revigorar tais resíduos históricos na liberação dos ciclos passados da existência, no intuito de dar voz a um tipo de experiência que jamais ganharia expressão na história da

civilização. Dessa forma, Benjamin intenciona formular um “conceito dialético de tempo histórico” que possa articular o contraste entre as concepções de passado herdadas pela cultura e sua respectiva recepção no presente. No tempo histórico, a realidade do mito é compreendida no processo de abstração e homogeneização na forma social da produção do valor. A diluição do mito no terreno da história, onde cada acontecimento é incomensurável, permite agora compreender as noções de progresso e repetição do século XIX como duas faces da mesma moeda, como elementos culturais que são a expressão do uso coletivo das forças sociais de produção como antinomias do pensamento burguês.

A crença no progresso, em sua infinita perfectibilidade – uma tarefa infinita da moral – e a apresentação do eterno retorno são complementares. São as antinomias indissolúveis a partir das quais deve ser desenvolvido o conceito dialético do tempo histórico. Diante disso, a idéia do eterno retorno aparece como o ‘racionalismo raso’, que a crença no progresso tem a má fama de representar, sendo que esta crença pertence à maneira de pensar mítica tanto quanto a representação do eterno retorno. (BENJAMIN, 2007, p. 159).

O elemento crítico do conceito dialético de tempo histórico pretende, portanto, não apenas apresentar tais antinomias do pensar mítico, mas tornar concretos os traços que tornam inteligível a constituição ambígua dos protofenômenos da cultura fetichista do século XIX. Somente aí se torna possível romper o círculo mágico do binômio novidade/sempré-igual para a leitura da base objetiva de tais relações sociais reificadas. A apresentação dos traços infernais do moderno constitui um primeiro momento na elaboração do conhecimento histórico: é um momento destrutivo. A tal momento alia-se um segundo construtivo, que exige também uma nova capacidade de experiência do historiador materialista, que remonta a elementos da cognição infantil em oposição aos hábitos burgueses, ou seja, a capacidade de

rememoração do novo. A forma onírica do novo está assentada em duas bases: por um lado, nos hábitos sociais consolidados na produção do valor, que configuram uma espécie de *má repetição* e representam o universo da morte, da identidade e da homogeneidade de todos os aspectos da atividade humana ao mesmo tempo em que se desenvolvem as forças produtivas; por outro, na construção coletiva de imagens oníricas pautadas pelo desejo e pela fantasia, que supostamente apontam para o efetivamente novo e suprimem as imperfeições sociais do passado recente. Assim, constata-se o caráter prospectivo do sonho embasado no desejo do efetivamente novo, mas também o caráter retroativo da aparência mítica no êxtase do uso coletivo das forças produtivas, as quais ligam, à imagem da sociedade sem classes, traços arcaizantes.

Rememorar o novo significa, então, integrar as imagens do sonho coletivo no campo da memória histórica em oposição às teorias reacionárias, como a de Ludwig Klages (1872-1956), que estabelecem uma antítese grosseira entre o espaço simbólico da natureza em relação aos produtos da técnica. A filtragem histórica da criação do espaço simbólico no uso coletivo das forças produtivas, ou seja, no terreno da história primeva permite compreender que as inovações técnicas da modernidade ampliaram, assoberbadamente, o repertório de “novas” imagens para a humanidade e que, a cada geração, esse número aumenta exponencialmente. Cabe ao historiador materialista integrar essas imagens à interpretação histórica.

Com essa base interpretativa que apresenta as condições históricas e materiais das quais o sonho coletivo é expressão, o historiador materialista pode construir um conhecimento que torne legível no presente esta vitalidade histórica que tanto permite a crença no eterno retorno do mesmo pelo coletivo onírico quanto às condições de sua superação:

[...] no contexto onírico procuramos um momento teleológico. Este momento é a espera. O sonho espera secretamente pelo despertar, o homem que dorme entrega-se à morte apenas até nova ordem – ele espera com astúcia pelo segundo em que escapará de suas garras. Assim também o coletivo que sonha, para o qual os filhos se tornam o feliz motivo para seu próprio despertar. (BENJAMIN, 2007, p. 435).

O sonho coletivo apresenta, em seu aparecer fenomênico, uma tensão constante entre os elementos arcaicos da má repetição e o potencial emancipatório dos elementos prospectivos do desejo. O método do historiador materialista tem por base a reorganização do material que foi retirado das grandes linhas de pesquisa da historiografia burguesa para constatação dos elementos de tal ambiguidade e sua respectiva interpretação. Para Benjamin, eis o caráter dessa busca metodológica para um novo uso dos resíduos históricos e para a constituição de uma historiografia materialista revolucionária:

É muito fácil estabelecer dicotomias para cada época, em seus diferentes ‘domínios’, segundo determinados pontos de vista: de modo a ter, de um lado, a parte ‘fértil’, ‘auspiciosa’, ‘viva’ e ‘positiva’, e de outro, a parte inútil, atrasada e morta de cada época. Com efeito, os contornos da parte positiva só se realçarão nitidamente se ela for devidamente delimitada em relação à parte negativa. Toda negação, por sua vez, tem o seu valor apenas como pano de fundo para os contornos do vivo, do positivo. Por isso, é de importância decisiva aplicar novamente uma divisão a esta parte negativa, inicialmente excluída, de modo que a mudança de ângulo de visão (mas não de critérios!) faça surgir novamente, nela também, um elemento positivo e diferente daquele anteriormente especificado. E assim por diante *ad infinitum*, até que todo passado seja recolhido no presente em uma apocatástase histórica. (BENJAMIN, 2007, p. 501).

O termo teológico da apocatástase significa restauração universal, reabilitação de todos os elementos corrompidos da

criação no seio de Deus⁵. Essa concepção é decisiva para a compreensão da integralidade das intenções filosóficas de Benjamin. Contudo, a apocatástase *histórica* benjaminiana implica em recolhimento da vida histórica do passado no presente mediante a salvação de tais fenômenos. A esse respeito, com o objetivo apresentar os elementos de ruptura e descontinuidade em relação à transmissão da história universal dos vencedores, Benjamin problematiza o aspecto crítico da salvação dos fenômenos.

Os fenômenos são salvos de quê? Não apenas – nem principalmente – do descrédito e do desprezo em que caíram, mas da catástrofe, que é representada muitas vezes por um certo tipo de tradição, sua ‘celebração como patrimônio’. – São salvos pela demonstração de que existe neles uma ruptura ou descontinuidade [Sprung]. – Existe uma tradição que é catástrofe. (BENJAMIN, 2007, p. 515).

Observa-se, desse modo, uma relação dialética entre o momento construtivo e destrutivo na constituição da história materialista da perspectiva dos vencidos, bem como no valor crítico da teologia ante as idealizações da história. Assim, o estatuto teórico da história não possui apenas cunho científico, mas ganha também os contornos de um processo de rememoração cujo modelo de exploração é a teologia.

A história não é apenas uma ciência, mas igualmente uma forma de rememoração. O que a ciência “estabeleceu”, pode ser

⁵ Cf. KONDER, Leandro. *Walter Benjamin, o marxismo da melancolia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. p. 94-95: “Em favor de sua campanha pela ‘rememoração’, Benjamin recuperava o velho conceito de ‘apocatástase’, defendido pelo pensador cristão Orígenes, que viveu na primeira metade do século III e foi torturado e assassinado pelas autoridades do Império Romano. Orígenes sustentava a tese de que o poder de Deus era tão grande que, depois de salvar os justos, Ele também salvaria os pecadores, encaminhando *todos* para o Reino dos Céus. Benjamin defendia a idéia de uma ‘salvação histórica’ para todas as aspirações libertárias do passado, a serem simbolicamente realizadas pela humanidade redimida. Essa concepção da ‘revolução-redenção’ foi comparada por uma crítica contemporânea a uma ‘psicoterapia’ destinada a reativar o *élan* de uma consciência revolucionária que, nos tempos atuais, andaria sofrendo de ‘impotência’”.

modificado pela rememoração. Esta pode transformar a inacabado (a felicidade) em algo acabado, e o acabado (o sofrimento) em algo inacabado. Isto é teologia; na rememoração, porém, fazemos uma experiência que nos proíbe de conceber a história como fundamentalmente ateológica, embora tampouco nos seja permitido tentar escrevê-la com conceitos imediatamente teológicos. (BENJAMIN, 2007, p. 513).

Os traços dessa escrita são suscitados pela posição que o materialismo oferece ao historiador: “A apresentação materialista da história leva o passado a colocar o presente numa situação crítica” (BENJAMIN, 2007, p. 513). O elemento teórico do materialismo dialético na estrutura metodológica das *Passagens* está em íntima relação com a noção benjaminiana de imagem, descontínua e não-linear. Benjamin (2007), nesse sentido, esboça o modo de efetivação da rememoração em uma das notas do seu projeto, mas sem desconsiderar seu caráter problemático frente ao marxismo vulgar e ao empenho metodológico da tarefa que se propõe, ou seja, a sua *Darstellung* imagética.

Esboçar a história das *Passagens* conforme o seu desenvolvimento. Seu componente propriamente problemático: não renunciar a nada que possa demonstrar que a representação materialista da história é imagética [*bildhaft*] num sentido superior que a representação tradicional. (BENJAMIN, 2007, p. 505).

O historiador materialista tem de, portanto, primeiramente, penetrar no conteúdo ou teor factual das imagens arcaicas para sua posterior interpretação crítica, ou seja, penetrar no terreno próprio das imagens produzidas pela vida histórica. As imagens arcaicas da proto-história do século XIX, por exemplo, realizam-se na forma do sonho coletivo em produções reais da cultura. Nesses moldes, “a doutrina elementar do materialismo histórico” delineada por Benjamin está claramente organizada em torno de uma apresentação dialética e imagética da história, confirmada e completada pelo seguinte “programa”:

1) Um objeto da história é aquele em que o conhecimento se realiza como sua salvação. 2) A história se decompõe em imagens, não em histórias. 3) Onde se realiza um processo dialético, estamos lidando com uma mônada. 4) A apresentação materialista da história traz consigo uma crítica imanente do conceito de progresso. 5) O materialismo histórico baseia seu procedimento na experiência, no bom senso, na presença de espírito e na dialética. (BENJAMIN, 2007, p. 518).

A experiência histórica e social do capitalismo no século XIX revela sua forma onírica na categoria da imagem, ou, como até agora tem sido tematizado, nas imagens oníricas que interpenetram o antigo e o novo. No entanto, o projeto das *Passagens* revela também aspectos metodológicos construtivos na valorização e apresentação dos elementos prospectivos do sonho que o tornam ambíguo e passível de interpretação histórica. Apenas em relação ao *presente* as imagens oníricas tornam-se legíveis e o diferenciam enquanto momento de vigília. Assim, na construção do conceito dialético do tempo histórico, a consistência das imagens, em oposição às ideias arcaizantes da maneira mítica de pensar, somente se adensa teoricamente na elaboração mnêmica forjada na formação numa figura especial do projeto benjaminiano: a imagem dialética.

5.2 Cristais do passado e o *agora*: a imagem dialética

O princípio construtivo que ergue a imagem dialética é tomado pela posição clara de Benjamin no combate ideológico: oposição direta à História Universal engendrada pelo historicismo. O método da historiografia materialista de Benjamin se traduz em imagem. Com tal método se estabelece outro tipo de relação temporal, de maneira que “o eterno de qualquer modo, é, antes, um drapeado de vestido que uma idéia” (BENJAMIN, 2007, p. 107). Isto significa dizer que, diferentemente do historicismo, a

historiografia marxista não simplesmente adiciona a massa dos fatos históricos para preencher um tempo homogêneo e vazio, mas leva sempre em consideração os elementos fortuitos e transitórios que configuram as experiências próprias da vida histórica. As marcas do cotidiano são reveladoras do processo histórico.

Nesse sentido, a imagem dialética confere um novo significado às imagens oníricas produzidas em uma época determinada e permite ao historiador a tarefa de interpretar os sonhos; nela compreende-se não apenas a aparição bruta dos fatos históricos, mas também o *interesse* que recaiu sobre eles no processo de sua transmissão. Aí se instala uma ambiguidade produtiva segundo Benjamin (2007, p. 48): “A ambiguidade é a manifestação imagética da dialética, a lei da dialética na imobilidade. Esta imobilidade é utopia e a imagem dialética, portanto, imagem onírica. Tal imagem é dada pela mercadoria: como fetiche”. Isso não significa uma relação de identidade entre imagens oníricas e imagens dialéticas. Primeiramente, a imagem onírica representa reiteração de imagens arcaicas nas produções históricas que interpenetram o antigo e o novo. Com base nesses fenômenos, a imagem dialética introduz uma nova relação temporal na construção do discurso histórico que polariza o ocorrido (*Gewesene*) e o agora (*Jetzt*). Essa noção de polaridade entre o ocorrido e o agora marca a diferença de qualquer perspectiva sequencial e evolutiva do tempo histórico. Tal polarização do ocorrido e do agora, na construção da imagem dialética, representa, em última instância, o congelamento de um fluxo temporal. Como quero demonstrar, essa construção imagética das *Passagens* perde efetividade se não estiver associada à dialética do despertar: a construção de imagens dialéticas ocorre no espaço do despertar por arrancar para o presente o potencial adormecido do passado presente no que há de ambíguo nas imagens oníricas. O despertar é o espaço de jogo dessas imagens, é o órgão de uma imaginação histórica. A imagem dialética também se distingue da imagem onírica por não estabelecer pura e

simplesmente uma relação de pertença ao passado, mas por se configurar como construção consciente do historiador materialista no presente. Benjamin chamava essa capacidade do historiador materialista de “presença de espírito”.

Existe uma aproximação entre a imagem dialética e o ato linguístico de *nomear*. No *nome* as coisas são desprovidas do destino, o que nele surge são apenas seus diferenciais de tempo e momentos históricos, transitórios e perecíveis: “[...] o nome é objeto de uma mimesis. De fato, faz parte de sua natureza singular não se mostrar no que virá, e sim somente no ocorrido, o que quer dizer: no que foi vivido. O hábito de uma vida vivida: é isso o que o nome preserva e também preestabelece” (BENJAMIN, 2007, p. 952). O que preserva e torna visível a imagem dialética é o tipo de experiência do ocorrido para o conhecimento histórico.

Esclareço que a apreensão do ocorrido pelo presente não se dá de maneira progressiva e cronológica. Não existem traços de sequência temporal linear entre o ocorrido e o agora, mas de uma relação dialética entre uma continuidade dos fenômenos do fetichismo da mercadoria e a descontinuidade histórica na imagem. Dessa maneira, o conceito de *polaridade* se estrutura na fixação dos elementos *inexpressivos* do século XIX, na suspensão das imagens oníricas com todas as suas contradições. Cria-se, portanto, a formação de um campo onde as linhas de força se apresentam em todos os seus vetores de significação. Como, por exemplo, a moda, que representa ao mesmo tempo o desejo convulso pela novidade na tentativa de superação do passado recente ao mesmo tempo em que integra o circuito da produção do valor. A imagem dialética opera a fixação de um *através* no espaço da linguagem: detém o ocorrido em uma imagem cristalizada que, sobre a forma de uma mônada, é arrancada do *continuum* histórico. De fato, Benjamin trata na tese XVII sobre o conceito de história:

Pensar não inclui apenas o movimento das idéias, mas também sua imobilização. Quando o pensamento pára, bruscamente, numa configuração saturada de tensões ele lhes comunica um choque, através do qual essa configuração se cristaliza enquanto mônada. O materialista 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. (BENJAMIN, 1994, p. 231).

Com a imagem dialética, os índices históricos das imagens oníricas se tornam legíveis em uma época determinada, aquela em que seu potencial alcançou seu ponto crítico no presente como se tivessem ocorrido e agora fossem sincrônicos. Por isso, cada agora é sempre o agora de uma determinada recognoscibilidade que coincide com o tempo histórico autêntico. Na imagem, ocorrido e agora se encontram em um lampejo, formam uma constelação presente na dialética em estado de paralisação: “Somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas, isto é, imagens não-arcaicas. A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da recognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura” (BENJAMIN, 2007, p. 505).

Em relação às fantasmagorias da história primeva do século XIX, a imagem dialética rastreia e sintetiza as potências históricas de um possível progresso social efetivo com base nas elaborações utópicas da sociabilidade moderna. Esses ínfimos ocorridos históricos, recalcados e esquecidos, apenas são liberados no despertar, onde a centralidade do presente que interpreta as cenas do passado encontra seu estatuto metodológico na construção da categoria da imagem dialética. Com o agora da recognoscibilidade que constitui a imagem dialética, o quadro suspenso dos fenômenos reificados do século XIX possuem uma nova legibilidade que aponta para sentidos diversos, os quais podem ser, conscientemente, elaborados pelo historiador. Mediante esse novo uso, é possível a liberação do passado arcaico pela apreensão do núcleo utópico não

atualizado. O historiador materialista recolhe os elementos ambíguos dessa imagem no presente para poder apresentar as “correntes frias” que ainda hibernam nas imagens históricas.

Desse modo, a imagem dialética é uma construção conscientemente humana que não está submetida a potências exteriores e sobrenaturais, ou seja, às potências míticas. Ao contrário, a imagem dialética configura um saber ainda-não-consciente do ocorrido que configura uma concretude superior e, portanto, está ligada à concepção dialética de tempo histórico: tal relação não é cronológica, mas imagética. Por isso, o método dialético não se dobra simplesmente ao seu objeto histórico, mas trata de como também se deu o interesse por tal objeto. Assim, a imagem dialética é incompatível a qualquer construção histórica submetida à ideologia do progresso, porque ela encontra o potencial perdido da história nos aspectos intermitentes, descontínuos, grosseiros ou bizarros dos fatos históricos.

Aí deveria se falar de uma crescente condensação (integração) da realidade, na qual tudo que é passado (em seu tempo) pode atingir um grau mais alto de atualidade do que no próprio momento de sua existência. O passado adquire o caráter de uma atualidade superior graças à imagem como a qual e através da qual é compreendido. Esta perscrutação dialética e a presentificação das circunstâncias do passado são a prova da verdade da ação presente. Ou seja: ela acende o pavio do material explosivo que se situa no ocorrido (cuja figura autêntica é a *moda*) (BENJAMIN, 2007, p. 436-437).

Com base no que foi discutido, compreende-se que, para uma leitura consequente das *Passagens*, apenas com esse princípio construtivo da imagem dialética os objetivos do projeto ficam plenamente claros: estimar que o potencial não realizado, as vozes silenciadas e os círculos passados da existência histórica possam encontrar-se com o presente na interpretação histórica materialista. Desse contato repleto de tempo explode a constelação do despertar, isto é, um saber ainda-não-consciente do ocorrido

que abre espaço para a posição de uma memória histórica ativa, na qual o presente torna visível o conteúdo das aspirações emancipatórias malogradas.

5.3 Contraimagem do presente: a crítica da civilização de Charles Fourier

Um caso exemplar de estruturação de imagem dialética nas *Passagens* é o papel da utopia gerada por Charles Fourier (1772-1837). Benjamin (2007) apreende o núcleo utópico das especulações do grande utopista como expressão de uma construção cultural carregada de ambivalências nas condições do desenvolvimento material do século XIX. Não custa lembrar que a tensão entre as forças produtivas e as relações de produção exprime-se em imagens oníricas ou imagens do desejo, mediadas pela busca fantasiosa do novo, geralmente de maneira contraditória. O inconsciente coletivo armazena um cabedal de experiências que articula uma visão prospectiva da época vindoura, mas ancorada no modelo arquetípico de uma sociedade sem classes. Esse modelo permeia as configurações de vida de modo que há uma interpenetração entre o antigo e o novo. Essas imagens tornam antiquadas as produções do passado recente enquanto imperfeição produzida na ordem social. Com efeito, a modernidade está imersa num sonho coletivo, mas o verdadeiro despertar histórico apenas é possível a partir da utilização dos elementos desse mesmo sonhar que, enquanto tal, é produto da vida histórica, apreendida na construção da imagem dialética. Esta, por sua vez, não tem o papel de resolver as contradições históricas, mas apresentá-las em sua concretude e polaridade.

Do mesmo modo que as construções de ferro e os *magasins de nouveautés* apontam para essa ambiguidade do mundo da percepção, as especulações sobre o falanstério de Charles Fourier ⁶

⁶ Como introdução à obra de Fourier cf. KONDER, Leandro. *Fourier, o socialismo do prazer*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998; e ALBORNOZ, Suzana Guerra. *Atração passional, trabalho e*

são a *expressão* no plano teórico dessa mesma realidade, ou seja, dos primeiros produtos da tecnologia na moderna sociedade produtora de mercadorias. Não só Fourier, mas toda uma galeria de fourieristas povoa as *Passagens*. O pensamento de Fourier teve impacto imediato em seus contemporâneos e estabeleceu uma relação única e inusitada com os novos produtos da técnica. Sobre a inserção das elucubrações de Fourier na expressão do desenvolvimento das forças produtivas, Benjamin afirma que

Estas relações podem ser identificadas na utopia de Fourier. Seu impulso mais íntimo se deve ao aparecimento das máquinas. Mas isso não se expressa de imediato em seus escritos; estes partem da imoralidade da atividade comercial, bem como da falsa moral posta a seu serviço. O falanstério deve reconduzir as pessoas a condições nas quais a moralidade se torna desnecessária. Sua organização altamente complexa aprehe como maquinaria. As engrenagens das *paixões*, a intrincada combinação das *paixões mecanistas* com a *paixão cabalista*, são primitivas elaborações teóricas de criar analogias com a máquina no domínio psicológico. Essa maquinaria feita de seres humanos produz o país das maravilhas, o primevo símbolo do desejo ao qual a utopia de Fourier deu nova vida. (BENJAMIN, 2007, p. 41, grifo do autor).

A vasta obra de Fourier pretendia estudar o universo humano, natural e divino no intuito de articular uma ordem social em que “[...] a prática da verdade e da justiça são o caminho da prosperidade” (FOURIER, 1973, p. 11), para todos e para cada um. O começo parece trivial e moralista: Fourier tem como ponto de partida uma crítica da atividade comercial varejista, a qual relaciona a uma teoria da percepção. O que há de mais tacanho e corriqueiro que o comércio varejista? Em Fourier, a atividade comercial do mundo moderno é inimiga dos sentidos, uma espécie de entorpecente “que só trabalha para o abuso do prazer sensual”

(FOURIER, s/d *apud* BENJAMIN, 2007, p. 671). Dessa forma, Fourier (1973) imagina um modelo de sociedade, chamada *Harmonia*, que estimula as paixões e a experiência: “Um mecanismo desses será o contrário do nosso mundo às avessas, de nossa civilização que precisa se aperfeiçoar” (FOURIER, s/d *apud* BENJAMIN, 2007, p. 671). Contrariamente ao “mundo às avessas” da civilização, é proposto o “mundo a direito” do estado societário (FOURIER, 1973, p. 11).

Para ele, “[...] a moral habitua os civilizados a comer do bom e do ruim indiferentemente. Essa brutalidade do gosto é base de todas as trapanças dos comerciantes” (FOURIER, s/d *apud* BENJAMIN, 2007, p. 671): é bastante curioso como Fourier é profético em relação à sociedade do segredo industrial. A partir daí propõe a ideia do *falanstério*, isto é, da comunidade harmonizada pelas ideias de trabalho aprazível (*travail passioné*), da ordem econômica societária, baseada na associação e na organização racional da produção e na transformação das relações morais e sexuais.

Essa proposta, que se articula também como utopia urbanística alicerçada no modelo arquitetônico das *ruas-galeria* das passagens, tem por desiderato incorporar os elementos da técnica na vida social, como ao que Fourier denomina de “crítica à civilização”. Ou seja, Fourier pretende inverter o uso da técnica para proporcionar gozo e felicidade ao invés de uma ordem social corrompida.

Conforme anota Benjamin, “Pode-se caracterizar o falanstério como maquinaria humana. Isto não é uma recriminação, e nem pretende fazer alusão a nada de mecanicista; a expressão apenas designa a grande complexidade de sua estrutura. O falanstério é uma máquina feita de homens” (BENJAMIN, 2007, p. 669).

Só o homem é infeliz, porque a civilização inverte o número que deve governá-lo. Que ele seja arrancado da civilização... Aí então a ordem que domina o movimento físico, o movimento orgânico, o

movimento animal... explodirá no movimento passional; a própria natureza organizará a associação. (BENJAMIN, 2007, p. 672).

Nessa perspectiva, Fourier lança mão de concepções extremamente ingênuas e bizarras ou assim gostaria, que parecesse para se opor à forma burguesa de percepção: a transformação do trabalho acarretaria em uma completa e radical modificação da natureza no caminho de sua harmonização total, em que o homem seria capaz de desfrutar de *todas* as suas potencialidades: voar, virar anfíbio, cavalgar em leões e banhar-se em um oceano de limonada recoberto por uma eterna aurora boreal. Ele também se utiliza de especulações astrológicas bastante incomuns, ao gosto de sua imaginação e principalmente do humor, como modo de caracterizar o conformismo e a mediocridade da vida pequeno-burguesa civilizada, ainda da primeira metade do século XIX, como forte exemplo desse humor está em um pequeno escrito chamado *O guia dos cornudos*, no qual Fourier cataloga os tipos de infidelidade conjugal conforme a moral burguesa. Aqui, pode-se compreender que para Fourier a civilização está, imediatamente, associada a uma falsa ideia de progresso. Para Benjamin, pode-se vislumbrar daí a singular compreensão de Fourier sobre a técnica e de como a sua inversão para o falanstério alteraria a própria ordem natural, subvertendo a usual concepção da técnica como domínio da natureza.

Um dos traços mais notáveis da utopia fourierista é de que a ideia de exploração da natureza pelo homem, tão difundida na época posterior, lhe é estranha. A técnica se apresenta a Fourier muito mais como fagulha que ateia fogo à pólvora da natureza. Talvez esteja aí a chave de sua representação bizarra, segundo a qual o falanstério se propagaria ‘por explosão’. A concepção posterior da exploração da natureza pelo homem é o reflexo da exploração real do homem pelos proprietários dos meios de produção. Se a integração da técnica na vida social fracassou, a culpa se deve a essa exploração. (BENJAMIN, 2007, p. 56).

A crítica à civilização de Fourier conflui, neste ponto, para o mesmo objeto da crítica da economia política de Marx, o cerne do capitalismo: a exploração. A propagação por explosão do falanstério fourierista remete, na pesquisa benjaminiana, à ideia de rompimento do *continuum* da história. Em Fourier, essa ideia aparece como especulação acerca de um estado futuro, e este serve também de crítica ao presente. Porém, em Benjamin, a ideia de explosão se apropria dos detritos históricos de uma sociabilidade que torna incessantemente antiquadas e caducas as produções do passado recente, esvaziando-as reiteradamente de seu sentido para arrancá-las de seu contexto para o presente que a lê, segundo a exigência de uma releitura revolucionária da história. Benjamin (2007) permite entrever essa apropriação e adesão crítica da obra de Fourier em uma anotação programática de estudo:

Comparar a idéia de Fourier sobre a propagação dos falanstérios por meio de *explosões* com duas idéias de minha política: a da revolução como inervação dos órgãos técnicos do coletivo (comparação com a criança que, ao tentar pegar a lua, aprende a agarrar as coisas) e a idéia da ‘ruptura da teologia natural’ (BENJAMIN, 2007, p. 674).

Não se sabe como Benjamin resolveria tais questões, mas é inegável o impacto delas na última fase da sua produção.

Benjamin absorve de Foureir esta compreensão: há uma necessidade de inversão do uso dos elementos da técnica nas condições do “alto capitalismo”, é preciso redimi-las para um uso comum. Para ambos é fundamental a intervenção humana na história mediante um tipo de ação que ponha no nível da consciência o quadro de seus desejos e aspirações. A chamada “ruptura da teologia natural” sugere um certo processo que arranca a história da maneira mítica de pensar. Isso se torna evidente, além da construção de suas imagens alucinantes, na obsessão de Fourier pelo falanstério como proposta alternativa à civilização – uma das primeiras visões da economia planificada: “O

falanstério era uma verdadeira alucinação. Ele o via por toda parte, na civilização e na natureza. Ele nunca faltava um desfile militar; essa manobra representava para ele o jogo todo poderoso do grupo e da série invertido para uma obra de destruição” (BENJAMIN, 2007, p. 673). A partir da potência mítica e da teologia natural, a história é deduzida meramente como um ciclo da natureza. Para Benjamin (2007), Fourier rompe com o mito pela via do humor:

Para explicar as extravagâncias de Fourier, é preciso evocar a figura de Mickey Mouse, na qual se consumou a mobilização moral da natureza, bem no espírito das concepções de Fourier. Com Mickey Mouse, o humor põe a política à prova. Confirma-se, assim, que Marx tinha razão ao ver em Fourier principalmente um grande humorista. A ruptura da teologia natural se dá no plano do humor. (BENJAMIN, 2007, p. 677).

Tanto é assim que Marx defendeu a obra de Fourier contra as polêmicas moralistas de um filisteu da cultura chamado Karl Grün.

A obra de Fourier, como um produto cultural da constelação dos fenômenos reificados do século XIX, compõe a estruturação de uma imagem dialética que recorre à utilização dos elementos do sonho no despertar. Em praticamente todas as notas e materiais da *Passagens* Fourier ou o fourierismo estão presentes. No entanto, como bem atesta Marx (também Benjamin), apreciador da grande concepção de homem que o grande visionário fundou, Fourier não foi suficientemente crítico ao abordar a ideia de trabalho enquanto tal como essência da propriedade privada e da produção do valor, mas apenas o trabalho nivelado e segmentado, circunscrito quase que exclusivamente aos seus aspectos laborais. Ainda pesa sobre o utopista francês o fardo de posturas antissemitas e reacionárias: ainda o falanstério não poderia ser implantado por uma ação revolucionária, ele realizaria as transformações mais radicais com base em reformas sociais em total dependência do financiamento de benfeitores. Ainda assim, Fourier prefigura em seus escritos uma nova ordem social, justa e emancipada.

‘Fourier lançou-se de corpo e alma em sua obra, porque ele não podia colocar nela as necessidades de uma classe revolucionária que ainda não existia’. F. Armand e R. Maublanc, *Fourier*, Paris, 1937, vol. I, p.83. (sic) É preciso acrescentar que Fourier, em certo sentido, parece prefigurar uma nova espécie de homem. Sua ingenuidade é significativa. (BENJAMIN, 2007, p. 684).

Essa ideia de prefiguração será bastante cara à Benjamin. São exatamente as camadas de sentido dessas produções sociais ambíguas – como as passagens, a poesia de Baudelaire, a utopia de Fourier, as reformas urbanas e as lutas de barricadas, a resignação de Blanqui, o erotismo da moda e a frivolidade do *Jugendstil* etc. – que a construção de imagens dialéticas pretende tornar visível ao presente que as lê. Ao suspender esses pontos ambíguos, o historiador materialista pode interpretar e atualizar para o presente quais os elementos presentes no sonho do coletivo que espera o momento do despertar, quebrar a dormência das correntes frias da história. Na imagem dialética, verdade e ilusão se tornam visíveis.

5.4 A constelação do despertar e a centralidade da política

A exposição anterior, baseada nas diferenças entre imagem onírica e imagem dialética, objetivou aclarar a centralidade da constelação do despertar no projeto das *Passagens* e apresentar paulatinamente seu funcionamento. O despertar histórico seria a resolução conceitual-imagética da metodologia esboçada por Benjamin no projeto, o parâmetro de suas operações conceituais e escriturais. A *técnica do despertar* apresenta, para Benjamin, “[...] o método novo, dialético, de escrever a história: atravessar o ocorrido com a intensidade de um sonho para experimentar o presente como o mundo da vigília ao qual o sonho se refere! (E cada sonho refere-se ao mundo da vigília. *Todo* o anterior deve ser perscrutado historicamente)” (BENJAMIN, 2007, p. 916). Aí o termo *técnica* está

usado de forma bastante ambígua, a meio caminho entre uma inovação interpretativa e da *techné* no sentido grego. Em termos teórico-conceituais, a técnica do despertar se caracterizaria como uma síntese de noções metodológicas que atuam em rede e são necessárias para uma crítica do conhecimento histórico, opera como princípio heurístico e médium formador de imagens dialéticas. O processo de rememoração que caracteriza o despertar histórico remete a uma estrutura conceitual e imagética que pretende gerar um saber ainda-não-consciente do ocorrido. O ocorrido ou o passado mais recente, rechaçado como inadequado na imagem prospectiva de uma sociedade sem classes por parte do coletivo em consonância a um lado regressivo mítico e infantil, deve ser rememorado e integrado na interpretação dos fenômenos históricos, na consciência coletiva desperta. Benjamin avalia as possibilidades dessa articulação tendo a Paris do século XIX como objeto de estudo, entretanto, na medida em que o presente histórico (no caso de Benjamin, a década de 30 do século XX), o agora, lê os significados dessas elaborações oníricas do coletivo a partir das demandas do presente. O caráter interpretativo do despertar emerge, também, como necessidade de superação do arcaico, da imagem mítica; a crítica do mito, o qual está diametralmente oposto à vida histórica, é permanente no pensamento de Benjamin. Nesse sentido, o objetivo do projeto das *Passagens* é arrancar (despertar) dos dejetos históricos o potencial utópico adormecido, de um passado que poderia ter sido e não foi e que diz algo somente para nós, que podemos lê-los no presente, no agora que é o ‘agora da recognoscibilidade’. A técnica do despertar, nessa articulação, constitui a um só tempo uma proposta histórico-filosófica e um projeto historiográfico político com vistas à emancipação humana. “Abordar desta maneira o ocorrido significa estudá-lo não como se fez até agora, de maneira histórica, mas de maneira política, com categorias políticas” (BENJAMIN, 2007, p. 437), ou seja, Benjamin estabelece o primado da política sobre a história e instala o que denomina de revolução copernicana na história.

A revolução copernicana na visão histórica é a seguinte: considerava-se como ponto fixo ‘o ocorrido’ e conferia-se ao presente o esforço de se aproximar, tateante, do conhecimento desse ponto fixo. Agora essa relação deve ser invertida, e o ocorrido, tornar-se a reviravolta dialética, o irromper da consciência desperta. Atribui-se à política o primado sobre a história. Os fatos tornam-se algo que acaba de nos tocar, e fixá-los é tarefa da recordação. E, de fato, o despertar é o caso exemplar da recordação: o caso no qual conseguimos recordar aquilo que é mais próximo, mais banal, mais ao nosso alcance. [...] Existe um saber ainda-não-consciente do ocorrido, cuja promoção tem a estrutura do despertar. (BENJAMIN, 2007, 433-434).

A categoria do despertar, retirada de uma simples experiência cotidiana, configura um espaço conceitual imagético de múltiplas significações. Ela cumpre uma função de distanciamento em relação ao sonho, mas não ao ponto que ele seja esquecido – distanciamento ao qual nem Blanqui nem Fourier, por exemplo, foram capazes. Tudo o que anteriormente fora esquecido é recolhido no processo interpretativo do despertar analogamente ao trabalho do analista que integra na interpretação do psiquismo individual elementos de somenos importância como os chistes e pequenos recalques. Na técnica da rememoração, pelo despertar o historiador materialista se apropria dos elementos do sonho coletivo. Por isso, se faz necessário expor cada um dos níveis de significação dessa constelação que articula e sobrepõe, a um só tempo, categorias do conhecimento histórico mediante uma vigorosa experiência dialética.

Existe uma experiência da dialética totalmente singular. A experiência compulsória, drástica, que desmente toda ‘progressividade’ do devir e comprova toda aparente ‘evolução’ como reviravolta dialética eminente e cuidadosamente composta, é o despertar do sonho. [...] Quer dizer: recordação e despertar estão intimamente relacionados. O despertar é, com efeito, a revolução copernicana e dialética da rememoração. (BENJAMIN, 2007, p. 434).

Tal característica do método historiográfico de Benjamin levou Rolf Tiedmman, na apresentação das *Passagens*, a qualificar empreitada benjaminiana do despertar como “conceito místico da história” (TIEDMANN, 2007, p. 19). Essa qualificação atribuída por Rolf Tiedemann contribui menos para compreender o conceito benjaminiano de história, o qual se articula mais no modelo das intermitências entre lembrança e esquecimento, pela integração progressiva do que foi esquecido e recalcado do que por uma perspectiva mística – ou a mística estaria aí totalmente secularizada. Com suas *Passagens*, Benjamin tenta ver no século XIX a prefiguração do século XX, bem como esboça, com base nesse caráter antecipador, as linhas de fuga das problemáticas de sua época⁷.

Para especificar ainda mais o mapa dessa constelação, é necessário enumerar as determinações teórico-conceituais do despertar conforme fora esboçada nas *Passagens*. Primeiramente, como categoria da rememoração, indica uma nova heurística do conhecimento histórico mediante a suspensão dos elementos do sonho e da aparência mítica nas produções da cultura do fetiche da mercadoria. Da vida histórica concreta (BENJAMIN, 2007, p. 923) podem emergir três tipos de espaço simbólicos: 1. o sonho, que desloca e distorce imageticamente os elementos do desejo coletivo; 2. o mito, que se opõe ao conhecimento histórico e se caracteriza pela naturalização dos fatos históricos; e 3. o despertar, que corresponde ao momento da vigília atenta onde são interpretados os significados do sonho coletivo e dissipada a aparência mítica. O principal objetivo é dissolver o mito no espaço da história.

No entanto, o despertar não trata de uma superação de condicionamentos históricos que engendraram os sonhos apenas no nível da consciência, mas da superação de um hábito social consolidado que apresenta os fatos históricos como coisas. Assim, o despertar histórico representa uma obra de destruição da

⁷ Cf. KLEINER, Barbara. L'éveil comme catégorie centrale de l'expérience historique dans le Passagen-Werk de Benjamin, p. 512.

aparência mítica, no âmbito do conhecimento pela leitura política da história e na práxis social pela ação revolucionária: “A especificidade da experiência dialética consiste em dissipar a aparência do sempre-igual – e mesmo da repetição – na história. A experiência política autêntica está absolutamente livre dessa aparência” (BENJAMIN, 2007, p. 515).

Em segundo lugar, o despertar pode ser apreendido em dois níveis distintos: enquanto categoria política que engloba o despertar enquanto categoria de escrita e compreensão da história, a qual funciona tensionada com a construção da imagem dialética. Como categoria de interpretação histórica, ela apreende o sentido das imagens expressas na aparência mítica e o faz vir à tona no médium da linguagem, o qual elide o fosso entre sujeito e objeto. A tarefa da interpretação histórica cumpre a função de distanciamento necessária a uma crítica da cultura: nela, a dialética ascendente e descendente se tensionam e paralisam no despertar cuja expressão maior é a construção da imagem dialética pelo historiador materialista. Com efeito, o despertar não é nem pode ser abordado como uma “categoria pura” desligada dos fenômenos, sua apresentação não pode nunca ser carente deles.

Enfim, o despertar é propositivo, porém com base nas suas características metodológicas. A técnica do despertar não exerce o papel de fornecer um programa político, o qual depende sempre de demandas históricas concretas – ela fornece os elementos de um adequado inconformismo. A constelação do despertar nunca pode exercer no plano político uma função harmônica e conciliadora, ao contrário, tem por papel encarar as neuroses e patologias coletivas.

Nesse sentido, o despertar também é desejo, mas desejo consciente de seus condicionamentos históricos, para que também a ação torne-se consciente da disparidade entre desenvolvimento das forças produtivas e as reservas morais necessárias para que se possa tomar conta delas, sem recair nas armadilhas da autoprodução do valor. No entanto, o fetiche não pode ser dissipado na consciência, mas apenas na luta política revolucionária. Como imagem da

redenção, o despertar sobrepõe, mediante contrastes, as reflexões materialistas e teológicas na tentativa de extinção do mito e da abertura de espaço de uma vida efetivamente histórica, mas não a garante como uma realidade inexorável, apenas como possibilidade real e exequível. Com esse conceito raro e contraditório, Benjamin forja uma teoria antievolucionista da história sempre com base em uma ampliação da memória histórica coletiva consciente que evoca sempre seus desejos e aspirações ainda não conscientes, cujo objetivo maior é a superação do mito. Não é à toa que Benjamin cita uma bela passagem de Adorno em um comentário sobre *A Repetição* de Kierkegaard: “[...] talvez toda aparência na história seja igual a si mesma, enquanto ela mesma, escrava da natureza, persistir na aparência” (BENJAMIN, 2007, p. 590). O despertar indica que *algo falta* para a conquista do *efetivamente* novo – uma vida histórica autêntica –, e não mais a repetição do mesmo: pretende-se explodir o círculo mágico da repetição arcaizante e dar os contornos dessa ausência.

É sabido que a resolução metodológica das *Passagens* não foi concluída, apenas esboçada numa busca incessante. No entanto Benjamin tinha muito claro para si os problemas que pretendia resolver no acabamento de seu projeto, conforme esclarece carta de 16 de agosto de 1935 endereçada a Adorno e Gretel Karplus:

Mas uma coisa é certa: o momento construtivo significa para este livro o que, para a alquimia, significa a pedra filosofal. A única coisa que de fato se pode dizer por ora é que ele terá de articular a oposição em que o livro se encontra em relação à pesquisa histórica prévia e tradicional numa maneira nova, lapidar e simples. Como? Eis a questão. (ADORNO; BENJAMIN, 2012, p. 194).

Procurei demonstrar como todo o projeto das *Passagens* se pretendia um desdobramento da categoria marxista da reificação. O fetichismo da mercadoria como compreendido por Benjamin ganha sua plena inteligibilidade quando relacionado ao espaço conceitual, imagético e interpretativo do despertar. Aqui,

distinguímos com mais clareza o *momento destrutivo* do projeto – na tentativa de reconstruir fatos históricos com base em uma historiografia materialista – constituído pela apreensão e constatação crítica dos elementos reificados da cultura do fetichismo mercantil, do *momento construtivo* ancorado na elaboração das imagens dialéticas. A categoria do fetichismo da mercadoria completa seu desdobramento na tensão dialética que se instala entre a imagem dialética e o despertar. Por isso, um pouco mais adiante na carta citada acima, Benjamin esclarece:

Se levanto esse ponto é porque quero chamar a atenção para duas coisas: primeiro, como a descrição de Wiesengrund da imagem dialética em termos de ‘constelação’ me parece pertinente, e, depois, como certos elementos que aponteí nessa constelação parecem também indispensáveis, quais sejam, as figuras oníricas. A imagem dialética não copia simplesmente o sonho – jamais foi minha intenção afirmar isso. Mas me parece claro que ela contém as instâncias, as irrupções da vigília, e que é precisamente a partir desses *loci* que é criada a sua figura, como a de uma constelação a partir dos pontos luminosos. Aqui também, portanto, um arco precisa ser retesado, e uma dialética forjada: aquela entre a imagem e a vigília. (ADORNO; BENJAMIN, 2012, p. 195).

A noção de imagem desdobra-se, portanto, no espaço conceitual sempre tenso e frictivo do despertar histórico. Com o primado da política sobre a história, a técnica do despertar histórico tanto rastreia as imagens de sonho e ínfimos ocorridos de uma época quanto as interpreta criticamente no agora, de modo a vislumbrar sua pré e pós-história: “É o presente que polariza o acontecimento em história anterior e história posterior” (BENJAMIN, 2007, p. 513). Assim, norteadada pelo presente, a dinâmica histórica sempre ganha novos contornos pelas injunções do momento histórico do historiador materialista.

A história anterior [*Vorgeschichte*] e a história posterior [*Nachgeschichte*] de um fato histórico aparecem nele graças a sua apresentação dialética. Além disso: cada fato histórico

apresentado dialeticamente se polariza, tornando-se um campo de forças no qual se processa o confronto entre sua história anterior e sua história posterior. Ele se transforma neste campo de forças quando a atualidade penetra nele. E assim o fato histórico se polariza em sua história anterior e posterior sempre de novo, e nunca da mesma maneira. (BENJAMIN, 2007, p. 512).

Com efeito, como evoca a ideia de apocatástase histórica, o despertar guarda, além disso, um *momento oculto e de espera*. Assim, o despertar encontra também seu elemento messiânico pelo trabalho da rememoração.

O interesse que o historiador materialista nutre pelo ocorrido é, por um lado, sempre um interesse apaixonado pelo que já passou, pelo que está terminado e pelo totalmente morto. O pré-requisito indispensável para qualquer citação (vivificação) de partes deste fenômeno é de estar seguro, em geral e por inteiro do seu caráter encerrado. Em uma palavra: para o interesse histórico específico – cuja legitimidade o historiógrafo materialista tem a incumbência de provar – precisa ser demonstrado com sucesso, que se trata de um objeto que, de forma inteira, efetiva e irrevogável ‘pertence à história’ (BENJAMIN, 2007, p. 409).

É intenção deste trabalho abordar como a constelação imagética do despertar assume uma proporção bem mais abrangente do que se poderia supor imediatamente na obra de Benjamin. A imagem do despertar representa, na leitura aqui proposta, o ápice da orientação emancipatória que sempre esteve presente no pensamento de Benjamin desde seus primeiros escritos, porém expressa com mais vigor na tensão irreconciliável entre materialismo dialético e teologia dos seus últimos escritos, por servir-lhes de “passarela”. O despertar, tal qual a história, se decompõe em imagens, porém, são imagens em fuga, frágeis e passageiras.

Entre a luz mais clara e a sombra mais escura: a vida oculta das imagens

“Só quando a razão toma a palavra, a esperança, na qual não há falsidade, recomeça a florescer.” (BLOCH, 2005, p. 143-144).

“É por isso que a lei formal mais profunda do ensaio é a heresia. Apenas a infração à ortodoxia do pensamento torna visível, na coisa, aquilo que a finalidade objetiva da ortodoxia procurava, secretamente, manter invisível.” (ADORNO, 2003, p. 45).

“A verdade não é desnudamento, que aniquila o segredo, mas revelação, que lhe faz justiça.” (BENJAMIN, 1989, p.53).

6.1 Do despertar como frágil força messiânica

Na reflexão política do derradeiro projeto de Benjamin, o coletivo onírico também possui seu lado negativo, visto que “[...] o coletivo é um ser estranhamente desperto, eternamente agitado, que vivencia, experimenta, conhece e inventa tantas coisas entre as fachadas quanto os indivíduos no abrigo de quatro paredes” (BENJAMIN, 2007, p. 904). Na coleção de citações das *Passagens*, Paris é representada como a cidade da memória. As imagens da cidade compõem o dispositivo mnêmico que reforça a função rememorativa do despertar. Para Benjamin (2007), é o presente que dirige o olhar para toda uma época no intuito de incorporá-la à crítica. Desse modo, o presente configura o distanciamento

necessário para essa “reviravolta dialética” do despertar, e a arquitetura das passagens o atesta.

Forças do repouso (da tradição) que chegam do século XIX até nós. Forças da tradição histórica deslocada. O que significa o século XIX para nós, se a tradição nos ligasse a ele? Como se configuraria ele como religião ou mitologia? Não temos relação tátil alguma com ele. Quer dizer, nós fomos educados para a visão à distância do domínio histórico, própria do romantismo. Prestar contas do legado imediatamente transmitido é importante. Porém, ainda é muito cedo para, por exemplo, colecionar. Exige-se reflexão concreta, materialista, sobre o que está mais próximo. A ‘mitologia’, como diz Aragon, coloca novamente as coisas a distância. Apenas a apresentação daquilo que nos é familiar e que nos condiciona é importante. O século XIX, para falar com os surrealistas: são ruídos que intervêm em nosso sonho, que interpretamos ao despertar. (BENJAMIN, 2007, p. 907-908).

A constelação do despertar – a ideia de iluminar o passado pelo presente –, busca estabelecer uma consciência histórica que almeja a ação política radical – trata-se da tradição dos vencidos. A constelação do despertar é o fundamento do último projeto de Benjamin, que também é o produto de uma discreta esperança na auto-organização do proletariado enquanto classe oprimida em luta; o despertar, como técnica interpretativa da história, pretende contribuir com os meios da compreensão para transformar a espera atenta em ação revolucionária. A certa altura, Benjamin (2007) afirma que “O despertar iminente é como o cavalo de madeira dos gregos na Tróia dos sonhos” (p. 437). É com essa metáfora do mundo grego que Benjamin constrói, nas *Passagens*, uma forma de pensar a história e a cultura que, antes de representar uma história econômica, tornam visíveis as transformações da percepção na modernidade.

Na antiga Grécia, mostravam-se lugares pelos quais se descia ao reino dos mortos. Também nossa existência desperta é uma terra

em que se desce ao reino dos mortos, cheia de lugares aparentemente insignificantes, onde desembocam os sonhos. Passamos por eles todos os dias sem nada suspeitar; porém, mal vem o sono, nos apressamos em voltar em sua direção, procurando-os pelo tato, e nos perdemos nos corredores sombrios. O labirinto de casas das cidades assemelha-se à luz do dia à consciência; as passagens (são elas as galerias que conduzem a sua existência anterior) desembocam de dia imperceptivelmente nas ruas. Entretanto, à noite, das massas de casas sombrias, emerge assustadora sua escuridão mais compacta e o transeunte tardio passa apressado por elas, a não ser que o tenhamos encorajado a empreender a viagem pela ruela estreita. (BENJAMIN, 2007, p. 123).

Com efeito, ao evocar Rudolf Borchardt, Benjamin ressalta a orientação pedagógica do projeto: “Educar em nós o *médium* de imagens para um olhar estereoscópico e dimensional para a profundidade das sombras históricas” (BENJAMIN, 2007, p. 500). Para isso, o autor se detém no exame atento da materialidade das palavras no comentário filológico, que é a condição da crítica filosófica, já que o “teor de verdade” de uma obra somente pode emergir do exame atento de sua “espessura material” e da variedade dos seus elementos.

O longo trabalho preparatório das *Passagens* confirma essa concepção, a qual persiste na totalidade da obra de Benjamin, desde seus primeiros trabalhos, como método de trabalho. Por conta disso, é preciso salientar dois conceitos basilares nesse processo de construção da crítica: *distanciamento e transmissão* – o passado é, inelutavelmente, “acabado”; porém se expressa nas imagens que nos foram legadas ao longo de sua transmissão. Há no presente (agora) um distanciamento em relação a esse acabamento que torna possível alterar sua recepção. A crítica é uma espécie de mortificação das obras, e, somente nesse caso, é possível salvá-las para o presente. O estilo filosófico de Benjamin resiste às exigências de funcionalidade direta e opera muito mais pela necessidade de *desvios*. Se toda exposição é, por um lado,

colocada em relação ao presente, por outro, sempre especifica um momento singular do passado e nele opera suas diferenciações, fazendo justiça às obras. O esclarecimento mútuo entre a obra “morta” e o momento “vivo” da leitura tem um imperativo decisivo: reconhecer a distância histórica que separa o passado do presente. Não se trata apenas de buscar supostas semelhanças entre o ocorrido e o agora, mas de reconhecer que tal distância também pode se apreendida de muitas formas, conforme os complicados lances da sua transmissão. Distanciamento crítico e transmissão da cultura estão sempre relacionados para que se possa fazer justiça ao passado¹.

Certamente esse é o momento mais frágil e de maiores lacunas sobre a construção imagética do despertar nas *Passagens*. Entretanto, a técnica do despertar consiste em produzir o distanciamento, cuja força surge no momento crítico do presente, mediante a análise paciente do material num comentário histórico. Sobre essa relação entre o ocorrido e agora no projeto é preciso estabelecer dois pontos importantes: primeiramente, a obra de arte deve ser vista como lugar privilegiado da crítica sociocultural; há nela uma analogia com os eventos históricos, pois, da mesma maneira que a reprodução afeta a sua aura ou o original, a transmissão da história pode também atingir os mortos: “Só terá o dom de atizar no passado a centelha da esperança aquele historiador que tiver apreendido isto: nem os mortos estão seguros se o inimigo vencer. E esse inimigo nunca deixou de vencer” (BENJAMIN, 2013, p. 12).

Em toda obra de arte autêntica existe um lugar onde aquele que penetra sente uma aragem como a brisa fresca de um amanhecer. Daí resulta que a arte, muitas vezes considerada refratária a qualquer relação com o progresso, pode servir a sua verdadeira definição. O progresso não se situa na continuidade do curso do

¹ Cf. GAGNEBIN, Jeane-Marie. *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014. p. 78.

tempo e sim nas suas interferências, onde algo verdadeiramente novo se faz sentir pela primeira vez, com a sobriedade do amanhecer. (BENJAMIN, 2007, p. 516)

Como fica demonstrado, a tarefa do despertar é se apropriar do núcleo histórico das obras para o presente, “fazer sentir” esta “aragem” matinal. Em segundo lugar, a linha de frente do presente se põe na luta contra o fascismo em ascensão. As várias versões do ensaio sobre a obra de arte e as *Teses* são os testemunhos mais bem acabados dessa relação tensa entre o passado e o presente que o confronta. O vetor onírico do capitalismo se adensa mais e mais como sono profundo.

Fiat ars – pereat mundus, diz o fascismo que, como confessou Marinetti, espera da guerra a satisfação artística da percepção transformada pela técnica. Trata-se visivelmente da consumação da arte pela arte. A humanidade, que antigamente, com Homero, foi objeto de contemplação para os deuses olímpicos, tornou-se objeto de contemplação para si própria. A alienação de si própria atingiu o grau que lhe permite viver a sua própria aniquilação como um prazer estético de primeira ordem. *É assim a estetização da política praticada pelo fascismo. O comunismo responde-lhe com a politização da arte.* (BENJAMIN, 2017, p. 47 – grifos do autor).

A dimensão estética é indissociável do seu caráter político e vice-versa. Até mesmo quando não se mostra aparente. Os últimos textos de Benjamin se colocam no *front* da crítica da sociabilidade moderna, que possibilitou o surgimento do fascismo. O objetivo das *Passagens*, que terá nas *Teses* seu momento de radicalidade mais ostensiva, é estabelecer a construção da História vista *a partir de baixo*: não só pela interpretação e uso dos documentos que fogem à maneira que a historiografia burguesa oficial narra a história, mas pela perspectiva dos “de baixo”, os vencidos, também. Desse modo, o sofrimento dos vencidos se põe como critério da História Universal.

Assim, Benjamin realiza, mediante a crítica à ideologia do progresso, a oposição às diversas formas da historiografia oficial, ou seja, o conformismo da social democracia, o materialismo vulgar e triunfalista da burocracia stalinista, o historicismo neokantiano e o sionismo. O que há de comum entre estas concepções é seu caráter automático e, progressivamente, linear cujo método é a empatia com os vencedores, ou seja, seu caráter mítico. Benjamin (2013) combate a mentalidade que toma o progresso como norma histórica: “O espanto por as coisas que assistimos ‘ainda’ poderem ser assim no século vinte não é um espanto filosófico. Ele não está no início de um processo de conhecimento, a não ser o de que a ideia de história de onde provém não é sustentável” (BENJAMIN, 2013, p. 13).

Para Benjamin (2007), portanto, cada momento histórico carrega um núcleo mnêmico que mantém a possibilidade de ser acessado pela rememoração: “A alternância da moda, o eternamente atual [*das Ewig-Heutige*], escapa à reflexão “histórica”; ele só é verdadeiramente superado pela reflexão política (teológica). A política reconhece em cada constelação atual o genuinamente único, o que jamais retorna” (BENJAMIN, 2007, p. 585-586). Assim, entra em cena um das problemáticas mais controversas da filosofia benjaminiana: a relação entre marxismo e teologia. Na perspectiva desta investigação, a constelação do despertar fornece o *locus* privilegiado para um esclarecimento da questão. Nas *Teses*, ambos surgem como aspectos de uma política revolucionária: o materialismo dialético é marcado, fundamentalmente, pela posição da luta de classes e da abolição da propriedade privada dos meios de produção; já o messianismo judaico apresenta a constituição secularizada de um tempo pleno, depurada de seus aspectos confessionais e ancorada na tradição do exílio. Desse modo, nas *Passagens*, Benjamin escreve o seguinte: “Meu pensamento está para a teologia como o mata-borrão está para a tinta. Ele está completamente embebido dela. Mas se fosse pelo mata-borrão, nada restaria do que está escrito” (BENJAMIN,

2007, p. 513). Por isso, é preciso esclarecer como Benjamin apropria-se do materialismo.

Um problema central do materialismo histórico a ser finalmente considerado: será que a compreensão marxista da história tem que ser necessariamente adquirida ao preço da visibilidade [*Anschaulichkeit*] da história? Ou: de que maneira seria possível conciliar um incremento da visibilidade com a realização do método marxista? A primeira etapa desse caminho será aplicar à história o princípio da montagem. Isto é: erguer as grandes construções a partir de elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão. E, mesmo, descobrir na análise do pequeno momento individual o cristal do acontecimento total. Portanto, romper com o naturalismo histórico vulgar. Apreender a construção da história como tal. Na estrutura do comentário. (BENJAMIN, 2007, p. 503).

O comentário filológico no projeto, como condição para a crítica filosófica, centra-se na ideia de visibilidade e se torna um laboratório de estratégias estilísticas, tais como a montagem, para poder expressá-la de maneira adequada. Trata-se de um médium formador de imagens históricas genuínas, não fetichizadas. A atenção ao particular visa condensar no acontecimento a totalidade de um tempo histórico com suas respectivas tensões, caso contrário, seria puro colecionismo, sem a possibilidade de exercer essa função crítica, um mero arquivo morto. Com esta concepção, aliada à teologia, o método de Benjamin (2007) pretende muito mais apresentar um contraste irreconciliável do que conexões fundamentais, muito mais indicar a catástrofe em permanência do que cadeia harmônica de eventos. Nas *Passagens*, o leitor tem de operar como escritor: é preciso descobrir, com base em imagens fragmentárias e aparentemente desconexas, como emergem padrões que são estruturados em conformidade às montagens do material. Por essas características, faz-se necessário lançar mão de uma definição sóbria de teologia, fundada no médium da linguagem, como antídoto à possibilidade de unidimensionalização

da história. Bolívar Echeverría (2005) a interpreta da seguinte forma:

Por ‘teologia’ Benjamin não parece compreendê-la como um tratado sobre Deus, mas um uso determinado do discurso que persegue uma explicação racional dos acontecimentos no mundo; um uso que não exige o cancelamento do acaso, mas, ao contrário, reconhece a base contingente da necessidade e da ordem que são seus horizontes de inteligibilidade. Um uso determinado do discurso racional que é capaz de reconhecer o outro como sujeito, um modo de não esvaziá-lo e empobrecê-lo reduzindo-o a um mero objeto (naturalizado), um mero aglomerado de recursos naturais sempre renováveis que estão lá, ‘gratuitos’, à disposição do homem, o sujeito por excelência, parte do ‘misticismo materialista’ inerente a um trabalho humano ‘que não explora a natureza, mas é capaz de despertar nela as criações que dormitam em seu ventre’ – como o trabalho do escultor, que apenas ‘retira’ do bloco de pedra a figura que nele já estava escondida. Determinado uso do discurso racional que é capaz de incluir uma noção profana, não religiosa ou eclesiástico, do ‘milagroso’ ou ‘divino’ e, segundo a qual, o sentido da obra humana se funda na concordância e identificação entre a expressividade espontânea do outro e a expressividade propriamente humana. (ECHEVERRÍA, 2005, p. 30-31).

As formulações teológicas de Benjamin não estão associadas, de modo estrito, a uma reflexão metafísica sobre as relações do sagrado com o profano, mas estabelecem uma crítica dos padrões da experiência do homem moderno e o modo como ela se integra a um niilismo político. O caso exemplar dessa associação é a primeira das teses sobre a história, em que o materialismo histórico é reduzido a autômato petrificado, um boneco enxadrista em uma máquina, vestido à maneira turca, que vence as partidas de qualquer desafiante; porém, um sistema de espelhos cria uma ilusão de que a mesa do dispositivo pareça transparente por todos os lados, mas no seu interior está um anãozinho corcunda, mestre de xadrez, que guia os movimentos do boneco. Esse anão representa a teologia que “[...] hoje é pequena e feia e, assim como

assim, não pode aparecer à luz do dia” (BENJAMIN, 2013, p. 9). Esse é um dos contrastes mais produtivos de Benjamin, pois, recusando-se a utilizar qualquer reflexão que apele para um recurso transcendental a-histórico – História Universal, Razão ou Progresso –, repensou a reflexão anticapitalista por meio de uma “aposta” na “frágil força messiânica” dos oprimidos. Esse “instante desperto” é totalmente intramundano, portanto, fugaz e sem quaisquer garantias de vitória, exigindo, por isso, uma consciência apurada do perigo da derrota e da permanência da catástrofe. Dessa forma, a tese nona – certamente a mais conhecida delas – reconstrói a imagem alegórica do voo do anjo da História, a crítica à concepção de tempo histórico progressista e, por sua vez, o papel do historiador materialista.

Há um quadro de Klee intitulado *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece preparar-se para se afastar de qualquer coisa que olha fixamente. Tem os olhos esbugalhados, a boca escancarada e as asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Voltou o rosto para o passado. A cadeia de fatos que aparece diante dos nossos olhos é para ele uma catástrofe sem fim, que incessantemente acumula ruínas sobre ruínas e lhas lança aos pés. Ele gostaria de parar para acordar os mortos e reconstruir, a partir dos fragmentos, aquilo que foi destruído. Mas do paraíso sopra um vendaval que enrondilha nas suas asas, e que é tão forte que o anjo não as consegue fechar. Esse vendaval arrasta-o imparavelmente para o futuro, a que ele volta as costas, enquanto o monte de ruínas à sua frente cresce até o céu. Aquilo que chamamos de progresso é esse vendaval. (BENJAMIN, 2013, p. 14).

A secularização da teologia judaica refere-se à reflexão permeada pela experiência do sofrimento e do exílio. Ao operar com o messianismo secularizado, Benjamin, quebra a lógica interna do materialismo histórico de um modo bastante inesperado, visto que seu método se consolida mais por determinados topos retóricos, tais como a alegoria e o oxímoro, e estratégias estilísticas que aproximam na imagem verbal

elementos estranhos uns aos outros e, aparentemente, insociáveis – é o caso das sucessivas refundições conceituais que opera. Esse método provoca uma vertigem esclarecedora no âmbito da reflexão histórica: Benjamin (2007) teve a ousadia de denominá-la “dialética em estado de repouso”, ou seja, o autor opera por um conjunto de sobreposições que provocam um forte contraste, imagens em fricção. Benjamin (2007) leva a sério o caráter singular do presente, a materialidade das palavras e, assim, também ataca o projeto do Idealismo: o messianismo não se trata de mera ideia reguladora.

[...] dizer que o messianismo será, a partir de agora, um mero dever infinito e inalcançável de aperfeiçoamento moral é, para Benjamin, a negação do messianismo e a condenação de seu tempo à desesperança. [...] Benjamin critica [os] socialistas neokantianos pela mesma razão que critica o esperanto: em ambos os casos, a ideia universal, representada pelo messianismo judeu, deriva da direção de um ideal para o qual tendemos sem poder alcançá-lo. Se, num dos casos, o objetivo da sociedade sem classes se converte em ideal que guia o movimento operário sem pretender alcançá-lo, no outro, a língua ideal se converte no fundamento indizível que orienta o movimento de todas as línguas sem jamais realizá-lo. Essa privação de salvação sofrida pela história, isto é, a localização da salvação fora da história, é o que acaba sendo inaceitável para Benjamin porque é o mesmo que privar o seu tempo de toda esperança. O juízo que essa secularização unidirecional merece de Benjamin não pode ser mais duro, como se aí estivesse em jogo algo essencial. Se traduzirmos secularização do messianismo por perseguição inalcançável da sociedade sem classes, convertido em ideal assintótico, o que fazemos é privar a história de salvação e definir a salvação como aistórica e amundana. Nesse caso, não tem cabimento esperar algo deste mundo, nem neste mundo. (MATE, 2011, p. 368-369).

A imagem da salvação escapa a qualquer pretensão sistemática, já que seu sentido é acolhido sempre no presente, por suas demandas e possibilidades. Assim, não pode ser inferida como leis, regularidades, processos e desenvolvimento histórico, tal como

acontece no historicismo e no positivismo. O tempo messiânico é prefigurado por uma noção de ruptura, já presente nos escritos juvenis e, essencialmente, teológica, que confere uma noção dialética do tempo histórico. Conforme Benjamin (2007), não se trata de uma antecipação teórica do futuro, quando as contradições do presente e do passado estiverem superadas. A antevisão messiânica visa uma transfiguração radical dos fundamentos do mundo. O clímax de tal visada é a expiação do sofrimento acumulado no curso da história. A história, nessa concepção, é um campo fértil de possibilidades (não necessariamente previsíveis) e não permite o conforto e a acomodação de uma teoria.

O tempo vindouro não é transparente para a razão e para a sua apreensão conceitual extremamente problemática, porque é sempre a relação entre as demandas do presente, *agora*, e a recordação, *ocorrido*, que estão em jogo. A tradição messiânica é apropriada na recordação pelo presente. O *Jetztzeit* não indaga a respeito do futuro, visto que a seu respeito nada pode ser dito de plenamente concreto. “A palavra suspensa, o ‘silêncio oportuno’ é como a moda, no sentido em que essa indica uma *interrupção temporal*. O tempo messiânico é o oposto do *continuum*: é tempo descontínuo, ruptura, interrupção e salto” (MATOS, 1989, p. 68). Assim, como o que resta do passado é o que a nós foi transmitido, o que se pode antever do futuro é marcado pela imponderabilidade dos possíveis. Sabe-se que era proibido aos judeus investigar o futuro.

A tradição judaica, na Torá e na prece, é organizada em torno da rememoração e na espera atenta do fim do exílio. Assim, os elementos do pensamento de Benjamin estabelece uma concepção crítica erigida pela centralidade do tempo, cuja ênfase radical está no presente, ou melhor, na polarização entre o *agora* e o *ocorrido*.

A nossa idéia de felicidade está profundamente tingida pelo tempo, que é o da nossa vida. Nós só podemos imaginar a felicidade no ar que respiramos, entre as pessoas que viveram conosco. Em outras palavras, na idéia de felicidade [...] vibra

conjuntamente a idéia de redenção. Esta felicidade se funda justamente no desconsolo e no abandono que eram nossos. Nossa vida é, em outras palavras, um músculo que possui força suficiente para contrair todo tempo histórico. Ou ainda, a autêntica concepção do tempo histórico baseia-se inteiramente na idéia de redenção. (BENJAMIN, 2007, p. 521).

O futuro emerge do presente como possibilidade, todavia, isso se dá por meio da rememoração. Quer dizer, apenas com base na elaboração da experiência é que surge, para nós, qualquer ideia de redenção e felicidade. Nesse sentido, a ideia messiânica da redenção só faz sentido se tomar o profano por profano na ideia de felicidade, esta, por sua vez, só pode ser figurada com base na “nossa vida” vivida e experimentada. No entanto, é necessário pontuar, “[...] isso não significa que, para os Judeus, o tempo fosse homogêneo e vazio, pois nele cada segundo era a porta estreita por onde podia entrar o Messias” (BENJAMIN, 2007, p. 20). A natureza do tempo é modificada com o advento messiânico: *Jetztzeit* é o tempo messiânico que funciona como uma interrupção do tempo linear homogeneizante, o qual encandeia, progressivamente, os acontecimentos. Com a sustentação desse caráter profano do messianismo, a imagem da felicidade é sempre fugaz. Nas *Passagens*, Benjamin (2007), por exemplo, em alguns momentos, anota as possibilidades do cumprimento do instante revolucionário ou do telos messiânico. Pode-se usar como exemplo as seguintes imagens: uma da terra, em que a ação é irmã do sonho e o trabalho elimina, associado aos jogos infantis, o caráter de produção do valor e da exploração da natureza.

A caracterização do processo de trabalho em relação com a natureza traz a marca da concepção social que se tem dele. Se o homem fosse *propriamente* explorado, poder-se-ia poupar o discurso *impróprio* da exploração da natureza. Este último reforça a aparência de ‘valor’ que as matérias-primas adquirem apenas pelo sistema de produção fundado na exploração do trabalho humano. Se esta termina, o trabalho, por sua vez, despe-se do caráter de exploração da natureza

pelo homem e se realizaria, então, segundo o modelo do jogo infantil que serve de base ao ‘trabalho apaixonado’ aos ‘harmonianos’ de Fourier. Ter apresentado o jogo como cânone do trabalho que não mais é explorado foi um dos grandes méritos de Fourier. Um trabalho animado assim pelo jogo não visa a produção de valores, e sim o melhoramento da natureza. Também para ela a utopia de Fourier propõe um modelo tal como encontrado de fato nos jogos infantis. Trata-se da imagem de uma terra na qual todos os lugares se tornaram *Wirtschaften*. O duplo sentido da palavra < - *Wirtschaft* = ‘lugar de produção’ e ‘taverna’ - > adquire aqui sua plenitude: todos os lugares foram trabalhados pelo homem que os tornou úteis e belos; e todos, como uma taverna na estrada, estão abertos a todos. (BENJAMIN, 2007, p. 406-407, grifo do autor).

Outra imagem é aquela instigada pela experiência amorosa como modelo. O encontro com a amada faz o amante arrancar de si aquilo que já possui e que, de alguma maneira, não alcançou expressão. Tal expressão dependente não apenas do desejo, mas do trabalho da memória. É interessante como o fragmento é interrompido.

O desejo revolve-se em plena rua ao encontro do prazer, arrastando como volúpia à sua cama sombria tudo o que encontra no caminho, fetiche, talismã e fiança do destino, levando de roldão os resquícios das coisas em decomposição: cartas, beijos, nomes. O amor avança com os dedos da saudade pela rua sinuosa. No interior do amante, o amor prossegue seu caminho que se desvenda para ele na imagem da amada que paira no ar diante dele. Esta imagem desvenda-lhe o interior pela primeira vez. Pois, como a voz da genuinamente amada evoca em seu coração um eco que ele jamais percebera em si, as palavras que ela diz despertam nele pensamentos desse eu novo, até então oculto, revelado pela imagem dela, e a mão resvalante da amada desperta <interrompido>. (BENJAMIN, 2007, p. 904).

Assim, a lógica de uma teologia afirmativa também é quebrada, tal como ocorre no materialismo histórico. A teologia secularizada expressa no estilo singular de Benjamin abre as portas da escrita revolucionária na perspectiva dos vencidos. Com efeito,

o presente pode sempre redistribuir as cartas e as tarefas, modificar o sentido do passado considerando a história escrita pelos vencedores. A última palavra jamais é dita, e sempre é possível o acontecimento messiânico. Esse messianismo secularizado não é apático, simples e cômoda espera, mas a atenção inquieta e ativa da sentinela, sempre pronta para a próxima irrupção do possível. Para Benjamin, a não existem retornos nem parênteses na história. Cada evento, cada agora, pesa sobre si e constitui uma bifurcação: impossível de retroagir. As direções fornecidas pelo presente podem ser totalmente imprevisíveis. Por isso, é necessário ter a exata dimensão do momento de perigo. A este respeito, Bensaïd (2010) comenta:

Sob o choque da Primeira Guerra, Benjamin propõe a questão adequada, a da ‘filosofia da história’. Uma ética messiânica implica uma representação singular do tempo, onde o que passou não é irreversível e o que será não está plenamente lançado. Passado e futuro são entregues ao campo estratégico do presente. Sem a memória dos antepassados escravizados, sem a interpretação do futuro, o presente seria puro arranjo de meios, consumo ilimitado da natureza, indiferença cínica de uma política utilitária. (BENSAÏD, 2010, p. 227).

Adiante, o autor completa: “Entre um absoluto insatisfeito e um relativo rebelde, entre uma universalidade nunca alcançada e uma singularidade nunca ultrapassada, o Messias lança as frágeis passarelas do tempo” (BENSAÏD, 2010, p. 227). Com base nesse pensamento, compreende-se que o presente se torna a categoria temporal central, tende ao infinito do momento atual, ao instante fugitivo, ao inacessível – onde passado e futuro estão em permanente jogo. O índice da revolução é o instante privilegiado do despertar, do despertar cognitivo de Proust como do despertar insurrecional de Blanqui, e não aquele do sonho banalizado. Por isso, é preciso levar em consideração que a estrutura do comentário nas *Passagens* assenta-se em uma ampliação da base de conhecimentos até o insignificante, ao refugio histórico.

Benjamin leva a sério a cultura visual cotidiana e a avalia em pé de igualdade com as grandes obras de arte e demais documentos históricos. Esse ponto é relevante para a constelação do despertar, visto que Benjamin preconiza, por intermédio dessa leitura sem hierarquias, um tipo de atenção expansiva fundamental para o historiador materialista que exige exercício e instrução. Benjamin denomina esse processo de presença de espírito. Essa consciência no presente é, essencialmente, inconformista; visa sempre as possibilidades a ela inerentes. A presença de espírito não modifica em nada a ordem dos acontecimentos, porém o sentido e a percepção de tais acontecimentos.

Essa nova percepção pode contribuir para uma alteração do curso posterior do destino histórico, ou seja, preserva-se no âmbito da possibilidade. “A presença de espírito significa a capacidade de perceber no atual curso das coisas o seu contexto, ligar-se a ele em confiança na sensação do próprio corpo e enfatizar o lado favorável desse curso por um gesto incisivo” (MACHADO, 2013, p. 214).

A presença de espírito visa à compreensão da vida histórica no momento atual; por meio dela se reconhece a necessidade de superação da autoalienação humana. Tal exigência aponta para a abolição da condição pré-histórica junto à ação material de transformação da produção material, ou seja, a superação da produção das mercadorias. Pela presença de espírito, o historiador materialista situa sua posição no interior da massa e, consequentemente, na luta de classes:

O público de um teatro, o exército, os habitantes de uma cidade formam massas que, como tais, não pertencem a nenhuma classe determinada. O livre mercado multiplica estas massas rapidamente e em quantidades incalculáveis, na medida em que toda mercadoria reúne em si a massa de seus compradores. Os Estados totalitários tomaram a massa como modelo. (BENJAMIN, 2007, p. 416).

No entanto, sempre há a possibilidade de dissipar a massa e transformá-la em consciência de classe, ou seja, em ação revolucionária: “O Estado, que representa nesse extremo esforço o agente do capitalismo monopolista, tem como único adversário irreduzível o proletariado revolucionário. Este dissipa a aparência da massa por meio da realidade de classe” (BENJAMIN, 2007, p. 416). Essa possibilidade é uma injunção da própria experiência dos oprimidos, já que a essa posição de classe cabe o conhecimento da história: “O sujeito do conhecimento histórico é a própria classe lutadora e oprimida” (BENJAMIN, 2013, p. 16). O instante revolucionário se apresenta desse modo sempre como possibilidade, jamais como desdobramento inexorável do presente. Aqui é preciso diferenciar messianismo de aspectos do utopismo: o messianismo não diz respeito a uma antecipação de um topo ideal situado no futuro, mas tão-somente uma centelha antecipatória dessa condição cuja prefiguração está no modo como o presente (o agora) ilumina o passado (o ocorrido). Segundo Bensaïd (2010),

A importância das correntes utópicas está na ‘razão inversa do desenvolvimento histórico’. Na medida em que a força histórica da transformação efetiva é derrotada, a utopia é debatida diariamente sob a forma de experiências e reformas negociáveis. A utopia passa repentinamente da idade juvenil do *ainda não* à senilidade do *não mais*. (p. 236).

E, para demarcar essa diferenciação, o teórico continua mais adiante: “A razão messiânica não reivindica o fim da história, nem os grandes êxitos de sucesso do futuro, mas tão-somente rupturas, transições e passagens” (BENSAÏD, 2010, p. 245). A utopia é uma relação de pensar o futuro, mas, em Benjamin, ela é recolhida apenas do passado como memória dos vencidos. O núcleo messiânico na utopia é concebido como ação prefiguradora no agora, no presente, porém como evento redentor cataclísmico, com todos os seus riscos de derrota e as fragilidades do instante. Ainda

conforme Bensaïd (2010, p. 241): "A utopia conjuga-se no futuro, o messianismo se enuncia no presente".

Despertar, portanto, é dar-se conta do que ocorreu, do que foi omitido, para apropriação da ação presente. Em Benjamin, o futuro oculto entre o ocorrido e o agora é arrancado de seu repouso pela rememoração. O saber ainda-não-consciente do ocorrido se presta a um uso: crítica da transmissão burguesa da história e dos preconceitos burgueses, torna-se *médium* imagético de uma contra-história ou contranarrativa dos vencidos, de uma pedagogia antifetichista. Em última análise, o caráter inconcluso do despertar histórico não apresenta síntese possível e se apresenta sempre como demanda do presente, iluminação do passado, recognossibilidade; como imagens em fuga, frágeis e passageiras que são a própria tensão das possibilidades de realização da história no presente. Desde o começo dos anos 20, Benjamin abordou as imagens da redenção nas temáticas da "violência divina", do niilismo e da "destruição do direito". Nos anos 1930, mais uma vez, Benjamin pensa a revolução como um ato material e humano, marcado pela descoberta do marxismo, mas, também, como um movimento espiritual de redenção, reconstituição e reparação do passado (*restitutio in integrum*). Ato secular de emancipação social e política, a revolução necessitava do *élan* que somente a tradição profética poderia fornecer. Evidentemente, essa experiência religiosa serve de modelo e se enuncia no presente, porque não se trata de instaurar uma teocracia, mas um "verdadeiro estado de exceção" com base nos dejetos da experiência ignorada dos oprimidos.

O que está em jogo nessa "experiência religiosa" é a espera atenta pelo fim do exílio, a esperança do advento messiânico é o conteúdo dessa experiência. O caráter dessa experiência, entretanto, é intramundano. Sobre esse aspecto, Desroche (1985) relembra Kafka: "O Messias só virá quando já não será mais necessário. Só virá um dia depois de seu advento. Não virá no dia do juízo, mas no dia seguinte" (p. 194). Qualquer futuro redimido depende dessa liberação do passado dos antepassados oprimidos.

[O materialismo histórico] reconhece o sinal de uma paragem messiânica do acontecer ou, por outras palavras, o sinal de uma oportunidade revolucionária na luta pelo passado reprimido. E aproveita essa oportunidade para uma determinada época sair do seu fluxo homogêneo da história; assim. Arranca uma determinada vida à sua época e uma determinada obra ao conjunto de uma *oeuvre*. O resultado produtivo desse seu método consiste em mostrar como na obra se contém e se supera a *oeuvre*, nesta a época e na época toda a evolução histórica. O fruto suculento do objeto historicamente compreendido tem no seu interior o tempo, como uma semente preciosa mas destituída de gosto. (BENJAMIN, 2013, p. 19-20).

A técnica do despertar não segue as regras do jogo da ciência ou da teoria organizada. Concebe o presente como passagem, mas uma passagem que pode ser arrancada do *continuum* histórico e fixada em uma imagem. Essa é a tensão que existe na articulação entre o despertar e a imagem dialética: todas as tensões de uma época são imobilizadas e oferecem para o presente que as lê um contraste significativo. Trata-se, portanto, de uma constelação cuja linguagem em que a imagem dos vencidos, ocultos e silenciados na história burguesa se torna visível para os vencidos do presente, bem como para os elementos inconspícuos do cotidiano no presente e na leitura histórica. Benjamin parte, curiosamente, da visibilidade dos objetos à invisibilidade dos vencidos. Sua crítica à modernidade se esforça para apresentar esse hiato, circunscrever essa ausência. As *Passagens* representam o esforço de Benjamin em fazer com que a crítica se consolide em uma escrita revolucionária e anticonformista.

6.2 Do despertar como iluminação profana

Nas *Passagens*, o momento oculto do despertar está sempre à espreita como imagem fugaz. As passagens de Paris, com todas as contradições que a condensam, apresentam um pequeno mundo em miniatura onde essa centelha messiânica ganha expressão no

“momento do perigo” que envolve a leitura do presente. O projeto de uma escrita revolucionária nas *Passagens* aparece como seu teor de verdade. O que Benjamin escreveu sobre Goethe no ensaio sobre *As afinidades eletivas* aplica-se à leitura de sua própria obra:

A crítica busca o teor de verdade de uma obra de arte; o comentário seu teor factual. A relação entre ambos determina aquela lei fundamental da escrita literária segundo a qual, quanto mais significativo for o teor de verdade de uma obra, de maneira tanto mais inaparente e íntima estará ligado a este teor factual. (BENJAMIN, 2009, p. 12).

E um pouco mais adiante, Benjamin (2009) questiona

[...] se a aparência do teor de verdade se deve ao teor factual ou se a vida do teor factual se deve ao teor de verdade. Pois na medida em que se dissociam na obra, eles tomam a decisão sobre a imortalidade da mesma. Nesse sentido, a história das obras prepara a sua crítica e, em consequência, a distância histórica aumenta o seu poder (BENJAMIN, 2009, p. 13).

Guardadas as devidas proporções, o mesmo raciocínio vale para a leitura da obra de Benjamin. Numa obra de arte – e analogamente nos documentos da história –, a crítica filosófica busca o teor de verdade; o comentário filológico, o seu teor coisal ou factual, este, nas *Passagens*, marcado pelo longo trabalho preparatório. A relação de ambos determina aquela lei fundamental dessa escrita, segundo a qual, quanto mais significativo o teor de verdade de uma obra, mais intimamente ligada ao seu teor coisal estará. A suspensão que apresenta a verdade é indicada pelos seus elementos mais inexpressivos, fazendo com que crítica e comentário remetam sempre um ao outro.

As teses de 1940 representam o caso exemplar dessa escrita revolucionária do despertar tanto na pesquisa histórica quanto na tentativa de repensar a revolução e a luta contra o fascismo. Ambos associados ao ato redentor suscetível de macular a ideia de

continuidade histórica, o cortejo triunfal dos vencedores, e de fazer justiça à memória dos vencidos. Nesse sentido, o materialismo histórico (com a ideia de um sujeito revolucionário e do conhecimento da história) e o messianismo (a perspectiva advento de uma nova era desde já) são indissociáveis do espaço tenso da constelação do despertar: “O Agora (*Jetztzeit*), que, como modelo do tempo messiânico, concentra em si, numa abreviatura extrema, a história de toda humanidade” (BENJAMIN, 2013, p. 20). A constelação do despertar guarda sua relação de origem no pensamento e na escrita de Benjamin e, como sonho lúcido, exerce uma discreta e radical esperança no presente, sendo este uma “abreviatura de toda história humana”.

Os traços mais marcantes do estilo filosófico de Benjamin se caracterizam pela maneira como os métodos de pensamento estão inteiramente ligados aos métodos de escrita. Nas *Passagens*, é preciso mobilizar o material dentro das coleções de fragmentos e notas; já que, em princípio, não há hierarquia de dignidade entre esses materiais, cabe ao leitor a atenção própria do escritor para organizá-las. Ao escrever dessa maneira, entre os muitos modelos, Benjamin imitava as técnicas do cinema. Com efeito, a construção de imagens com base em fragmentos verbais; a desmesurada atenção a detalhes, aparentemente, insignificantes; a justaposição de extremos, que provocam conexões surpreendentes; a sucessão descontínua e independente de partes *etc.* tiveram forte inspiração nas técnicas visuais do cinema e da fotografia. “É escrever imagens sem imagens, ‘histórias ilustradas sem fotografias’. O efeito sobre o leitor é estranho: cria imagens na mente, que são familiares e surpreendentes, concretas e remotas” (BUCK-MORSS, 2005, p. 75). Benjamin levava não apenas a cultura visual a sério como tinha um fascínio tremendo pelo “mundo das coisas”. Um caso especial desse afã eram os brinquedos infantis que, para ele,

ofereciam provas de uma cultura material². Esse modo de escrita como técnica do despertar, entretanto, não está apenas na forma do arquivo das *Passagens*, ele acompanha, significativamente, todos os seus textos, principalmente os que foram escritos no período do projeto. Desse modo, faz-se necessário destacar elementos essenciais para a construção dessa leitura sem hierarquias que estão na base da técnica do despertar nos textos tardios de Benjamin com base em algumas amostras elucidativas³.

A educação estética (como Proust tão bem dá a entender) não é exatamente fomentada pela contemplação de ‘obras-primas’. Ao contrário, a criança, o proletário em processo de aprendizagem, reconhece, com toda razão, como obras-primas quadros totalmente diferentes daquele do colecionador. Tais pinturas assumem para ele, operário, um significado bastante transitório mas sólido, aplicando critério mais rigoroso apenas à arte que trata do seu presente, de sua classe e de seu trabalho. (BENJAMIN, 1989, p. 94)⁴.

Esta referência a Proust ressurgirá fortemente nas *Passagens*, pelo papel que assume para a técnica benjaminiana do despertar. No monumental *Em busca do tempo perdido*, o eu-narrador proustiano, num momento de ruptura, mobiliza toda sua vida num trabalho de rememoração. Proust (1972) começa sua obra pela apresentação do espaço do despertar. Para tanto, desenvolve a ideia da memória involuntária, a qual é fundamental para uma ampliação da consciência de si do eu-narrador do

² Cf. BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a Criança, o Brinquedo e a Educação*. p. 53-102 e Cf. BENJAMIN, Walter. *Diário de Moscou*. Trad. de Hildegard Herbold. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 137.

³ A leitura exaustiva dos ensaios tardios de Benjamin sob a óptica do despertar histórico pode apenas ser indicada; o desdobramento do despertar histórico nesses escritos só poderia ser plenamente apreciado num trabalho à parte.

⁴ Entre dezembro de 26 e janeiro de 27, Benjamin passou em visita a Moscou. O relato dessa experiência está presente no diário que escreveu dia a dia da sua estadia da capital revolucionária e é um bom exemplar do reconhecimento e das limitações da Revolução de Outubro, bem como do seu fascínio pela cultura popular e suas formas de resistência ao moderno.

romance. A memória involuntária está, inegavelmente, ligada à memória do corpo que evoca, ao despertar, imagens das lembranças do sonho, afetivas e do passado.

O despertar é, na verdade, a passagem do estado de sono/sonho para o estado de vigília, um breve momento em que a atenção se debruça sobre as imagens que o corpo do narrador evoca para constatar a certeza de si no espaço e no tempo. A passagem para o estado de vigília passa pelo despertar, porém não significa sua manutenção. Tanto que, como destaca Benjamin (1994, p. 43), “[...] o verdadeiro leitor de Proust é constantemente sacudido por pequenos sobressaltos” (p. 94). Assim, o despertar em Proust possibilita resgatar as evocações mnêmicas no estado de vigília, como na transição do momento do sono para o estado de vigília, pela rememoração.

A eternidade que Proust nos faz vislumbrar não é a do tempo infinito, e sim a do tempo entrecruzado. Seu verdadeiro interesse é consagrado ao fluxo do tempo sob sua forma mais real, e por isso mesmo mais entrecruzada, que se manifesta com clareza na reminiscência (internamente) e no envelhecimento (externamente). Compreender a interação do envelhecimento e da reminiscência significa penetrar no coração do mundo proustiano, do universo dos entrecruzamentos. É o mundo em estado de semelhança, e nela reinam as ‘correspondências’, captadas inicialmente pelos românticos, e do modo mais íntimo por Baudelaire, mas que Proust foi o único a incorporar em sua existência vivida. É a obra da *mémoire involontaire*, da força rejuvenescedora capaz de enfrentar o implacável envelhecimento. (BENJAMIN, 1994, p. 45).

Por esses meios, o passado se reflete no instante e os condensa. Entretanto, é preciso reparar que o exercício do despertar, nos momentos distraídos da vigília, é ordenado pela memória do corpo e não por uma memória da inteligência. Nesse sentido, a memória involuntária dependerá não só das disposições corporais e afetivas do eu-narrador caso apresente uma situação propícia a essa evocação mnêmica. A cena exemplar desse processo

no romance se dá pelo turbilhão de sensações repentinas no narrador ao mergulhar a *madeleine* numa xícara de chá. As memórias são vagas, podem se confundir com tantas outras iguarias já experimentadas, mas, pouco a pouco, as imagens vão se transformando em lembranças afetivas e sensoriais da infância, as quais desembocam exatamente no narrador menino desperto em seu quarto. A memória involuntária, portanto, realiza-se como presentificação. Em Benjamin (2007), a transposição política dessa noção se dá pela noção de presença de espírito, fundamental ao historiador materialista.

Além de Proust, o que propicia a possibilidade de uma escrita revolucionária nos moldes das *Passagens* é que

[...] a superação autêntica e criadora da iluminação religiosa não se dá através do narcótico. Ela se dá numa *iluminação profana*, de inspiração materialista e antropológica, à qual podem servir de propedêutica o haxixe, o ópio e outras drogas. (Mas com grandes riscos: e a propedêutica da religião é a mais rigorosa.) Nem sempre o surrealismo esteve à altura dessa iluminação profana, e à sua própria altura. (BENJAMIN, 1994, p. 23, grifo do autor).

Para Benjamin (1994), a vanguarda surrealista, “último instantâneo da inteligência europeia”, foi um movimento que propôs, em sua época, um conceito radical de liberdade ausente dos empreendimentos intelectuais do início do século XX. Coube aos surrealistas “[...] mobilizar para a revolução as energias da embriaguez” (BENJAMIN, 1994, p. 32) e a demanda de organizar o pessimismo num cenário político que se apresentava, a cada dia, mais crítico e perigoso. Mesmo com uma apreciação do onírico mítica e deslumbrada, segundo Benjamin (1994), os surrealistas redimensionaram as artes por uma implosão da linguagem literária que acarretava em uma crítica abrangente da cultura e das forças políticas. O espaço privilegiado dessa atuação é a grande metrópole em seus aspectos mais corriqueiros e banais.

Assim, no plano político, a crítica recaia não só nos conservadores e no modo de vida burguês, bem como intentava uma revitalização da tradição insurrecional e antiburocrática da esquerda revolucionária. O combate não seria decisivo apenas pela tomada de poder, mas pela derrocada da hegemonia intelectual burguesa perante as massas. O papel dos intelectuais revolucionários aí é decisivo, visto que cabe a eles, por meio dessa consciência desperta da iluminação profana, forjar uma imagem do presente que se assente a possibilidade revolucionária.

Também o coletivo é corpóreo. E a *physis*, que para ele se organiza na técnica, só pode ser engendrada em toda sua eficácia política e objetiva naquele espaço de imagens que a iluminação profana nos tornou familiar. Somente quando o corpo e o espaço de imagens se interpenetram, dentro dela, tão profundamente que todas as tensões revolucionárias se transformem em inervações do próprio coletivo, e todas as inervações do corpo coletivo se transformem em tensões revolucionárias; somente então terá a realidade conseguido superar-se, segundo a exigência do *Manifesto Comunista*. No momento, os surrealistas são os únicos que conseguiram compreender as palavras de ordem que o *Manifesto* nos transmite hoje. Cada um deles troca a mera gesticulação pelo quadrante de um despertador, que soa durante sessenta segundos, cada minuto. (BENJAMIN, 1994, p. 35, grifo do autor).

A tarefa histórico-filosófica do projeto das *Passagens*, portanto, não se encerra, exclusivamente, em uma interpretação dos sonhos produzidos pelas fantasmagorias do “alto capitalismo”, que mergulhou o século XIX no sono profundo da reativação das potências míticas, mas numa obra de despertar. A imagem do despertar se opõe aos espectros do capitalismo, que se traduz na forma de uma religião de culto ininterrupto e gerador de culpa. Com efeito, o despertar é o momento destrutivo, que garante a autenticidade do pensamento dialético, como a autenticidade da experiência dialética. (COSTA, 2008, p. 295). Benjamin (2013) forja essa imagem do despertar de forma contundente em um

fragmento de *Imagens de pensamento*, escrito durante as primeiras fases do projeto. Trata-se do caráter destrutivo, protótipo do escritor revolucionário:

O caráter destrutivo não vê nada de duradouro. Mas por isso mesmo vê caminhos por toda parte, mesmo quando outros esbarram com muros ou montanhas. Como, porém, vê por toda parte um caminho, tem de estar a remover sempre coisas do caminho. Nem sempre com brutalidade, às vezes o faz com requinte. Como vê caminhos por toda parte está sempre na encruzilhada. Nenhum momento pode saber o que o próximo trará. Converte em ruínas tudo o que existe, não pelas ruínas, mas pelo caminho que as atravessa. (BENJAMIN, 2013, p. 98-99).

Como alicerce de uma escrita revolucionária e fundamento para os entrecruzamentos intelectuais na obra de Benjamin, a constelação das imagens do despertar produz, assim, nesses escritos, certa ordem de centros móveis. Nestes gravitam, num intenso intercâmbio de posições e refundições conceituais, a estética e a política, o marxismo e a teologia, a memória individual e a consciência história. A valorização do transitório se dá pelo respeito às construções humanas do passado, porém com o olhar atento para as demandas mais urgentes do presente. Há, no passado, futuros represados pelas injustiças acometidas aos vencidos da história. Tendo isso em vista, cabe ao presente desperto fazer as reparações e reconhecer as possibilidades de sua realização, nem que seja por um frágil instante. Em resumo, como ficou demonstrado, Benjamin viu, para sua época, a constelação do despertar como um jogo de imagens fugidias e esperançosas. Imagens que provinham de uma cidade em miniatura repleta de sonhos, avenidas, becos, ruelas e túneis subterrâneos: as *Passagens*.

Considerações finais

“Tudo isso não se dá numa evolução contínua, ao contrário: o efeito típico é uma constante alternância entre sonho e vigília, um vai e vem continuado e que acaba levando à exaustão entre dois universos de consciência plenamente distintos; no meio de uma frase pode ocorrer esse mergulho ou esse despertar.” (BENJAMIN, 1984, p.28).

Susan Sontag (1986), no seu belo ensaio sobre Benjamin, afirmou que

[...] era importante para ele manter suas muitas “posições”: a posição teológica, a surrealista/estética, a comunista. Uma posição corrige a outra; precisava de todas elas. As decisões, evidentemente, tendiam a prejudicar o equilíbrio destas posições, mas a vacilação mantinha as coisas no lugar. (p. 103)

A vida e a obra de Benjamin podem ser tomadas por essa metáfora do labirinto, dos caminhos que se cruzam e se entrelaçam, da melancolia visionária inerente a “apatia saturnina”. Para o autor, a experiência pessoal é expressão do estado geral da experiência coletiva, tal como a mônada ou o fragmento espelham a totalidade; porém, aquela assume sempre um colorido diverso valendo-se de sua posição e perspectiva comparada ao *status quo*. As grandes cidades e as obras de arte, carregadas de imensa solidão, são o modelo dessa experiência que pode ser traçada em mapas imaginários e, desse modo, tornada legíveis.

Como projeções cartográficas de um território móvel ou o traçado de linhas de prumo de uma terra desconhecida sob a visível, Benjamin articulou uma forma de escrita filosófica que permitia tanto avançar nas especulações conceituais mais

avanzadas quanto reconhecer padrões concretos sob os aspectos atordoantes do universo multilinear das grandes cidades. Essa forma de construção do pensamento assemelha-se aos portulanos dos grandes navegadores que antecipara a modernidade, são mapas que não dependem apenas do conhecimento geográfico, mas da experiência direta com as rotas e os relatos sobre elas. Assim, a cada passo do percurso que se executa essa escrita constelacional, é esboçado o conhecimento dos sinais que passariam despercebidos por aqueles que não dominam a arte do desvio. A cidade condensa a imagem do labirinto e o ato de percorrê-lo:

Saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta, requer instrução. Nesse caso, o nome das ruas deve soar para aquele que se perde como o estalar do graveto seco ao ser pisado, e as vielas do centro da cidade devem refletir as horas do dia tão nitidamente quanto um desfileiro. Essa arte aprendi tardiamente; ela tornou real o sonho cujos labirintos nos mataborrões de meus cadernos forma os primeiros vestígios. (BENJAMIN, 1997, p. 73).

Para Benjamin, essas “artes do desvio” são fundamentais quando os momentos de grande crise histórica se intensificam e as ortodoxias tendem a ruir. Esse é o momento oportuno para despertar virtualidades e afinidades outrora menosprezadas e, assim, retomar leituras criativas das tradições esquecidas e avaliar o potencial de heresias revolucionárias. Esse procedimento torna desconcertante a obra de Benjamin pelas conexões improváveis e espantosas que realiza. Num desses trabalhos, mais especificamente em *Rua de mão única*, Benjamin (1997) caracteriza assim tais momentos:

A construção da vida, no momento, está muito no poder dos fatos que das convicções. E aliás de fatos tais, quase como nunca e em parte nenhuma se tornaram fundamento de convicções. Nessas

circunstâncias, a verdadeira atividade literária não pode ter a pretensão de desenrolar-se dentro de molduras literárias – isso, pelo contrário, é expressão usual de sua infertilidade. A atuação literária significativa só pode instruir-se em rigorosa alternância entre agir e escrever; tem de cultivar as formas modestas, que correspondam melhor a sua influência em comunidades ativas que o prestimoso gesto universal do livro, em folhas volantes, brochuras, artigos de jornal e cartazes. Só essa linguagem de prontidão mostra-se atuante à altura do momento (p. 11).

O fragmento acima foi escrito por volta de 1927-1928 e foi marcadamente influenciado pelo surrealismo de Aragon, inspiração de muitas temáticas das *Passagens*. É possível ver esse trabalho como exemplo da metamorfose estilística de Benjamin, que parte de um hermetismo teológico nos textos de juventude para um estilo “fraco” nos escritos tardios. Trata-se de uma readaptação do método alegórico barroco para a técnica de escrita e leituras imagéticas do despertar. Essa resolução se distingue também na composição da prosa poética do livro de memórias infantis *Infância em Berlim por volta de 1900* a partir da transposição de um texto narrativo um pouco anterior intitulado *Crônica berlinense*.

Esses textos são exemplos dessa metamorfose estilística e dos entrecruzamentos de experiências que Benjamin propõe com seu projeto histórico-filosófico. Na presente investigação, por uma necessidade de concisão e pela demarcação metodológica adotada, muito dessa temática foi deixada de lado, bem como o aprendizado de Benjamin com base em autores como Bloch, Brecht, Adorno, Horkheimer, Walser, Kraus, Kafka, Lotze, Valéry, Scholen e tantos outros. Com a apresentação da constelação do despertar, vislumbra-se a possibilidade de uma leitura mais acurada das demais obras de Benjamin, as *Passagens* seriam o seu “manual de instruções”, seu “órganon”, visto que não dissocia, a rigor, elementos políticos e estéticos, nem os hierarquiza. Nos ensaios de sua obra madura, Benjamin põe em marcha essa dialética entre

fatos e convicções, bem como cultiva, na forma do ensaio, essas “formas modestas” baseadas, principalmente, na observação orientada pela técnica do despertar. Seu objetivo era alcançar àqueles que leem e escrevem com sobressaltos. A constelação do despertar pode ser traduzida como procedimentos de uma escrita revolucionária ao partir dos resíduos históricos no trabalho de decifração dos documentos e conferi-los um uso na perspectiva dos vencidos. Para além das *Passagens*, os lineamentos dessa “verdadeira atividade literária” podem ser rastreados em estado germinal nos escritos de juventude, mas também em textos “marginais”, que tratam de brinquedos e livros infantis, da experiência amorosa e da amizade, do caráter destrutivo, do consumo de haxixe e, até mesmo, das peças radiofônicas.

Não é possível descrever uma coisa que apenas vimos e sobre a qual não sabemos nada. Nem sempre é preciso conhecer aquilo como um especialista. O pintor que pinta uma macieira, por exemplo, não precisa saber qual a variedade de maçã que a árvore dá. Por sua vez, ele sabe exatamente como a luz incide atravessando os diversos tipos de folhas. Como a árvore muda de aspecto nas diferentes horas do dia. Se as sombras que se estendem sobre a relva, as pedras e o solo da floresta são densas ou diáfanas. São coisas que na verdade também vemos, mas que só se pode ver, quando se tem experiência, ou seja, quando já se viu o bastante e com um olhar inteligente. (BENJAMIN, 2015, p. 117-118).

A técnica do despertar apresenta os índices dessa concórdia e da orientação emancipatória da crítica benjaminiana. Em suma, é sabido que todo o projeto das *Passagens* tinha por base a ideia de um desdobramento da categoria marxista da reificação. Também tal categoria ganha nova inteligibilidade quando relacionada ao espaço conceitual-imagético e interpretativo do despertar.

Aqui, pode-se distinguir com mais clareza o momento “destrutivo” do projeto constituído pela apreensão e constatação dos elementos reificados da cultura do fetichismo mercantil, do momento “construtivo”, ancorado na elaboração das imagens

dialéticas. A categoria do fetichismo completa seu desdobramento na tensão dialética que se instala entre a imagem dialética e o despertar. Nesse sentido, o despertar deve ser apreendido, basicamente, em dois níveis distintos: *como categoria política e como a técnica de uma nova escrita e compreensão da história*, a qual funciona tensionada com a construção da imagem dialética. Com efeito, o despertar não é e nem pode ser abordado como uma “categoria pura” desligada dos fenômenos. Sua apresentação não pode nunca ser carente deles: eis a exaustão de documentos e reflexões dos cadernos temáticos das *Passagens* como vestígio dessa preocupação, a extensão micrológica das imagens históricas.

Com efeito, o despertar prefigura o núcleo utópico da ruptura messiânica. Como imagem da redenção, o despertar contrasta as reflexões do materialismo histórico na exigência de superação do mito mediante uma proposta de aclaramento da consciência histórica, ou seja, de uma pedagogia antifetichista. A dissolução do mito no espaço da história abre espaço para vislumbrar uma vida efetivamente histórica, que rompe com a ideologia do progresso, a sociedade de classes e a hegemonia cultural do modo de vida burguês – os surrealistas denominaram esse processo de *iluminação profana*.

No entanto, o efetivamente novo e a revolução não são garantidos como uma realidade inexorável, apenas como uma *possibilidade* muito frágil, porém real. Essa imagem fugaz é a frágil força messiânica que atravessa a tradição dos vencidos e a imagem de suas esperanças malogradas que foram excluídas da transmissão oficial da historiografia burguesa. Com o primado da leitura política da história e das exigências críticas do presente sobre a transmissão histórica, configurou-se a arquitetura implícita nas *Passagens*: a *constatação* das imagens oníricas na Paris do século XIX e a *interpretação* gerada pela construção das imagens dialéticas integram as características básicas da técnica do despertar. A essa constelação ajunta-se uma terceira característica que abrange esses dois procedimentos metódicos anteriores e

constituem o núcleo da crítica: o momento utópico-messiânico, que entrecruza materialismo histórico e teologia secularizada, traduzida como crítica da experiência moderna e escrita revolucionária.

Com efeito, é preciso ressaltar que não se trata do despertar como uma costura ou *leitmotiv*, mas, pelo contrário: há uma persistência do caráter atópico dessa constelação imagética, a qual produz na escritura benjaminiana arranjos e rearranjos de temas prefiguradores, emancipatórios e que espicaçam as tensões ocultas da frágil força messiânica produzida na história, em conformidade com sua perspectiva redentora. Desse modo, a imagem do despertar não se sobrepõe nesses textos, ela subjaz ou emerge da leitura da integralidade dos escritos de Benjamin e permanece, modestamente, oculta.

Somente quando uma obra torna-se ruína podemos apreender seu núcleo histórico, aquilo que nela pereceu, o que não é mais atual, o que nela pode se desenvolver ou atrofiar, o que em seus prognósticos pode nunca ocorrer ou aparecer com a fragilidade de uma bolha de sabão. Daí a luta contra toda intenção sistemática e daí, também, o acento na multilinearidade das inervações de um coletivo desperto, seu enfoque nas demandas do presente e na presença de espírito do historiador materialista. Destruição e construção dos arranjos: eis o movimento paralisador do despertar, seu *médium* imagético de *suspensão* histórica, sua perspectiva é sempre se manter nos locais de passagem e nos momentos de transição. Esses elementos tornam-se visíveis mesmo nos textos conjunturais de Benjamin, como no seguinte de 1933, ano da ascensão nazista na Alemanha e do exílio de Benjamin, intitulado *Experiência e Pobreza*:

Podemos agora tomar distância para avaliar o conjunto. Ficamos pobres. Abandonamos uma depois da outra todas as peças do patrimônio humano, tivemos que empenhá-las muitas vezes a um centésimo do seu valor para recebermos em troca a moeda miúda do ‘atual’. A crise econômica está diante da porta, atrás

dela está uma sombra, a próxima guerra. A tenacidade é hoje privilégio de um pequeno grupo dos poderosos, que sabe Deus não são mais humanos que os outros; na maioria bárbaros, mas não no bom sentido. Porém os outros precisam instalar-se, de novo e com poucos meios. São solidários dos homens que fizeram do novo uma coisa essencialmente sua, com lucidez e capacidade de renúncia. Em seus edifícios, quadros e narrativas a humanidade se prepara, se necessário, para sobreviver à cultura. E o que é mais importante: ela o faz rindo. Talvez esse riso tenha aqui e ali um som bárbaro. Perfeito. No meio tempo, possa o indivíduo dar um pouco de humanidade àquela massa, que um dia talvez retribua com juro e com os juro dos juro (BENJAMIN, 1994, p. 119).

Há, nesse fragmento cristalizado, toda a *sagesse* da técnica do despertar como instrumento de análise da cultura e escrita da história. A densidade do pequeno escrito o atesta. Por fim, compreende-se que a função da constelação do despertar seria constatar a miséria da nossa experiência e rearranjá-la com base nas circunstâncias do presente, da própria barbárie – aquela demanda surrealista de “organizar o pessimismo” e poder extrair dela elementos prefiguradores, tal qual uma apocatástase profana. O despertar histórico poderia, no fim das contas, ser traduzido nesses dois mandamentos da crítica revolucionária: *primeiro*, partir da miséria da nossa própria experiência histórica, reconhecê-la e assumi-la são as condições de possibilidade do esclarecimento e da emancipação; e, *segundo*, é preciso investir todas as energias intelectuais, morais e práticas para que não se repita a injustiça passada, bem como para fazer justiça no presente. A constelação do despertar é a *docta spes* benjaminiana, porém ela só “age” em favor dos vencidos e invisíveis da história: somente aos desesperançados que é dada a esperança.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. Langue et histoire: categories historiques et categories linguistiques dans la pensée de Benjamin. In: WISMANN, Heinz. (Org.). *Walter Benjamin et Paris*. Paris: Les édition du Cerf, 1986. p. 793-808.
- ALBORNOZ, Suzana Guerra. Atração passional, trabalho e educação em ‘O nomundo industrial e societário’ de Charles Fourier. In: *Cadernos de Psicologia social do Trabalho*, 2007, vol. 10, n. °1, p. 1-19.
- ALMEIDA, Maria Gorete de. *A modernidade poética em Charles Baudelaire e em Walter Benjamin*. 2005. x f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2005.
- ADORNO, Theodor; BENJAMIN, Walter. *Correspondência, 1928-1940*. Trad. de José Marcos M. de Macedo. São Paulo: Unesp, 2012.
- AQUINO, João Emiliano Fortaleza. Dissolução da ‘Mitologia’ no Espaço da História: notas sobre o surrealismo, o sonho e o despertador em Walter Benjamin. In: *Revista de Humanidades*, Fortaleza, v. 23, n. 02, p. 99-106, julho/dezembro, 2008.
- _____. *Memória e Consciência Histórica*. Fortaleza: Editora da UECE, 2006.
- ARAGON, Louis. O Camponês de Paris. Trad. br. de Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- ARENDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 133-176.
- BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal et autres poemes*. Paris: Garnier-Flammarion, 1964.
- _____. *Oeuvres Complètes*, Paris: Éditions du Seuil, 1970.

BENJAMIN, André; OSBORNE, Peter. (Orgs.). *A Filosofia de Walter Benjamin: destruição e experiência*. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges; consultoria de Cláudia Maria de Castro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1997.

BENJAMIM, Walter. *A Modernidade e os Modernos*. Tradução de Heindrun Krieger Mendes da Silva, Arlete de Brito e Tânia Jatobá. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

_____. *Haxixe*. Tradução de Flávio Menezes e Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*. Tradução, prefácio e notas de Marcio Seligmann-Silva, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Iluminuras, 1993.

_____. *Reflexões sobre a Criança, o Brinquedo e a Educação*. Tradução, apresentação e notas Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002.

_____. *Baudelaire e a modernidade*. Trad. de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

_____. *Estética e sociologia da arte*. Trad. de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

_____. *História da literatura e ciência da literatura*. Trad. de Helano Ribeiro. Rio de Janeiro: 7 letras, 2016.

_____. *Imagens do pensamento*. Trad. de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

_____. *Imagens do pensamento/ Sobre o haxixe e outras drogas*. Trad. de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

_____. *La Metafísica de la juventud*. Trad. esp. de Luis Martínez de Velasco. Barcelona: Paidós Ibérica, 1993.

_____. *A hora das crianças*. Trad. de Aldo Medeiros. Rio de Janeiro: Nau, 2015.

- _____. A imagem de Proust. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.p. 36-49.
- _____. A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Estética e sociologia da arte*. Trad. de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. p. 7-48.
- _____. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Trad. de Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2015.
- _____. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Trad. de Francisco de Ambrosis Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2012.
- _____. *A Tarefa do tradutor de Walter Benjamin*: quatro traduções para o português. Traduções de Fernando Camacho, Karlheinz Barck, Susana Kampff Lages e João Barrento. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.
- _____. A tarefa do tradutor. In: BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem*. Trad. Susan Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas cidades; ed. 34, 2011. p. 101-120.
- _____. As afinidades eletivas de Goethe. In: BENJAMIN, Walter. *Ensaios reunidos: escritos sobre Goethe*. Trad. de Irene Aron et al. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2009, p. 11-122.
- _____. *Correspondence, 1910-1928*. Trad. fr. de Guy Petitdemange. Paris: Aubier Montaigne, 1979.
- _____. *Correspondence, 1929-1940*. Trad. fr. de Guy Petitdemange. Paris: Aubier Montaigne, 1979.
- _____. *Das Passagen-Werk, Walter Benjamin Schriften V, v1/v2*. Frankfurt am Main: Surkamp Verlag, 1989.
- _____. *Diário de Moscou*. Trad. de Hildegard Herbold. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. *Documentos de Cultura, Documentos de Barbárie*: Escritos escolhidos. Seleção e apresentação de Willi Bolle. São Paulo: Eeditora Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, 1986.

_____. *Écrits Français*. Introduction et notices de Jean-Maurice Monnoyer. Paris: Gallimard, 1991.

_____. *El Berlin Demonico*: relatos radiofónicos. Trad. esp. dDe Joan Parra Cotreras. Barcelona: Içaria, 1987.

_____. *Ensaaios reunidos*: escritos sobre Goethe. Trad. de Mônica Krausz Bornebusch, Irene Aron e Sidney Camargo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2009.

_____. *Ensaaios sobre Brecht*. Trad. Claudia Abeling. São Paulo: Boitempo, 2017.

_____. *Escritos sobre mito e linguagem*. Trad. de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2011.

_____. *Histórias e contos*. Trad. Telma Costa. Lisboa: Teorema, 1992.

_____. *O anjo da história*. Trad. de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

_____. *O capitalismo como religião*. Trad. Nélío Schneider. São Paulo: Boitempo, 2013.

_____. *Obras Escolhidas* – I. Magia e Técnica, Arte e Política. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Obras Escolhidas* – II. Rua de Mão Única. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1997.

_____. *Obras Escolhidas* – III. Baudelaire, um lírico no auge do Capitalismo. Tradução de José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Oevres I*. Trad. de Maurice de Candillac, Rainer Rochlitz e Pierre Rusch. Paris: Gallimard, 2000.

_____. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Trad. Sérgio Paulo Ruanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

- _____. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- _____. *Paris, Capitale du XIX^e Siècle: le livres des Passages*. Traduit de l'allemand par Jean Lacoste d'après l'édition orinale établie par Rolf Tiedemann. Paris: Lles éditions du cerf, 1993.
- _____. *Passagens*. Traduções de Irene Aron e Cleonice P. B. Mourão e organizado por Willi Bolle e Olgária Matos. 1. ed., 1^a reimpressão. Belo Horizonte: Editora da UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.
- _____. *Personajes alemanes*. Trad. esp. de Luis Martínez de Velasco. Barcelona: Paidós Ibérica, 1995.
- _____. *Rua de mão única/ Infância berlinense: 1900*. Trad. de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- _____. *Senza scopo finale: scritti politici (1919-1940)*. Trad. de Massimo Palma. Roma: Castelvechi, 2017.
- _____. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem. In: BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem*. Trad. Susan Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas cidades; ed. 34, 2011, p. 49-74.
- _____. *The Arcades Project*. Trad. Para o inglês de Howard Eiland e Kevin McLaughlin. Cambridge, Massachusetts, London: The Belknap press of Havard University press, 1999.
- _____.; ADORNO, Gretel. *Correspondencia 1930-1940*. Trad. esp. de Mariana Dimópulos. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2005.
- _____.; KOTHE, Flávio R. (Org.). *Walter Benjamin: sociologia*. São Paulo: Ática, 1991.
- _____.; SCHOLEM, Gershom. *Correspondência - 1933-1940*. Tradução de Neusa Soliz. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.
- _____.; SCHÖTTKER, Deltev; BUCK-MORSS, Susan; HANSEN, Mirian. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Trad. Marijane Lisboa. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

BENSAÏD, Daniel. *Walter Benjamin, sentinelle messianique: à la gauche du possible*. Paris: Les Prairies Ordinaires, 2010.

BLANQUI, Louis-Auguste. *L'éternité par les astres*. Disponível em: <http://classiques.uqac.ca/classiques/blankui_louis_auguste/eternite_p_ar_les_astres/Blanqui_eternite_astres.pdf>. Acesso em: 21 jul. 2008.

BLANQUI, Louis-Auguste. *A eternidade pelos anstros*. Trad. De Luciana Persice. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

BLOCH, Ernst. *L'esprit de l'utopie*. Trad. fr. de Anne Marie Lang e Catherine Tiron-Audard. Paris: Gallimard, 1977.

BORDIN, Luigi; BARROS, Marcos André de. Estética e política contemporânea: Bertolt Brecht e Walter Benjamin: uma prática estética contra a barbárie e em defesa da vida. In: *Ágora Filosófica*, Ano 6, n. 2, jul./dez. 2006.

BOURETZ, Pierre. *Testemunhas do futuro: filosofia e messianismo*. Trad. de J. Guinsburg et al. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BRETAS, Aléxia. *A Constelação do Sonho em Walter Benjamin*. São Paulo: Humanitas, 2008.

BRETRAS, Aléxia. *Fantasmagorias da modernidade: ensaios benjaminianos*. São Paulo: UNIFESP, 2018.

BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens*. Tradução de Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte: UFMG; Chapecó: Argos, 2002.

BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestética: uma reconsideração de A obra de arte de Walter Benjamin. In: BENJAMIN, Walter et al. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Trad. Marijane Lisboa. Rio de Janeiro: Contraponto: 2012, p. 155-204.

BUCK-MORSS, Susan. *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Trad. esp. Mariano Lopez Secane. Buenos Aires: Interzona, 2005.

BUCK-MORSS, Susan. *Walter Benjamin: entre moda acadêmica e avant-garde*. Disponível em: <WWW.unicamp.br/cemarx/criticamarxista/A_BuckMorss.pdf>. Acesso em: 28 abr. 2009.

CHAVES, Ernani. Der zweiter Versuch der Kunst, sich mit der Technik auseinanderzusetzen: Walter Benjamin e o Jugendstil in Artefilosofia. In: *Ouro Preto*, n. 6, p. 57-62, abril 2009.

COROLIANO, Ericsson Venâncio. *Linguagem e Dialética em Walter Benjamin*. 2006. X f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2006.

COSTA, Maria Teresa. *Il Carattere distruttivo: Walter Benjamin e il pensiero della soglia*. Roma: Quodlibet, 2008.

COUTO, Edvaldo Souza; DAMIÃO, Carla Milani (Org.). *Walter Benjamin, Formas de percepção de estética da modernidade*. 1. ed. Salvador: Quarteto, 2008.

DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, Virginia. (Org.). *Mímeses e Expressão*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

ECHEVERRÍA, Bolívar (Org.). *La mirada del ángel: em torno a las Tesis sobre la Historia, de Walter Benjamin*. México: Ediciones Era, 2005.

FOURIER, Charles. *O novo mundo industrial e societário e outros textos: antologia*. Trad. port. de Patrícia Boanova. Porto: Henrique Carneiro, 1973.

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. 2. ed., 2 v. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

FRISBY, David. *Fragmentos de la modernidad: Teorías de la modernidad em la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin*. Madrid: Visor, 1992.

GAGNEBIN, Jeane-Marie. Do Conceito de Darstellung em Walter Benjamin ou Verdade e Beleza. In: *Kriterion*, Belo Horizonte, v. 46, n. 112, dez. 2005.

GAGNEBIN, Jeane-Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

GAGNEBIN, Jeane-Marie. *Walter Benjamin*. 1. ed. (Coleção Encanto Radical, 18) São Paulo: Brasiliense, 1982.

GATTI, Luciano. Walter Benjamin e o surrealismo: escrita e iluminação profana. *In: Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 6, p. 74-94, abr. 2009.

GILLOCH, Graene. *Walter Benjamin*. Trad. it. Stefano Manfredi. Bologna: il Mulino, 2008.

GOETHE, J. W. *Doutrina das cores*. Trad. br. Marco Giannotti. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

GOETHE, J. W. *Teoría de la naturaleza*. Trad. esp. Diego Sánchez Meca. Madri: Tecnos, 1997.

GRESPLAN, Jorge. *O negativo do capital: o conceito de crise na crítica de Marx à economia política*. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2012.

HABERMAS, Jürgen. Crítica Conscientizante ou Salvador – a Atualidade de Walter Benjamin. *In: Habermas*. Coleção “Grandes Cientistas Sociais”. São Paulo: Ática, 1980.

HANSEN, Mirian. Benjamin, cinema e experiência: a flor azul na terra da tecnologia. *In: BENJAMIN, Walter et al. Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Trad. de Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 205-255.

JAY, Martin. *A Imaginação Dialética: História da Escola de Frankfurt e do Instituto de Pesquisas Sociais (1923-1950)*. Trad. br. de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

KANGUSSU, I. M. G. Passagens: Imagem e História em Walter Benjamin. 1996. X f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal de Minas Gerais. cidade, 1996.

KLEINER, Barbara. L'éveil comme catégorie centrale de l'expérience historique dans le Passagen-Werk de Benjamin. *In WISMANN, Heinz. (Org.). Walter Benjamin et Paris*. Paris: Les édition du Cerf, 1986, p. 497-516.

KONDER, Leandro. *A questão da ideologia*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2002.

KONDER, Leandro. *Fourier, o socialismo do prazer*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

- KONDER, Leandro. *Walter Benjamin, O marxismo da melancolia*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- KORSCH, Karl. *Marxismo e filosofia*. Trad. br. de José Paulo Neto, coleção pensamento crítico, 12. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.
- KOTHE, Flávio. Poesia e proletariado: ruínas e rumos da história. In: BENJAMIN, Walter. *Walter Benjamin (Coleção Sociologia)*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1991, p.7-27.
- LACOSTE, Jean. *L'aura et la rupture Walter Benjamin*. Maurice Nadeau. França: 2003.
- LEROUX , Georges. L'impossible projet parisien de Walter Benjamin. Une relecture des exposés des Passages. *Études françaises*, Paris, vol. 27, n. 3, 1991, p. 91-106.
- LÖWY, Michael. Walter Benjamin et le surréalisme: histoire d'un enchantement révolutionnaire. In: *Revue Europe*, Paris, ano 74, n. 804, abr. 1996.
- LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: Aviso de incêndio, uma leitura das teses Sobre o conceito de História*. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant e trad. das teses de Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller, 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2005.
- LUKÁCS, Georg. *História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista*. Tradução de Rodnei Nascimento. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- MACHADO, Francisco de Ambrosio Pinheiro. *Imanência e História: a crítica do conhecimento em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: editora UFMG, 2004.
- MACHADO, Francisco Pinheiro. *Imagem e consciência da história: pensamento figurativo em Walter Benjamin*. Trad. de Milton C. Mota. São Paulo: Loyola, 2013.
- MARX, Karl. *Contribuição à crítica da economia política*. Trad. br. de Maria Helena Ribeiro Alves. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

MARX, Karl. *O Capital: crítica da economia política* Livro I: O processo de produção do capital. Trad. de Reginaldo Sant'Anna. 21. ed., Vol. I. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

MARX, Ursula; SCHWARZ, Gudrum; SCHWARZ, Michael; WIZISLA, Erdmut. *Archivos de Walter Benjamin: imágenes, textos e dibujos* (Edición del Walter Benjamin Archiv). Trad. de Joaquín Chamorro Conde. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2010.

MATE, Reyes. *Meia-noite na história: comentário às teses de Walter Benjamin “Sobre o conceito de história”*. Trad. de Nélio Schneider. São Leopoldo: Ed. Unissinos, 2011.

MATOS, Olgária. *Os arcanos do inteiramente outro: a Escola de Frankfurt, a melancolia e a revolução*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

MATTOS, Olgária C. F. *O iluminismo visionário: Benjamin leitor de Descartes e Kant*. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

MATTOS, Olgária C. F. *Os Arcanos do inteiramente outro: a Escola de Frankfurt, melancolia e revolução*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

MENZIO, Pino. *Orientarsi nelle metropoli: Walter Benjamin e il compito dell'artista*. Bergamo: Moretti & Vitali, 2002.

MISSAC, Pierre. *Passagem de Walter Benjamin*. Tradução de Lilian Escorel, 1ª Ed. São Paulo: Iluminuras, 1998.

MORONCINI, Bruno. *Walter Benjamin e la moralità del moderno*. Napoli: Cronopio, s/d.

MOSÈS, Stéphane. *L'Ange de l'histoire, Rosenzweig, Benjamin, Scholem*. Paris: Éditions du seuil, 1992.

NOBRE, Marcos. *Lukács e os limites da reificação: um estudo sobre História e Consciência de Classe*. São Paulo: Editora 34, 2001.

OEHLER, Dolf. *Quadros parisienses (1830-1848): estética anti-burguesa em Baudelaire, Daumier e Heine*. Trad de José Marcos Macedo e Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

PALHARES, Taisa Helena Pascale. *Aura: a crise da arte em Walter Benjamin*. São Paulo: Barracuda, 2006.

PALMIER, Jean-Michel. *Walter Benjamin, Le chiffonier, l'ange et le petit bossu*. Paris: Klincksieck, 2006.

PESSLER, G. K. *Benjamin, Brasil: a recepção de Walter Benjamin, de 1960 a 2005, um estudo sobre a formação da intelectualidade brasileira*. São Paulo: Annablume, 2006.

PEZZELLA, M. *Il volto de Marilyn: L'esperienza del mito nella modernità*. Roma: Manifestolibri, 1996.

PROUST, Marcel. *No caminho de Swan*. Trad. Mario Quintana. 2ª ed. Porto Alegre: Globo, 1972.

ROCHLITZ, Rainer. *O Desencantamento da Arte: a filosofia de Walter Benjamin*. Tradução Maria Elena Ortiz Assumpção; revisão técnica Márcio Seligmann. Bauru: Edusc, 2003.

ROUANET, Sergio Paulo. *As Razões do Iluminismo*. 1. ed. São Paulo: Companhia das letras, 1987.

ROUANET, Sergio Paulo. *Édipo e o Anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1990.

SCHOLEM, Gershom. *As grandes correntes da mística judaica*. Tradução de Dora Ruhman et al. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

SCHOLEM, Gershom. *Walter Benjamin y su Angel*. Trad. esp. de Ricardo Ibarlucía e Laura Carugati, 1ª Ed. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.

SCHOLEM, Gershom. *Walter Benjamin: a história de uma amizade*. Trad. de Geraldo gerso de Souza et al. São Paulo: Perspectiva, 1989.

SCLESENER, Anita Helena. *Tempo e história: Blanqui na leitura de Benjamin*. In: *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 39, p. 255-267, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Ler o livro do mundo: Walter Benjamin: romantismo e crítica literária*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

SIMMEL, Georg. *Goethe*. Trad. esp. De José Rovira Armengol. Buenos Aires: Nova, 1949.

SONTAG, Susan. *Sob o signo de saturno*. Trad. Ana Maria Capovilla e Albino Poli Jr. 2. ed. Porto Alegre: L&PM, 1986.

TACKELS, Bruno. *L'oeuvre d'art à l'époque de Walter Benjamin histoire d'aura*. L'Harmattan. Paris: 2011.

TIEDEMANN, Rolf. *Études sur la philosophie de Walter Benjamin*. Trad. de Reiner Rochlitz. Actes Sud, 1987.

TIEDEMANN, Rolf. Introdução à edição alemã (1982). In: BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora da UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007, p. 13-33.

VILLENEUVE, Johanne. L'utopie, l'enfance et la métaphore politique du réveil. *Tangence*, Montreal, n. 63, p. 74-95, 2000.

WISMANN, Heinz. (Org.). *Walter Benjamin et Paris*. Paris: Les éditions du Cerf, 1986.

WITTE, Berdn. *Topographies du souvenir: "Le livre des Passages" de Walter Benjamin*. Presses Sorbonne Nouvelle. Paris: 2007.