

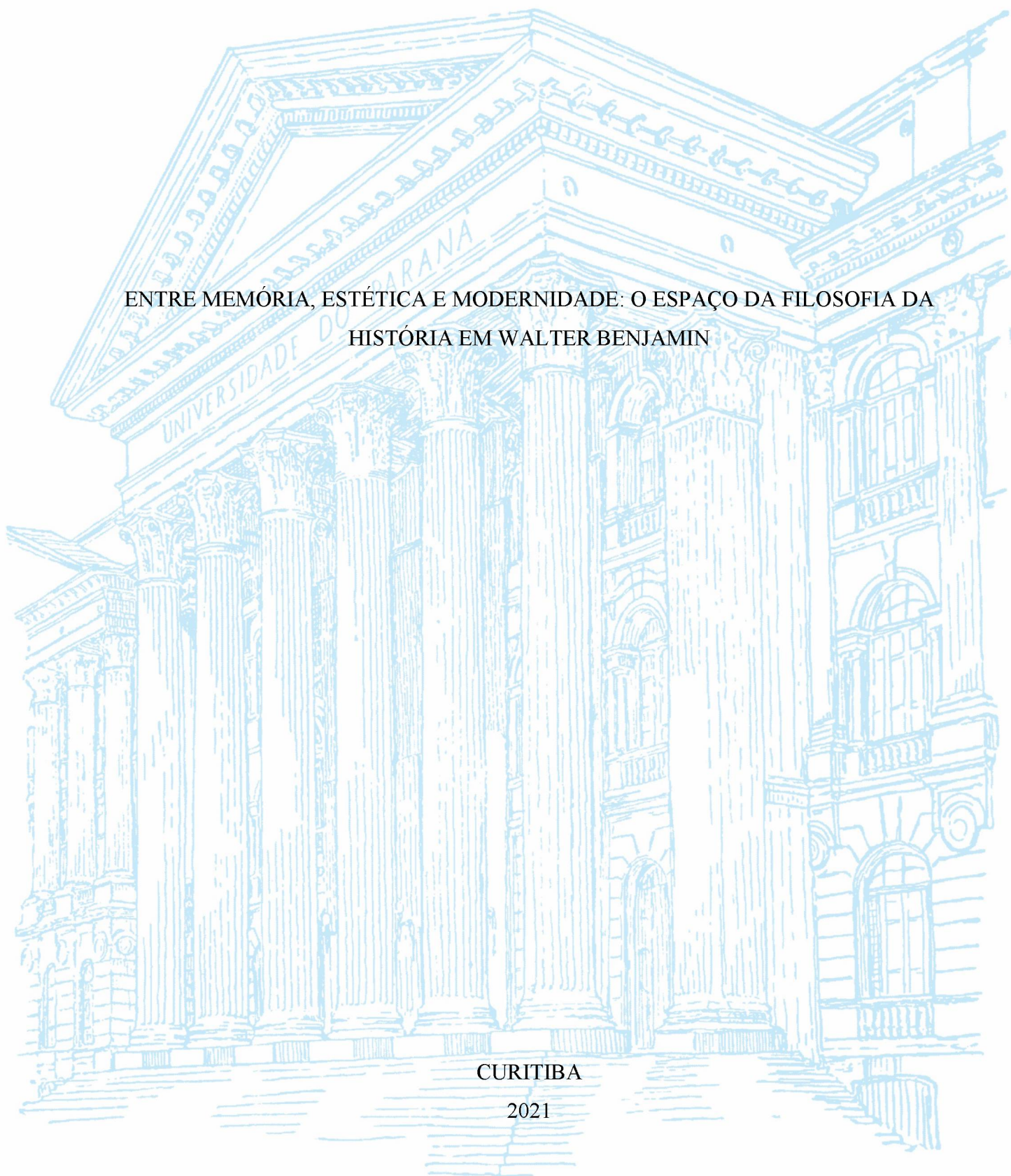
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

EDUARDO ANTONIO DA SILVA LACERDA

ENTRE MEMÓRIA, ESTÉTICA E MODERNIDADE: O ESPAÇO DA FILOSOFIA DA
HISTÓRIA EM WALTER BENJAMIN

CURITIBA

2021



EDUARDO ANTONIO DA SILVA LACERDA

ENTRE MEMÓRIA, ESTÉTICA E MODERNIDADE: O ESPAÇO DA FILOSOFIA DA
HISTÓRIA EM WALTER BENJAMIN

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Filosofia, Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Leandro Neves Cardim.

CURITIBA

2021

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Lacerda, Eduardo Antonio da Silva
Entre memória, estética e modernidade : o espaço da filosofia da história em
Walter Benjamin. / Eduardo Antonio da Silva Lacerda. – Curitiba, 2021.

Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Setor de Ciências Humanas da
Universidade Federal do Paraná.
Orientador : Prof. Dr. Leandro Neves Cardim

1. Benjamin, Walter, 1892-1940. 2. Memória (Filosofia). 3. Civilização moderna.
4. História - Filosofia. I. Cardim, Leandro Neves, 1973-. II. Título.

CDD – 193



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO FILOSOFIA -
40001016039P7

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em FILOSOFIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **EDUARDO ANTONIO DA SILVA LACERDA** intitulada: **ENTRE MEMÓRIA, ESTÉTICA E MODERNIDADE: O ESPAÇO DA FILOSOFIA DA HISTÓRIA EM WALTER BENJAMIN**, sob orientação do Prof. Dr. LEANDRO NEVES CARDIM, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 22 de Abril de 2021.

Assinatura Eletrônica

23/04/2021 11:39:07.0

LEANDRO NEVES CARDIM

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

15/07/2021 10:50:17.0

SONIA CAMPANER MIGUEL FERRARI

Avaliador Externo (PONTIFICA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO)

Assinatura Eletrônica

25/06/2021 14:35:57.0

MARIA ISABEL DE MAGALHÃES PAPTERRA LIMONGI

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Rua Dr. Faivre, 405, 6º andar - CURITIBA - Paraná - Brasil
CEP 80060-140 - Tel: (41) 3360-5048 - E-mail: pgfilos@ufpr.br

Documento assinado eletronicamente de acordo com o disposto na legislação federal Decreto 8539 de 08 de outubro de 2015.
Gerado e autenticado pelo SIGA-UFPR, com a seguinte identificação única: 89880

Para autenticar este documento/assinatura, acesse <https://www.prppg.ufpr.br/siga/visitante/autenticacaoassinaturas.jsp> e insira o código 89880

Dedico a dissertação a quem não tombou sob as tentações da indiferença e da ideia das inevitabilidades.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho não teria sido realizado se não fosse a colaboração de muitas pessoas. A todas elas meu muito obrigado. Sem querer ser injusto com quem não cite, mas por um motivo ou outro algumas precisam de especial atenção aqui.

Camila e Mariana, gostaria de agradecer a paciência e a impaciência. Mais do que qualquer um, vocês me fizeram ver meus próprios defeitos e limitações. Também fizeram despertar como necessidade o desejo de ser uma pessoa melhor. Terão eternamente gratidão e meu carinho. E também meu pedido de desculpas. Gostaria de poder voltar no tempo.

Aos colegas e professores da época de PET, por alargarem o meu horizonte intelectual. Fica a certeza que as tardes de quarta-feira foram agradáveis e produtivas. Muito do lá debatido tem voltado com força ultimamente.

Ao professor Leandro e a todo grupo de pesquisa e orientação pelas discussões e companhia recentes.

À Talyta, por me ouvir falando sobre “o universo” e por me ajudar a me conhecer melhor.

À minha família, por ter me aturado até hoje. Em especial pelos anos de reinvenção profissional. Os frutos já começaram a ser colhidos e muitos mais hão de vir.

RESUMO

A presente pesquisa tem por objetivo apresentar as múltiplas conexões entre modernidade, estética, memória e filosofia da história no pensamento de Walter Benjamin. O caminho escolhido foi, em primeiro lugar, a reconstrução do diagnóstico da modernidade, procurando demonstrar a necessidade de uma filosofia da história. Trata-se de apresentar a modernidade como espaço de transformação da experiência (*Erfahrung*) em simples vivência do mundo moderno (*Erlebnis*), como expressão das produções sociais e históricas. A modernidade apresenta os problemas a serem respondidos pela filosofia da história. Todavia, a filosofia da história depende de uma teoria da memória e da estética para ser plenamente realizada. A memória é imprescindível à experiência, mas na modernidade o ser humano só armazena suas vivências na camada mais superficial da consciência. O resgate da forma alegórica é o resgate de uma historicidade e de uma temporalidade. A intenção final é revelar o potencial crítico e emancipatório da filosofia pensada na forma de constelações.

Palavras-chave: Memória. Modernidade. Filosofia da História. Walter Benjamin.

ABSTRACT

This research deals with the multiple connections between modernity, aesthetics, memory and philosophy of history in Walter Benjamin's thought. The chosen path was, first, the reconstruction of the diagnosis of modernity, seeking to show the need for a philosophy of history. It is about presenting modernity as a space for transforming enduring experience (*Erfahrung*) into a fleeting experience/ephemera (*Erlebnis*) of the modern world as an expression of social and historical productions. The modernity presents the problems to be answered by the philosophy of history, but it depends on a theory of memory and aesthetics that means that it can be fully realized. Memory is essential to enduring experience, but in modernity the human being only stores his fleeting experiences/ephemera on the most superficial layer of consciousness. In aesthetics, the retrieval of the allegoric form is the recovery of a historicity and a temporality. The final intention is to reveal the critical and emancipatory potential of philosophy thought in the form of constellations.

Palavras-chave: Memory. Modernity. Philosophy of History. Walter Benjamin.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. SOBRE MODERNIDADE.....	15
1.1 A MODERNIDADE.....	15
1.2 A RELAÇÃO ENTRE ARTE E SOCIEDADE EM BENJAMIN.....	17
1.3 APONTAMENTOS SOBRE BAUDELAIRE.....	18
1.4 SOBRE EXPERIÊNCIA E VIVÊNCIA.....	21
1.5 REPRODUTIBILIDADE TÉCNICA.....	23
1.6 MODERNIDADE E HISTÓRIA.....	28
2. FILOSOFIA DA HISTÓRIA	30
2.1 AS IMAGENS DIALÉTICAS.....	30
2.2 HISTORICISMO E CRÍTICA DO PROGRESSO.....	32
2.3 SOBRE FASCISMO, PROGRESSO E EXCEÇÃO.....	35
2.4 UM POUCO DE TEOLOGIA.....	37
2.5 HISTÓRIA ABERTA.....	40
2.6 O PAPEL DO HISTORIADOR.....	42
2.7 OS VÁRIOS TEMPOS E O DESPERTAR.....	45
2.8 UMA FILOSOFIA DA HISTÓRIA E DA MEMÓRIA.....	50
3. MEMÓRIA.....	53
3.1 ENTENDENDO A MEMÓRIA A PARTIR DE PROUST.....	53
3.2 MEMÓRIA NA BERLIM DE 1900.....	57
3.3 MEMÓRIA COLETIVA E REMEMORAÇÃO.....	60
3.4 MEMÓRIA E CONSTELAÇÕES.....	63
4. ALEGORIA	65
4.1 ALEGORIA, SÍMBOLO E LINGUAGEM.....	65
4.3 ALEGORIA COMO UMA NARRATIVA PARA O DESPERTAR.....	69
4.4 A CONSTRUÇÃO DE UMA NOVA HISTÓRIA.....	73
5. O AUTOR POLÍTICO.....	77
5.1 POLÍTICA, INTELECTUAIS E ARTE.....	77
5.2 O PAPEL DA PRODUÇÃO.....	79
5.3 REQUALIFICAÇÃO POLÍTICA DA ARTE.....	82
5.4 ESTRUTURAS DO PENSAR POLÍTICO.....	86

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	88
REFERÊNCIAS.....	93

INTRODUÇÃO

Walter Benjamin viveu entre 1892 e 1940, momento que ele, judeu alemão, resolve dar cabo de sua vida para não cair em mãos do horror nazista. Nas suas obras, é certo que existe sempre de maneira explícita ou implícita a presença de seu próprio tempo, palco de profundas transformações sociais, econômicas e políticas de um período marcado pela crise do imperialismo europeu, revolução russa, movimentos culturais e artísticos de vanguarda, duas guerras mundiais, ascensão de ideologias totalitárias. Assim, quando o filósofo fala, por exemplo, em modernidade ou catástrofe, a referência imediata é seu tempo e aos fenômenos nele ocorridos. Para compreender a mentalidade desta época intensa, Benjamin irá pesquisar os sonhos e as fantasmagorias do século XIX, as quais são entendidas como partes constituintes básicas do século XX.

Outro ponto que chama a atenção na bibliografia de Walter Benjamin é como alguns temas aparecem de forma recorrente na obra do filósofo – e a cada aparição parecem agregar mais elementos à sua base inicial. É possível, sobretudo, constatar a grande repetição de temas ligados à modernidade e memória. Com base nessa repetição é justo indagar se recorrência significa centralidade no pensamento do autor. A hipótese da dissertação busca responder afirmativamente esta primeira questão, mas ressaltando algumas observações necessárias apresentadas a seu devido tempo. Por conta disso, vai ser característico observar a própria dissertação reproduzir mais de uma vez informações que possam parecer bastante semelhantes entre si.

Primeiramente, Benjamin caracteriza a modernidade como uma espécie de projeto intelectual de natureza contraditória de uma transformação inacabada da realidade (BOLLE, 2000). Sendo um projeto exprimido na transformação da realidade, pode-se afirmar que na época moderna cria-se um contexto continuamente novo e diverso do existente dos períodos pré-modernos. O filósofo detecta que as mudanças nas relações sociais, se refletem na percepção do aceleramento da vida cotidiana, no declínio da experiência (*Erfahrung*) e ascensão da simples vivência (*Erlebnis*)¹. Tais transformações são também pensadas a partir do enquadramento das relações existentes entre infraestrutura e superestrutura.

Já no tocante à memória, é importante entender que ela não escapa ao quadro das transformações socioeconômicas, situação transparecida no choque² e consequente dificuldade de elaboração do passado. Em conjunto com o já mencionado declínio da

¹ Conceitos estudados em detalhe no primeiro capítulo da dissertação.

² O choque pode ser entendido como uma espécie de ferida que permanece aberta, atormentando o sujeito.

experiência (*Erfahrung*) e ascensão da simples vivência (*Erlebnis*), a correlação chama atenção o suficiente para a necessidade de aprofundar a investigação afim de verificar uma possível maior conexão temática. O estudo da filosofia da história benjaminiana parece ser um local natural para entender tais vinculações, pois ela permite especular como ela mesma parece ser desenvolvida em grande parte como resposta aos problemas da modernidade apontados pelo pensador judeu alemão. O resgate ao passado e da memória é essencial, já que ambos foram afetados pela modernidade. Outro caminho é o estudo da estética, onde Benjamin parece usar suas próprias obras como exemplos de sua proposta de filosofia da história. A dissertação não precisa escolher uma única direção, procurando estar sempre em meio às várias imediações existentes entre a filosofia da história, modernidade, estética e memória.

A partir desse quadro, onde filosofia da história e estética servem como pontes que orientam as vinculações entre memória e modernidade e os subtemas que as envolvem, as questões principais a serem tratadas na dissertação são as seguintes: dentro de uma concepção benjaminiana, é possível haver filosofia da história sem falar em modernidade e sem falar de memória? Como seria possível falar em memória e modernidade sem falar sobre filosofia da história? Embora possa-se adiantar que a resposta é negativa para as duas primeiras questões, cabe ao restante da dissertação dar uma resposta elaborada e justificada a partir do estudo da bibliografia selecionada e dos próprios exemplos que Walter Benjamin traz. Além disso, procura-se também entender os reflexos, inclusive políticos, que tais questões trazem.

Se o debate sobre memória e história parece longe do ineditismo, trata-se aqui do estudo do entendimento benjaminiano da questão através da investigação dos temas que lhe servem de base. O objetivo resumido é mostrar a existência de uma tensão permanente entre memória e modernidade e que essa tensão serve de pano de fundo para a já mencionada filosofia da história benjaminiana.

Para realizar a investigação proposta, o método é seguir, guardadas as devidas proporções, o caminho feito pelo próprio filósofo. É preciso traçar as constelações necessárias entre diversos temas do vasto acervo das obras de Walter Benjamin. Se cada tema é uma estrela, e constelações só aparecem a partir do ligar pontos do imaginário, estes laços invisíveis representam a própria dependência temática das grandes questões quando analisadas na sua totalidade. É o vislumbrar as estrelas como parte de constelações. A partir dessa ideia, o que está em jogo na dissertação é de alguma forma dar visibilidade a estes pontos previamente invisíveis. A aplicação desta ideia significa o seguinte: a) estudar um dos grandes eixos (modernidade, memória, estética, filosofia da história); b) destrinchar como os

componentes internos interagem entre si para a formação de cada eixo temático; c) captar as interações existentes entre os componentes dos diferentes eixos para a formação da constelação maior, onde a imagem que surgirá corresponda ao pensamento benjaminiano sobre as questões centrais da dissertação.

O primeiro capítulo tratará sobre modernidade. Os tópicos serão, primeiramente, uma breve apresentação histórica inicial do seu conceito, seguida pela visão de Walter Benjamin da relação entre os elementos da infraestrutura e superestrutura. Entendendo esta relação será possível constatar a importância do elemento estético dentro do estudo da própria modernidade, como também dar base para sua análise nos outros eixos da dissertação. A crítica da modernidade se seguirá no exame do que se pode chamar de exemplos desta relação. O primeiro é o olhar benjaminiano da obra de Charles Baudelaire (1821-1867) como reflexo e reflexão da convergência dos elementos sociais e econômicos da Paris do século XIX. O segundo é sobre os efeitos das transformações socioeconômicas da modernidade na vida dos sujeitos a partir das categorias experiência, vivência e fantasmagoria. Já o último exemplo é o desenvolvimento dos meios de reprodutibilidade técnica no século XX e suas múltiplas possibilidades. O capítulo da modernidade tem seu tópico derradeiro na tentativa de mostrar como os elementos estudados acabam servindo de contexto para a filosofia da história benjaminiana.

No segundo capítulo se versará sobre a filosofia da história e como ela se apresenta como uma filosofia orientada pelas noções de imagem dialética, crítica do progresso e interrupção da história. Os tópicos farão a análise destes temas, além de fazer uma conexão inicial da filosofia da história com elementos messiânicos e a estética surrealista. Destes dois elementos nasce a noção de despertar e a separação entre tempo cronológico e “kairótico”³.

Já na terceira parte o eixo tratado será o da memória, destrinchando como ela aparece na filosofia de Walter Benjamin a partir da leitura de Marcel Proust, separando memória voluntária e involuntária. Também será analisado a rememoração (*Eingedenken*) como parte essencial para o despertar prescrito na filosofia da história. Outro ponto explorado é o estudo da obra “Infância em Berlim por volta de 1900” como obra exemplar dos conceitos explorados pelo capítulo.

Por sua vez, o quarto capítulo é dedicado a uma busca dos elementos estéticos que orientam os as obras do pensador na expressão prática de sua filosofia da história. Em especial, busca-se estabelecer a centralidade da alegoria como elemento norteador da estética

³ Noção a ser melhor explicada no mesmo capítulo.

e ponte para a filosofia da história. Ainda se faz um breve exame crítico do caráter exemplar da obra “Passagens”.

O quinto e último capítulo busca pensar o papel do artista e intelectual diante do quadro político analisado a partir do grande quadro apresentado no curso da dissertação, onde estética, filosofia da história, política se reúnem para uma única direção.

Algo que deve ficar claro é que não é intenção do presente trabalho o esgotamento de questões individuais de cada assunto tratado. O que se busca na análise são os elementos essenciais para a formação de constelações que servem de base ao pensamento da filosofia da história de Walter Benjamin. Desta feita, os temas trabalhados no capítulo da modernidade serão os essenciais para a compreensão do que significa modernidade no contexto benjaminiano, como também os que conectam a modernidade aos outros eixos da dissertação. A investigação proposta procura entender as razões para que as conclusões da filosofia da história sejam as que são. Busca-se entender, por exemplo, como o enfretamento da ideologia do progresso e a busca da imagem autêntica do passado são também uma luta contra processos da modernidade e a transformação da experiência em vivência. Tenta-se compreender como a produção da imagem autêntica do passado envolve uma mudança da perspectiva de como se vê a história, uma mutação onde alegorias e a narração que recupera a experiência (*Erfahrung*) são sua manifestação estética. Diante disso, surgem perguntas adicionais que perpassam pela dissertação, quais sejam: a) como e de que forma a modernidade rompe o passado? b) como a memória pode contrapor os malefícios da modernidade? c) por que a memória assume um papel vital na possibilidade de redenção da realidade configurada pela modernidade? d) qual a relevância da cultura e da estética nessa conjuntura?

A partir dos tópicos mencionados, a dissertação visa não apenas auxiliar a compreensão do tema principal, mas traz dentro de si a necessidade de discussão sobre historiografia e cultura dentro da modernidade, ecoando uma filosofia que se projeta em constelações. A discussão evidencia ainda a própria compreensão do sujeito na modernidade e no que tal sujeito ao modificar o mundo também se modificou, processo observado sobretudo com o decaimento da experiência (*Erfahrung*) ocorrida na modernidade. Na soma com o elemento memória temos a criação de uma memória topográfica resultante da intersecção entre espaço-tempo e objeto e sujeito.

Por fim, vale destacar que a análise feita por Benjamin e, conseqüentemente, as indagações que o autor fazia não se tornaram presas a um período histórico, mas se reverberam ainda hoje na persistência e aprofundamento dos mesmos processos da

modernidade. É um tema ligado a história da filosofia contemporânea, visto o problema ultrapassar e somar diversos domínios da filosofia típicos da contemporaneidade, muitas vezes fugindo de seu tratamento ortodoxo.

Ao final da dissertação se espera conduzir a leitura da filosofia da história benjaminiana através de sua decomposição envolvendo os múltiplos eixos da dissertação. Sobretudo espera-se ficar claro que memória, modernidade e estética, seguindo a hipótese da dissertação, são parte daquilo que dá sentido e forma para a filosofia da história, além de servir de cenário privilegiado para seu desenvolvimento. Espera-se assim não apenas responder perguntas principais da dissertação, como também formular perguntas relevantes implícitas à temática e instigar a busca de novas respostas.

1. SOBRE MODERNIDADE.

1.1 A MODERNIDADE

O presente capítulo fará uma análise da modernidade no pensamento de Walter Benjamin, todavia antes é importante fazer uma breve análise histórica e filosófica geral sobre o tema.

Em *Discurso Filosófico da Modernidade*, Jürgen Habermas (1929-) apresenta um panorama sobre o conceito de modernidade e os problemas que o envolvem. Logo no início do primeiro capítulo, há uma breve apresentação do quadro geral da modernidade a partir da leitura de Max Weber (1864-1920). Habermas vê em Weber uma relação entre modernidade e aquilo que designou como racionalismo ocidental, este entendido como o processo de laicização jurídico-político e o afastamento das questões teológicas das artes, da ciência e da filosofia. Tal processo repercute na mudança da vida cotidiana e das formas de interação social, sendo a citação abaixo exemplar sobre o assunto:

A medida que o cotidiano foi tornado por esta racionalização cultural e social, dissolveram-se também as normas de vida tradicionais, que no início da modernidade se diferenciaram principalmente em função das corporações de ofício. No entanto, a modernização do mundo da vida não foi determinada apenas pelas estruturas da racionalidade com respeito a fins. E. Durkheim e G. H. Mead viram que o mundo da vida racionalizado e caracterizado antes por um relacionamento reflexivo com tradições que perderam sua espontaneidade natural; pela universalização das normas de ação e uma generalização dos valores que liberam a ação comunicativa de contextos estreitamente delimitados, abrindo-lhe um leque de opções mais amplo; enfim, por modelos de socialização que se dirigem à formação de identidades abstratas do eu e que forçam a individualização dos adolescentes. Em linhas gerais, esse é o quadro da modernidade tal como traçado pelos clássicos da teoria social. (HABERMAS, p. 4)

Ainda no mesmo capítulo, Habermas situa aquilo que é peculiar à modernidade: a consciência da sua diferença em relação à antiguidade e ao medievo, isto é, o entendimento de que os *tempos atuais* (*tempos modernos*) seriam *novos tempos*. As mesmas expressões aparecem em Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), ligadas à ideia de percepção de contextos históricos. Em Hegel, o presente aparece como uma transição em meio à aceleração da consciência do espírito absoluto, possuindo também o caráter de abrir expectativa para o futuro. Esta abertura é que distingue o mundo moderno do velho, sendo que na modernidade o início de uma época histórica repete-se e reproduz-se a cada momento do presente, o qual gera o novo a partir de si (HABERMAS, 2000). Especificamente o começo do presente é

datado a partir de uma percepção da existência de momento de cesura com a época imediatamente anterior. Na época hegeliana o corte originário dos novos tempos é identificado como tendo sido feito pelo Iluminismo e pela Revolução Francesa.

Os antecedentes dessa caracterização são ilustrados por Habermas a partir da querela entre os modernos e os antigos. A discussão foi travada em um contexto em que os progressos técnicos do início do século XVII fizeram o chamado “partido dos modernos” questionar a percepção então vigente da suposta superioridade dos homens da antiguidade. Segundo o “partido dos modernos”, o progresso mostrava que os homens de outrora não eram intelectualmente superiores aos homens do presente. As palavras de Habermas sobre a querela os modernos:

(...) questionam o sentido de imitação dos modelos antigos com argumentos histórico-críticos; em contraposição as normas de uma beleza absoluta, aparentemente supratemporal, salientam os critérios do belo relativo ou condicionado temporalmente, articulando com isso a autocompreensão do Iluminismo francês como a de um novo começo de época (HABERMAS, 2000, p. 13).

Geralmente é atribuída aos modernos a vitória na querela, mas o foco não é a discussão em si, mas, como já afirmado, a percepção da especificidade do seu tempo assumida pelo “partido dos modernos”.

Já Charles Baudelaire, segundo Habermas, entende que a experiência estética da sua época passou a se confundir com experiência histórica, a experiência da modernidade. Para o poeta, a obra de arte moderna, e por extensão a própria modernidade, está em uma intersecção de passado e eternidade. Escreve Jeanie Marie Gagnebin:

Parágrafo exemplar das convicções estéticas de Baudelaire: a verdadeira arte é uma busca incessante do "novo" (palavra sempre ressaltada pelo autor). Mas esse não é nenhuma substância como se existissem coisas novas a serem procuradas: encontradas, elas já tomar-se-iam antigas. O novo é uma certa qualidade do olhar, própria do artista, do convalescente e da criança, olhar ao mesmo tempo privilegiado e profundamente antinatural, sim, anormal, quase doente (cf. as comparações com a ebriedade e com a congestão). (GAGNEBIN, 1997, p. 145)

Por conta dessas características, a busca do novo é muito mais uma atitude espiritual do que necessariamente uma busca traduzida no mundo real (ainda que traga nele reflexos evidentes). Pode-se dizer que na modernidade existe uma aspiração para que ela um dia seja reconhecida como um novo período clássico tal como a antiguidade da qual ela se opõe. Em outras palavras, há um desejo para que a atualidade da modernidade seja reconhecida como uma espécie de base ou passado autêntico de um futuro esperançoso.

1.2 A RELAÇÃO ENTRE ARTE E SOCIEDADE EM BENJAMIN

Um último senão antes de adentrar na análise benjaminiana da modernidade, é ter em conta a relação de cultura, sociedade e economia como tomada por Walter Benjamin. Para o filósofo, a relação entre a realidade social e arte ultrapassa o mero contextual ou representativo, devendo ser encarada como expressão de uma época: a superestrutura como expressão da infraestrutura. Como escreve o filósofo judeu alemão:

(...) A superestrutura é a expressão da infraestrutura. 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 a sua expressão. O coletivo expressa primeiramente suas condições de vida. Estas encontram no sonho a sua expressão e no despertar a sua interpretação. [K 2,5] (BENJAMIN, 2018, p. 665)

Aqui encontra-se um ponto que separa o pensamento benjaminiano do marxismo ortodoxo. Marx compara a câmara escura à ideologia. No aparelho, as imagens que estão à direita do cenário fotografado passam à esquerda na imagem projetada, as que estão ao alto ficam embaixo, o claro torna-se escuro e retrata uma imagem invertida da realidade. A ideologia exerceria papel similar no espaço das consciências, invertendo a verdade em mentira, distorcendo interesses. Relevante a citação abaixo:

Esses aspectos dedutivos são derivados do fracasso fundamental de Marx em reconhecer a relação entre a aparência (*der Schein*) e o caráter mecânico da representação visual. A concepção de Marx da ideologia como um tipo de "inversão ótica como em uma câmara escura" mostra que ele pressupunha o reflexo estável e honesto dos objetos. Ele acreditava que a ideologia apresenta o mundo de ponta-cabeça, conduzindo ao não reconhecimento. A esse respeito, a base epistemológica de Marx difere pouco da teoria do conhecimento subjacente ao Iluminismo. Para Benjamin, no entanto, a analogia ótica da ideologia como câmara obscura deu origem a um problema fundamental e, ainda, colocou em questão a noção marxiana de atividade crítica. A fórmula de Marx não explicava como um mundo verdadeiro ou objetivo podia ser representado ou reconhecido. Benjamin desafiou as compreensões que sustentavam que o mundo exterior é refletido na consciência subjetiva da mesma maneira em que uma imagem é refletida em uma câmara escura. Para ele, que conhecia a tecnologia ilusionista (por exemplo, o diorama, o panorama e o cinema), a função de espelhamento da superestrutura parecia bastante questionável. Assim, a questão inicial era não "o que" mas "como" um objeto deveria ser representado e percebido. (KANG, 2009, p. 229)

Benjamin entende que em uma relação de simples causalidade entre superestrutura e base, a arte, por exemplo, se reduziria a apenas ser mercadoria. A posição da arte e da cultura no pensamento benjaminiano é muito mais complexa. Elas têm uma face mercadológica, mas

manifestadas dessa forma não por conta de um caráter determinístico da infraestrutura (arte como produto ou instrumento ideológico), mas por conta das condições de reprodução. Podemos dizer, grosso modo, que a arte se torna mercadoria não no momento da sua criação, mas no momento de sua difusão. Ser mercadoria é apenas um aspecto da arte, não o único. O entendimento da fórmula benjaminiana “superestrutura é a expressão da infraestrutura” deve ser feito de maneira análoga ao caso do adormecido. Ao sonhar o adormecido encontra não o seu reflexo, mas a sua expressão (suas memórias e experiências) organizada no conteúdo dos sonhos. O objeto dos sonhos expressará o mundo da vigília, pois nele encontra sua matéria-prima. Se pode sonhar apenas com algo um mínimo de familiaridade. Da mesma forma, a arte, como toda experiência coletiva, não será apenas algo dado com fim apenas manipulativo, mas um fenômeno que expressará as condições de vida material da sociedade.

Desta feita, podemos dizer que, de maneira geral, Walter Benjamin sustenta as mudanças técnicas, políticas e sociais como fatores interligados que alteram arte e cultura. Para um maior aprofundamento, a reflexão deve passar necessariamente por três momentos: a análise sobre Baudelaire, o pensamento sobre a reprodutibilidade técnica, a interpretação benjaminiana sobre a dicotomia entre experiência e vivência. O que há em comum é que as transformações sociais, econômicas, culturais e tecnológicas, retratadas nestes tópicos mantêm as características próximas e por isso integrantes do grande cenário chamado “modernidade”. Vale dizer que embora o termo “modernidade” tenha toda a carga histórica já apontada, o que se pode denominar de visão benjaminiana da modernidade é o resultado destes três momentos de crítica.

1.3 APONTAMENTOS SOBRE BAUDELAIRE

O século XIX assistiu à expansão da Revolução Industrial, surgimento de invenções como o rádio, o telégrafo e os trens encurtando distâncias, ao início de uma migração em massa dos campos para a cidade, o surgimento do proletariado, como também uma série de revoluções e contrarrevoluções. Para Benjamin, um grande referencial destas mudanças é a Paris governada por Georges-Eugène Haussmann (1809-1891), prefeito da cidade entre 1853 e 1870. Haussmann, sob o pretexto de modernização, higienização e embelezamento da cidade, opera um gigantesco processo de destruição de construções de quarteirões inteiros, alargamento de ruas e avenidas, criação de parques e *boulevards*, promovendo uma literal destruição da antiga cidade em favor de uma nova, ecoando a percepção da dualidade entre tempos antigos e tempos novos revelada anteriormente.

A Paris de Haussmann é retratada na obra de Charles Baudelaire. Benjamin vê na obra do poeta francês a consumação do processo da modernidade, seja na forma como também no seu conteúdo. O poeta escreve sobre personagens que aparecem e desaparecem da metrópole em transformação. Outro traço característico do poeta é o fato de ao mesmo tempo que faz uso de formas arcaicas como as alegorias, os poemas de Baudelaire trabalham com ambiguidade e a contradição da sociedade capitalista do século XIX, onde a poesia espelha as tensões que não se resolvem em nenhuma síntese (HOTT, 2018).

Benjamin faz diversos comentários para caracterizar o poeta francês e sua produção intelectual, ambos retratados, como afirmado anteriormente, como uma espécie de encarnação da modernidade. Baudelaire sabe quem é o seu leitor: o burguês que tem dificuldade de ir de encontro ao lirismo perdido com a substituição da paisagem campestre pela grande cidade e suas fábricas e multidões. Ao mesmo tempo, ressoando a Revolução Francesa, situa os personagens, incluindo burgueses, como iguais em uma fraternidade, mas inseridos em um mundo que tem como centro a vida econômica. Neste cenário, o elemento do sagrado se perde ou é profanado em meio a uma vida que se torna esvaziada, perfilando ainda a *bohème* e o *flâneur*, o vadio errante na multidão.

Particularmente o boêmio é um personagem típico do momento de ascensão burguesa ao poder. Ele representa com seu apego à liberdade em todos os sentidos, falta de estabilidade e constante mudança, os boêmios eram praticamente a face contrária da burguesia. Eles ainda se diferem dos dândis ingleses pela falta de apego à aparência e as normas da aristocracia, tendo um individualismo completamente diferente do esnobismo dândi. Em outras palavras, o boêmio era um componente pleno da modernidade. Nas palavras de Enzo Traverso:

Não poderia viver sem a proteção oferecida pela cidade, o único lugar onde ele, em vez de parecer um rebelde solitário, pode construir sua própria <<contrassociedade>>, que, mesmo sendo marginal, é bem real, consistindo de cafés, pensões, estúdios, salas de concerto, casas noturnas e jornais. Contudo, seu amor pelas multidões não o leva a negar sua própria personalidade. Seu culto ao eu o impede de desaparecer no anonimato, na massa amorfa. Se o boêmio busca a multidão, não é para ser absorvido por ela, mas para se esconder nela, para habitá-la como se fosse uma capa protetora, para ser inspirado por ela, para <<usá-la>> como fonte de experiência estética (a *Erlebnis* do *flâneur*), ou para modelá-la, orientá-la, fazer dela um sujeito consciente (os conspiradores de Blanqui). (TRAVERSO, 2018, p. 257)

A partir da citação acima pode-se deduzir as características que torna o surgimento da boêmia altamente improvável em outras épocas: a conjuntura envolvida no desenvolvimento da modernidade e das forças capitalistas. Sem a urbanização e o

aperfeiçoamento do transporte dificilmente seria possível a concentração de intelectuais na Paris do século XIX. Sem a conjuntura política de ascensão da burguesia não haveria a liberdade necessária para a criação. A burguesia enfraqueceu a Igreja e quebrou o ambiente da corte e todas as suas regras e limitações, incluindo as direcionadas à arte e ao aceitável como comportamento social.

Em tal cenário a poesia se desconecta do sagrado em favor da vida material que se impõe, onde Baudelaire, aos olhos de Benjamin, assume a figura de um herói. Não um herói místico ecoando a antiguidade, mas um herói próprio da modernidade: aquele que torna sua própria interpretação algo tão notável que chega a ser autêntica na sua interpretação do que é ser poeta em um mundo que não precisa mais de poetas. Por meio de seu comportamento bufônico, cínico, parece que Baudelaire demonstra algo que intuitivamente tenha percebido: a balança da estética passaria a pesar mais em favor do valor de exposição⁴ do que do valor de culto. O poeta ele mesmo era parte da sua arte, vendendo-se como mercadoria e como um herói armado de sua escrita.

Comportando-se dessa forma, Benjamin vê Baudelaire como o artista que ao mesmo tempo resiste e abraça a modernidade sem ter de recorrer a atitudes escapistas. Mas não é apenas no seu comportamento e na temática de sua obra que o poeta chama a atenção de Benjamin. Merecem atenção sobretudo mais dois tópicos: o resgate da forma de alegorias e o *Spleen*. Reproduzimos exemplificadamente o poema LXXVII – *Spleen* na tradução de Ivan Junqueira:

Sou como o rei sombrio de um país chuvoso,
 Rico, mas incapaz, moço e no entanto idoso,
 Que, desprezando do vassalo a cortesia,
 Entre seus cães e os outros bichos se entedia.
 Nada o pode alegrar, nem caça, nem falção,
 Nem seu povo a morrer defronte do balcão.
 Do jogral favorito a estrofe irreverente
 Não mais desfranze o cenho deste cruel doente.
 Em tumba se transforma o seu florido leito,
 E as aias, que acham todo príncipe perfeito,
 Não sabem mais que traje erótico vestir
 Para fazer este esqueleto enfim sorrir.
 O sábio que ouro lhe fabrica desconhece
 Como extirpar-lhe ao ser a parte que apodrece,
 E nem nos tais banhos de sangue dos romanos,
 De que se lembram na velhice os soberanos,
 Pôde dar vida a esta carcaça, onde, em filetes,
 Em vez de sangue flui a verde água do Letes. (BAUDELAIRE, 1985, p. 295)

⁴ Este tema será desenvolvido na seção 1.5 do presente capítulo.

Como visto anteriormente, a característica da arte moderna, na visão baudelariana, é ser uma intersecção de passado e eternidade. O poeta responde trazendo metáforas de cunho alegórico de modo a trazer um eco do passado ao mesmo tempo que os temas dos poemas repercutem o presente. A alegoria⁵ possui existência no agora e também uma temporalidade não linear que ultrapassa um único sentido simbólico e multiplica os sentidos da obra para além do seu tempo. De certa forma, considerando o que é uma alegoria e a visão baudelariana de arte moderna, o poeta realiza o seu conceito nos poemas, uma verdadeira profecia autorrealizável.

Já quanto ao *Spleen*, mais que do que um título recorrente de alguns poemas, Benjamin o vê como um sentimento de melancolia e sublimação, algo que permeia toda bibliografia de Baudelaire. É uma melancolia transgressora à atitude inercial da sociedade burguesa, pois sublima e quebra o tédio, ressignificando o pessimismo em arma de luta contra o estado das coisas. É tal sentimento que impulsiona o envolvimento da boêmia nos movimentos agitadores. O *Spleen* acaba reverberando no estabelecimento da ideia benjaminiana da melancolia de esquerda⁶, uma melancolia típica dos vencidos, onde a força política encontra lastro em uma disposição interior reativa, tendo como resultado conferir uma enorme força de sedução ao objeto de amor perdido do qual se originou a tristeza resultante de seu afastamento.

1.4 SOBRE EXPERIÊNCIA E VIVÊNCIA

Já o começo do século XX serve como segundo exemplo das relações entre sociedade e cultura. Benjamin entende que a primeira guerra mundial é um marco do modo em que as transformações da vida na sociedade que vinham ocorrendo desde a revolução industrial, mas agora elas tornaram-se inegáveis, irregressíveis. A mudança radical somada à guerra gera um choque, este sendo compreendido pela incapacidade de elaborar os acontecimentos da trincheira e dos campos de combate, ao mesmo tempo as imagens daquelas situações reaparecem constantemente de maneira involuntária para a mente do indivíduo, sobretudo no sonho, torturando o sujeito. Em síntese, a modernidade modifica a relação que os sujeitos têm com a memória.

Conceitualmente, o filósofo alemão conclui que na modernidade o que se denomina experiência (*Erfahrung*) tem a tendência de torna-se mera vivência (*Erlebnis*). A experiência

⁵ O tema das alegorias será abordado com profundidade em um capítulo posterior.

⁶ Assunto a ser aprofundado em um capítulo posterior.

(*Erfahrung*) é compreendida como totalidade da soma dos elementos que compõem o indivíduo, resultando em uma singularidade propagada para além da morte física por meio das relações e realizações do sujeito que se transmitem a outros sujeitos. Em outras palavras, a experiência (*Erfahrung*) envolve os efeitos do relacionamento entre o mundo e o eu passando a serem parte do eu, uma vez que os elementos do mundo são absorvidos por cada um. Sob uma ótica coletiva, os locais onde trespassam a experiência (*Erfahrung*) com suas diferentes características, seus conflitos e contradições, são o espaço de junção das múltiplas experiências dos diversos sujeitos do mundo. Com o surgimento da metrópole moderna capitalista, há o redimensionamento destes elementos, modificando o que é a própria experiência (*Erfahrung*), isto é, as relações pessoais se alteraram ao ponto em que o contato pessoal e o tempo necessário para dar seguimento a tradição (transmissibilidade) são uma impossibilidade na nova sociedade. Em sentido contrário, o que caracteriza a vivência (*Erlebnis*) é a desvinculação da tradição, de uma vida comunitária, da capacidade de absorver na identidade dos sujeitos os acontecimentos da vida, resultando no individualismo e em uma percepção de mundo que se torna isolada e irrefletida. Em lugar da tradição e de valores comunitários, o choque, a multidão e o relógio tornam-se os novos aspectos orientadores da vida.

A manifestação do fenômeno do choque e do empobrecimento da experiência se inserem na fórmula: a vida não é mais a mesma, não é mais o que costumava ser. A forma inegável da existência de um quadro de transformações socioeconômicas projeta-se na mudança do como construímos nossa identidade e lidamos com a memória. Tal mudança é o ponto característico dos sujeitos modernos vivendo em uma sociedade moderna. É relevante lembrar que os sujeitos com experiência empobrecida são os mesmos que anteriormente eram os personagens de Baudelaire: o habitante das grandes cidades capitalistas na sua vida dotada de solidão interior, tédio e insegurança característica. Os personagens não se alteraram porque a modernidade segue presente, onde as mudanças do século XX tem o mesmo substrato das do século XIX: revolução industrial, encurtamento das distâncias. Todavia, embora similares, não são coisas absolutamente idênticas que se manifestam. O estilo das roupas das pessoas pode ter mudado assim como o tempo de viagem de um local para outro foi ainda mais encurtado, porquanto a sociedade técnica industrial e o controle da natureza evoluíram ainda mais, fazendo com que se possa dizer que, na perspectiva de Benjamin, o início do século XX representa o aprofundamento da modernidade, do tempo que se perde na constância das mudanças. A perseguição pela novidade tornou-se mais intensa.

Outra consequência perceptível, é a crise do romance no campo literário, a qual se traduz no afastamento definitivo da oralidade e do declínio do aspecto epopeico das narrativas, migrando para formas com foco na interioridade, cuja característica principal é uso de novas formas narrativas o foco no banal e subjetivo.

Como efeito do empobrecimento da experiência surgem fantasmagorias⁷, a experiência possível na modernidade. Seu sentido é de criação de uma imagem inexistente da realidade feita a partir dos processos técnicos e não técnicos da humanidade, trazendo à lume uma realidade fetichizada pelos processos capitalistas. A imagem que surge é de uma realidade ilusória, uma forma de mito e espetáculo criado pela modernidade. Um exemplo de fantasmagoria pode ser um shopping center e o aparente contato com as multidões e variedade de coisas para serem feitas substituindo o que antes se fazia nas feiras e nos centros das cidades.

Sendo as fantasmagorias um resquício da experiência (*Erfahrung*), ela ainda guarda um caráter de transmissibilidade. Todavia sua forma de transmissão não é feita na forma de uma história, de fluxos coerentes, mas como um verdadeiro entorpecente da realidade ilusória, contaminando de modo inebriante os sujeitos expostos àquela fantasia. Não há tempo para elaboração, conversão do conteúdo apreendido em algo mais que um fantasma daquilo que poderia ser. Este desafio à racionalidade dos sujeitos é a própria expressão das limitações da vida na modernidade das coisas racionalizadas.

Ao final, a modernidade faz surgir um cenário em que a experiência tradicional não existe mais, substituída a um turno pela vivência (*Erlebnis*) e a outro turno pela criação de fantasmagorias como uma forma de experiência corrompida na vida capitalista.

1.5 REPRODUTIBILIDADE TÉCNICA

Nas seções anteriores foi comentado sobre como Charles Baudelaire se vende como herói e efetua por múltiplas formas uma transição do valor de culto para exposição, algo possível apenas naquele tempo e naquelas condições específicas. Ele se torna exemplo de como se processam as relações entre sociedade e cultura.

A história da arte, na visão de Benjamin, deve ser pensada sob o ponto de vista do confronto entre o valor de culto e o valor de exposição da obra de arte. Procurando entender

⁷ Originalmente a palavra surgiu como o nome dado ao fenômeno produzido pela exibição de ilusões de ótica produzidas principalmente a partir de lanterna mágica, cuja intenção era representar fantasmas e criaturas imaginárias.

como a arte surgida no contexto de modernidade passa a ser diferente, o pensador foca seu trabalho sobre “(...) teses sobre as tendências evolutivas da arte, nas atuais condições produtivas” (BENJAMIN, 2012a⁸, p. 179). Dado que no momento de escrita do ensaio sobre *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (metade dos anos 1930) não apenas a modernidade era o tópico do dia, mas também a ascensão do fascismo, o desafio autodeclarado de Benjamin é a introdução de conceitos novos na estética capazes de escaparem do subjugo fascista. Além disso, há o objetivo de compreender como a arte produzida na modernidade difere da de outras épocas. Nas palavras do filósofo:

“Muito se escreveu, no passado, de modo tão sutil como estéril, sobre a questão de saber se a fotografia era ou não uma arte, sem que se colocasse a questão prévia de saber se a invenção da fotografia não havia alterado a própria natureza da arte.” (BENJAMIN, 2012a, p. 191).

O primeiro dos novos conceitos sugeridos pelo filósofo é o de reprodutibilidade, a qual deve ser entendida como a capacidade de o trabalho imaginado pelo artista ser multiplicado, da arte ser difundida. A reprodutibilidade pode ser manual, quando feita através de outras pessoas (discípulos copiando um mestre, por exemplo), ou pode ser técnica, quando feita através de máquinas especializadas (a imprensa, por exemplo). Benjamin nota que a reprodutibilidade técnica é um processo que tem um desenvolvimento intermitente, mas intenso. No fim do século XIX a reprodutibilidade técnica alcança o som, momento em que a própria reprodutibilidade técnica adquire um significativo estatuto próprio entre os procedimentos artísticos (BENJAMIN, 2012a). É o momento em que se cria formas de arte impossíveis de existir sem o uso dos novos meios técnicos industriais, como o cinema e a fotografia. Também é o momento onde há intensa transformação de formas de arte antigas, onde, exemplificadamente, a possibilidade de gravação do som alterou para sempre a arte musical.

Por autenticidade, o pensador entende as propriedades da obra de arte desenvolvidas a partir de elementos do aqui e agora e da tradição em que ele se inscreve, aspectos estes inacessíveis à mera reprodução. A obra reproduzida seria uma falsificação. Todavia, a autoridade da obra autêntica em relação à obra reproduzida se esmaece perante o avanço da reprodutibilidade técnica. A reprodutibilidade técnica dá autonomia à reprodução para acentuar, modificar, intervir na obra original e causar efeitos antes impossíveis (o ser humano não tem um modo câmera lenta, por exemplo). Além disso, ela pode atingir o inatingível para

⁸ Como existem três obras datadas de 2012, a diferenciação de cada uma será feita com o uso de uma letra ao lado do nome.

a obra original (quantos terão a oportunidade de ir em um concerto “daquela” banda?). Na era da reprodutibilidade técnica é praticamente irrelevante saber se a arte produzida ou difundida pelos novos meios é a original ou uma cópia.

Em relação ao conceito de aura, o pensador a descreve como:

“(…) uma teia singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeira de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas” (BENJAMIN, 2012a, p. 184).

A aura reverbera uma sacralidade, de onde extrai seu nome, sendo um traço que reverbera na obra de arte no seu espaço e tempo. A aura ainda se liga de forma profunda à uma ideia de representação de uma certa tradição. Como exemplo podemos pensar as obras renascentistas italianas. Elas têm a aura daquele ambiente, pois podem ser enquadradas em uma dada tradição por serem facilmente identificadas como representantes daquele período. O que o filósofo observa é o declínio da aura no avanço da era da reprodutibilidade técnica, pois na aproximação constante do objeto com um receptor perde-se aquilo que lhe é especial. Não há mais um assombro na observação de uma catedral gótica já vista antes mil vezes em reproduções fotográficas.

O aspecto sacralizado da aura também tem o feitiço de continuidade da ligação da arte com a religião. Mesmo longe da religião e do místico, a arte é vista de forma sacralizada em ideias como o culto ao belo, por exemplo, mesmo o culto ao belo tendo um caráter secular. Com a ideia de autenticidade posta em xeque, a reprodutibilidade técnica propicia um esvaziamento (positivo no entender Benjamin) do valor de culto da arte, de uma ligação com aspectos mágicos, místicos, que encobrem os materiais da arte. Por outro lado, a arte distancia-se da ideia de valor de eternidade, da arte grega feita para ser irreprodutível e eterna, tornando o objeto artístico mais uma mercadoria descartável.

O valor de culto também evoca a mesma ligação da arte com práticas mágicas, rituais e culturais, especificamente um aspecto finalístico. Como exemplo, certas estátuas das igrejas só eram mostradas ao público em determinadas ocasiões. A exposição indiscriminada desvalorizaria seu caráter sagrado. Na história pensada segundo o confronto do culto e da exposição, o avanço técnico da era da reprodutibilidade técnica faz pender a balança para o valor de exposição de uma obra. A arte obtida na era da reprodutibilidade aumenta as ocasiões em que ela é exposta ao público, mas o avanço da técnica da modernidade igualmente propicia uma refuncionalização acompanhada da mudança daquilo que é retratado e como é

retratado. Por refuncionalização deve-se entender o fenômeno decorrente do declínio do valor de culto e ascensão do valor exposição, passando os objetos artísticos a serem objetos cada vez mais percebidos como objetos ou utensílios comuns.

Como já dito, a introdução dessas novas categorias tem um cunho de captar melhor a especificidade da arte produzida na era da reprodutibilidade técnica, não havendo por si só um julgamento de positividade ou negatividade. O que pode ser encarada como positivo ou negativo são as possibilidades que se abrem. Uma dessas possibilidades é a emancipação, esta referente a dois aspectos: da própria obra de arte, onde o aspecto da reprodutibilidade propicia um esvaziamento positivo do valor de culto da arte, de uma ligação com aspectos mágicos, místicos, que encobrem o material da arte; o da sua democratização, na expansão do número dos próprios agentes produtores e apreciadores de obra de artes, resultando ainda no aumento da capacidade das massas se autorretratarem, efeito de uma mistura crescente de público e autores. Comenta o filósofo:

Hoje em dia, raros são os europeus inseridos no processo de trabalho que em princípio não tenham uma ocasião qualquer para publicar um episódio de sua vida profissional, uma reclamação ou uma reportagem. Com isso a diferença essencial entre autor e público está a ponto de desaparecer. Ela se transforma numa diferença funcional e contingente. (BENJAMIN, 2012a, p. 199)

Por fim, Benjamin enumera cinema e fotografia como formas de artes dependentes na ascensão dos meios técnicos de reprodução. Sua fácil reprodutibilidade multiplica o objeto do que é arte dentro desse contexto de mudança dos valores antigos, além de propiciar o acesso a um público de tamanho impensável anteriormente. Enquanto um quadro é vendido para uma só pessoa ou exposto para o público limitado do museu ou galeria, o cinema se vende e encontra-se disponível para um público numericamente indefinido e é indiferente se o que o público testemunha é original ou cópia.

Com a expansão da reprodutibilidade técnica surge uma bifurcação, onde Benjamin vê ao mesmo tempo a possibilidade de estetização da política, sobretudo através do que é chamado de estética de guerra, sendo a outra possibilidade o que ele denomina politização da arte. A primeira via culmina no uso da arte pelo fascismo e pelo nazismo. Aproveitando-se de o indivíduo tornar-se mais receptor, as ideologias totalitárias usam a audiência subserviente para fins de manipulação política. Em outras palavras, o pensamento totalitário busca organizar as massas sem alterar as relações capitalistas. Ao mesmo tempo, grandes eventos como comícios, desfiles e os grandes espetáculos em geral são cuidadosamente pensados e captados pelos modernos meios de gravação para que a massa se veja e se ouça. Mas como as

massas estão impedidas de participar do jogo político real, a participação no jogo político se reduz a uma participação decorativa ou meramente estética daqueles eventos, sem questionar seu lugar. Por servir a uma inserção popular apenas estética, a proposta de estetização da política é profundamente contrarrevolucionária, na medida em que há um combate da busca da consciência de classe pela alienação da consciência, fazendo uso dos diversos elementos da estética para persuadir e impressionar perante o absoluto das demonstrações de poder cuidadosamente encenadas.

Vale dizer que a guerra e a estética da guerra são o ponto basilar da estetização da política. Isto ocorre porque, na visão benjaminiana, a guerra dá objetivos à massa, como também mobiliza toda a técnica sem o abalo estrutural das relações de propriedade, reduzindo o indivíduo a um simples número sem espaço para um pensamento de ordem crítica. Além disso, como escreve o filósofo a “guerra imperialista é codeterminada, no que ela tem de mais duro e de mais fatídico, pela distância abissal entre os meios gigantescos de que dispõe a técnica, por um lado, e sua débil capacidade de esclarecer questões morais, por outro” (BENJAMIN, 2012a. p. 63). É justamente por tais características de mobilização acrítica e sem desvios, é que o movimento fascista se apropria da guerra enquanto estética, causando ou permitindo aos sujeitos militantes do movimento suspenderem sua moral e ética enquanto executam atos bárbaros.

Já a politização da arte diz respeito ao uso do caráter democrático dos meios surgidos com reprodutibilidade técnica com o intuito de provocar um efeito de conscientização das massas, motivando a formação de um espírito crítico. Ao longo da vasta obra benjaminiana há vários exemplos, como o teatro brechtiano e o movimento surrealista. Ao longo da dissertação trabalharemos alguns deles. O que Benjamin vê em comum com estes movimentos é a arte tomada como meio indutor de reflexão.

Como já dito, o objetivo anunciado da introdução de novas categorias na estética é o combate ao fascismo. Não é mera coincidência que na conclusão do ensaio sobre reprodução técnica da arte algumas conclusões são idênticas a um artigo de 1930 do filósofo intitulado “Teorias do fascismo alemão”. Já a procura pelo entendimento da arte como manifesta na modernidade permite entender de forma melhor a arte moderna. Ambos os objetivos acabam convergindo para a filosofia da história e pela busca da temporalidade, aqui exemplificada na arte e no pensar a arte como fenômeno sempre inserido em um contexto social específico, sujeitas a interferências do mesmo contexto, representativos de tradições temporais e espaciais, sendo o fenômeno artístico participante direto ou indireto do jogo político e ideológico.

1.6 MODERNIDADE E HISTÓRIA

O capítulo presente explorou vários aspectos sobre a modernidade em Walter Benjamin. Em um primeiro momento, o principal problema causado pela noção de modernidade é sua inserção na filosofia da história do estudo de um objeto que se torna efêmero, fugaz e contingente. Na modernidade, o eterno é a criação de ruínas e a produção do novo. Todavia, o novo nunca é o atual e as ruínas estão condenadas a desaparecer. Não há um objeto fixo, pois o que deveria ser estudado sempre está desaparecendo ou se mostrando apenas como uma miragem. Tampouco existe unicidade, pois os processos da modernidade acabam quebrando o fluxo narrativo unificador dos momentos da história em um todo coerente e reconhecível. Na modernidade, os fragmentos da história passam a ser toda a história.

Na raiz do problema reside um desafio às teorias da história e da filosofia da história que carecem de referências e marcos temporais, como o historicismo. Sendo mais específico, o historicismo precisa de um passado sempre observável (como algo que se olha no espelho retrovisor) e que olha o presente como quem olha o próximo indivíduo na fila. Se o passado não está mais lá, torna-se impossível a construção da história a partir de conceitos universais, se tudo é fragmento, nenhum será grande o suficiente para abarcar toda a trajetória da existência humana. O historicismo se esgota antes de realizar seu objetivo. Estudar os efeitos que a postura historicista causa será um dos assuntos do próximo capítulo.

Ainda que seja um tópico a ser tratado posteriormente, pode-se adiantar que Walter Benjamin propõe como solução uma mudança na forma de encarar o objeto da história. Esta precisa deixar de ser pensada em termos de uma construção narrativa racional tradicional. A narração, no contexto da modernidade, é degradada porque a própria experiência (*Erfahrung*) se converteu em vivência (*Erlebnis*). Por conta disso, surge outro motivo pelo qual tentar estabelecer uma narração explicativa, coerente e universal que dê significado a história humana (proposta do historicismo) é uma impossibilidade na modernidade. A história precisa ser pensada em termos de imagens dialéticas, está correspondendo a uma ligação entre o “tempo do agora” (*die Jetztzeit*), isto é, a relação sincrônica entre o “então” (*das Gewesen*) e o “agora” (*die Jetztzeit*), entre o contínuo e o momentâneo. Estabelecendo-se a ligação, o presente torna-se o “agora do reconhecível” (*Jetzt der Erkennbarkeit*). O presente passa a ser um lugar onde se reconhece a articulação dos diferentes processos históricos do passado. O que é fixo

deixa de ser o tempo ou acontecimentos para ser o olhar humano sobre eles na tarefa de estabelecer constelações que preencham o tempo.

Além disso, a seção sobre a reprodutibilidade técnica a partir das ideias de politização da arte e estetização da política escancara que não há um único caminho para a arte. Ora, senão há um único caminho para o progresso das artes, se há um único destino para o desenvolvimento da sociedade como um todo. Seguindo este raciocínio, outra reflexão se apresenta: se o mesmo progresso material pode levar a dois caminhos para a arte, não necessariamente identificados com um progresso moral, é justo indagar se o mesmo progresso material pode ser utilizado como um parâmetro de desenvolvimento da sociedade como um todo. Neste problema está a raiz da chamada crítica do progresso, assunto a ser tratado no próximo capítulo da dissertação.

2. FILOSOFIA DA HISTÓRIA

2.1 AS IMAGENS DIALÉTICAS

A filosofia da história de Walter Benjamin é retratada sobretudo nas *Teses Sobre o Conceito de História*⁹, envolvendo ainda textos como teoria do conhecimento do Caderno N das *Passagens*. Um elemento presente em ambas as obras, essencial para a compreensão do problema da dissertação, é a noção de imagem dialética. Sobre o tema, é bastante relevante a citação abaixo:

Sobre a doutrina elementar do materialismo histórico. 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. [N 11, 4] (BENJAMIN, 2018, p. 789)

O pensamento filosófico de Walter Benjamin busca operar em termos mais de imagem do que na organização conceitos propriamente ditos. As imagens servem de base para a construção de constelações e das imagens dialéticas. O pensador compreende a história como uma imagem fragmentada, onde cada fragmento da realidade já possui todas as suas contradições. Para o conhecimento do real precisamos conhecer os centros de força que a constituem, as constelações que a sustentam. Uma mônada é uma imagem cristalizada do pensamento que representa todo o universo, diferindo cada mônada apenas nos seus rearranjos internos e em grau, podendo alguém desperto¹⁰ enxergar com nitidez cada momento como distinto e cada segundo no futuro como um lugar de infinitas possibilidades.

Pode-se caracterizar as imagens dialéticas como uma espécie de campo para reflexão, no qual o instante é uma imagem possuidora de um amplo conteúdo a ser desvendado. Este conteúdo é carregado de história, operando no confronto de um passado sempre presente as perspectivas do futuro. A imagem dialética não existe por si só, mas se revela quando escolhermos um tópico, paramos e refletimos sobre a escolha. De certa forma, a imagem dialética é uma espécie de olhar como se olha uma fotografia na intenção de fazer análise crítica. Explica-se. Um olhar simples sobre fotografia será focado em uma impressão

⁹ Doravante chamadas apenas de “Teses” quando fazendo referência à obra, e “Tese” quando fazendo referência a uma das teses em particular.

¹⁰ O tema do despertar será explorado posteriormente ao longo da dissertação.

emotiva sobre a beleza e sobre a sensação do agradável. Já um olhar crítico vai se preocupar com elementos como contraste, luz e sombra, e outros detalhes que a maioria das pessoas não dá muita atenção. No caso da imagem dialética, o objeto retratado é um tópico/instante. A escrita da história se converte numa montagem das imagens dialéticas. Um objeto de história ser salvo nada mais significa do que ele não ser esquecido naquilo em que é parte constituinte do agora.

Tanto a memória do que foi como a memória do que poderia ter sido dão vivacidade ao passado manifestado no presente, constituindo este duplo aspecto uma das bases para o estabelecimento de uma relação dialética. A outra base é o entendimento deste futuro cheio de possibilidades tal como foi o passado olhado desta forma. Se o passado é pensado assim em contraponto a uma visão de que a história é uma ciência de registros que “são como são”, o futuro se abre, inclusive para a realização daquilo que não foi. O que é proposto por Walter Benjamin é entender o passado na forma em que ele parece ressurgir no presente sob a forma dos elementos que compõem o próprio presente e suas tensões. Quando se fala em dar visibilidade aos antagonismos, às lacunas da história e a história dos vencidos, a imagem do passado que se mostraria é uma imagem onde a dialética reside na imobilidade (*Dialektik im Stillstand*) da história no seu acumular tensões. Cabe aqui outra citação do filósofo:

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética da imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética – não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta. – Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é: não arcaicas), e o lugar onde as encontramos é a linguagem. Despertar. [N, 2a, 3] (BENJAMIN, 2018, 766-767)

Dialética da imobilidade significa a interrupção do movimento em direção a outro, permitindo o vislumbre da sua composição. Mal comparando, é como uma fotografia de um cavalo correndo. A partir dela podemos ter precisão sobre todos os movimentos ocorridos entre um instante e outro, permitindo ver detalhes sobre a posição das patas que estão no ar e as que estão no chão. Mas esta imagem capturada pressupõe ser um instante do passado refigurado no futuro, ensejando o movimento do despertar tratado um pouco mais adiante na dissertação.

Por fim, as imagens montadas conjuntamente ou ligadas umas as outras fazem surgir o que se denomina constelações, tornando visíveis relações pouco aparentes entre os diferentes tópicos existentes na análise de um dado assunto. Mas a proposta de organizar a

história em termos de montagens de imagens apenas existe em contraponto a uma outra visão, a qual é constante objeto da crítica de Walter Benjamin. Tal crítica passa a ser determinante no estabelecimento das próprias bases da filosofia da história benjaminiana.

2.2 HISTORICISMO E CRÍTICA DO PROGRESSO

De seu próprio modo, Walter Benjamin procura dar vazão à famosa *Tese XI* das *Teses Sobre Feuerbach* de Marx: interpretar o mundo de modo a transformá-lo. Nesse sentido, as *Teses Sobre o Conceito de História* de Benjamin se revelam como um apelo desesperado de alguém que sabe que não poderá dar cabo dessa colossal tarefa, fazendo com que o destino do filósofo um exemplo daquilo que ele escreve, qual seja, um terrível alerta para as sombrias consequências do que um mundo que não se transforma na direção certa e não interrompe a história como ela é. Mais, o pensador faz uma ampla denúncia dos inimigos de um mundo melhor, dos elementos de conformismo e inércia, assim como aponta instrumentos para deter o fluxo da história. A esperança de um mundo melhor é fundada na necessidade de que as coisas sejam diferentes, fruto da melancolia fundada na constatação do estado das coisas e também de como a situação atual é consequência das diferentes escolhas feitas orientadas por uma determinada visão de mundo. Neste sentido, relevante citar a íntegra da *Tese XVII*:

O historicismo culmina legitimamente na história universal. Em seu método, a historiografia materialista se distancia dela talvez mais radicalmente que de qualquer outra. A história universal não tem qualquer armação teórica. Seu procedimento é aditivo. Ela utiliza a massa dos fatos, para com eles preencher o tempo homogêneo e vazio. Ao contrário, a historiografia marxista tem em sua base um princípio construtivo. Pensar não inclui apenas o movimento das idéias, mas também sua imobilização. Quando o pensamento para, bruscamente, numa configuração saturada de tensões, ele lhes comunica um choque, através do qual essa configuração se cristaliza enquanto mônada. O 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. Ele aproveita essa oportunidade para extrair uma época determinada do curso homogêneo da história; do mesmo modo, ele extrai da época uma vida determinada e, da obra composta durante essa vida, uma obra determinada. Seu método resulta em que na obra o conjunto da obra, no conjunto da obra a época e na época a totalidade do processo histórico são preservados e transcendidos. O fruto nutritivo do que é compreendido historicamente contém em seu interior o tempo, como sementes preciosas, mas insípidas. (BENJAMIN, 2010, p. 251)

O primeiro ponto de destaque da citação acima é a crítica benjaminiana ao historicismo, na qual novamente se reverbera a visão bastante peculiar do autor sobre o

materialismo histórico e de seus procedimentos. Para o filósofo judeu alemão, além de ser uma corrente de pensamento, encabeçada por pensadores como Fustel de Coulanges (1830 – 1889), Benjamin via a metodologia historicista como uma prática que leva o passado a ser visto como um mero objeto frio, morto e acabado, com os eventos acontecidos sendo meros itens de registro, onde toda a ordem e o significado da história poderiam ser extraídos através da mera reconstrução cronológica dos acontecimentos. Essa mesma metodologia visava preservar uma pretensa neutralidade científica. A história se projetaria em termos lineares, onde as relações entre eventos ecoam a mecanicidade da lei de causa e efeito. O passado andaria em fila indiana. Tal concepção leva, no entender de Benjamin, a uma acedia sobre o estado de coisas, bem como a celebração dos interesses daqueles personagens ditos vitoriosos, pois o pensamento historicista faz parecer a situação do presente como um momento inevitável: é mais um instante cuja vez chegou na fila. Já Benjamin pensa o passado de forma viva, onde o agora é apenas uma das possibilidades de uma história sempre aberta a caminhos diferentes e não presa a uma destinação específica. É o que se denomina história aberta¹¹.

A crítica ao historicismo se situa em um contexto mais amplo, qual seja, o da crítica à noção de progresso. Nas palavras de Walter Benjamin:

O conceito de progresso precisou opor-se à teoria crítica da história a partir do momento em que deixou de ser usado como medida de determinadas transformações históricas para servir como medida da tensão entre um lendário início e um lendário fim da história. Em outras palavras: tão logo o progresso se torna a assinatura do curso da história *em sua totalidade*, o seu conceito aparece associado a uma hipóstase acrítica, e não a um questionamento crítico. Este último se reconhece, no estudo concreto da história, pelo fato de conferir ao retrocesso contornos tão nítidos quanto a qualquer progresso. (Assim em Turgot e em Jochmann.) [N 13,1] (BENJAMIN, 2018, 792)

Para o pensador, comumente se toma o progresso material, aquele representado pelo avanço da ciência e da técnica, como se fosse progresso humano. O progresso é apresentado como um fenômeno libertador, onde o avanço técnico irá solucionar todos os grandes problemas. O que não foi solucionado pela técnica atual o será solucionado no futuro, quando o conhecimento tiver avançado mais. O fracasso é justificado como a ausência da técnica ou falha na sua aplicação ou distribuição. Transplantando para os dias de hoje, podemos pensar nas promessas que o puro avanço da medicina irá curar todas as doenças, dos problemas ambientais sendo solucionados apenas com o uso de sistemas e práticas mais modernas, encobrendo o processo decisório político. O filósofo entende o contrário: a humanidade

¹¹ Assunto estudado na seção 2.5.

caminha para a catástrofe, a contínua produção de tragédias advinda da continuidade da história como ela tem sido, a oportunidade perdida para interromper a história e iniciar algo novo. Benjamin identifica a “barbárie industrial, dinâmica, instalada no coração mesmo do progresso técnico e científico” (LOWY, 2002, p. 205). Isto significa que se o progresso dos meios técnicos for dissociado do progresso humano, aquele que diz respeito sobre a organização social e bem-estar, mortes, guerras e toda a sorte de mal será mais e mais presente na medida em que os feitos materiais se dissociam da ideia de servir a toda a humanidade.

Além da criação de armas cada vez mais destrutivas, consequência direta da dissociação entre progresso técnico e social, pode-se enumerar outras dimensões da crítica do progresso como o culto da técnica mascarando a permanência das estruturas sociais de dominação. Também ganha força o discurso de que aqueles que criam obstáculos éticos e sociais ao avanço técnico ou ao uso de novas tecnologias são inimigos do progresso ou são pessoas “atrasados”¹². O que nem sempre está claro é a propagação de que os arautos do progresso (material) são os vencedores da história ou ainda os donos dela. Ora, como adiante se verá, a filosofia da história benjaminiana advoga em favor dos oprimidos, aqueles deixados de lado pela concepção de progresso dominante.

Vale ressaltar que o problema não é o avançar da tecnologia. Walter Benjamin não tem uma posição ludista, isto é, considerar que o desenvolvimento da técnica por si mesma implique no fortalecimento do domínio das classes. Benjamin pensa que muitas vezes o desenvolvimento da técnica é usado como mascaramento para esconder a ausência de mudanças que verdadeiramente sejam emancipatórias. Também é importante mencionar que, como já escrito no capítulo anterior, Benjamin considerava as novas formas de arte originadas com o avanço técnico, como o cinema e a fotografia, como possíveis tanto de serem usadas de forma emancipatória e democratizarem as artes e seu papel crítico (politização da arte), como igualmente sujeitas ao uso como meio de mobilização e manipulação política como promovida pelo fascismo (estetização da política). O que deveria ser feito é o progresso humano e progresso material deixarem de ser sinônimos. Tal como acontece com a democratização da arte propiciada pelo advento dos meios de reprodutibilidade técnica, o avanço técnico precisa ser pensado em todas as suas possibilidades com o intuito de servir ao bem comum. Apenas assim o progresso material poderá ser visto como instrumento e não uma eventual causa de bens e males para a humanidade.

¹² As constantes lutas dos povos indígenas contra a construção de projetos hidroelétricos que alteram o regime de águas no norte do Brasil são um exemplo desta situação.

2.3 SOBRE FASCISMO, PROGRESSO E EXCEÇÃO

O fascismo é apenas uma manifestação escancarada do estado de exceção tornado regra, uma das consequências de uma noção de progresso puramente material. A conversão do homem em coisa através de políticas de eugenia e a transformação da morte em indústria nos campos de concentração nazistas são seu paroxismo. Em verdade, o progresso sem acepção humana, para Benjamin, significa a retirada de sujeito do seu espaço de autonomia, liberdade e integridade. O fascismo também é catástrofe, pois sua política escancara como o máximo desenvolvimento técnico habilita a humanidade caminhar para sua destruição através do uso da mesma técnica vista como sinônimo de progresso.

O fato do fascismo ter crescido a ponto de ser um perigo real se deve parcialmente a dois agentes severamente criticados pelo pensador alemão, quais sejam, primeiro, o apego de uma certa esquerda (nomeadamente a socialdemocracia e a II e III Internacionais) ao progressismo¹³, em segundo, a adesão maciça à ideia de um destino ou caminho único para a história (algo já presente no historicismo) onde qualquer aparente desvio do caminho da utopia (como fascismo) é encarado como um mero acidente que cedo ou tarde será corrigido “naturalmente”. Escreve o filósofo no seu ensaio sobre *Eduard Fuchs*:

É preciso não esquecer que a técnica não é pura manifestação das ciências da natureza, é também uma manifestação histórica. Enquanto tal, ela obriga-nos a estar a separação positivista e não dialética que se tentou instituir entre as ciências da natureza e as ‘ciências do espírito’. As questões que a humanidade coloca à natureza são co-determinadas pelo estágio da sua produção. É esse o ponto em que o positivismo fracassa, porque, na evolução da técnica, só foi capaz de reconhecer os progressos da técnica, não os retrocessos da sociedade. Mas não se apercebeu de que essa evolução foi decisivamente determinada pelo capitalismo. E também aos positivistas entre os teóricos socialdemocratas escapou o fato de que tal evolução tornou cada vez mais precário o ato, que se revelava cada vez mais urgente, de uma futura tomada de posse dessa técnica pelo proletariado. E ignoram o lado destrutivo desses desenvolvimentos porque se tinham aliado ao lado destrutivo da dialética (BENJAMIN, 2012c, p.133)

Na citação acima vemos novamente a historicidade do desenvolvimento técnico, algo que não é percebido corretamente por aqueles que seguem a ideologia do progresso. A profunda ligação entre infra e superestrutura (a técnica surgida ou usada para determinados fins) ataca profundamente a pretensão de neutralidade científica dos historicistas. As correntes de esquerda que comungam da ideologia do progresso acabam caindo na armadilha

¹³ Walter Benjamin comenta que a socialdemocracia e os marxistas ortodoxos viam no fascismo um mero acidente, não parte integrante do progresso.

argumentativa no interpretar a eventual melhora das técnicas de produção ou a sofisticação das mercadorias de consumo como um indicativo suficientemente válido da melhoria da sociedade. Sob essa perspectiva, a produção de fantasmagorias serviria para criar ilusões e impedir uma análise sobre o real estado da sociedade. O próprio fascismo acaba evocando a criação de mitos de um passado grandioso pouco correspondente com o real. O objetivo é introduzir o elemento comum para o encobrimento da verdade, o que demonstra como uma característica do fascismo é a “falsificação, em escala sem precedentes, do passado, e a transformação das massas populares em instrumento das classes dominantes” (LÖWI, 2005, p. 66).

Um outro aspecto importante a ser consumado com o rompimento da visão progressista da história é a percepção do verdadeiro estado de exceção. Relevante citar a íntegra da *Tese VII*:

A tradição dos oprimidos ensina-nos que o “estado de exceção” em que vivemos é a regra. Temos de chegar a um conceito de história que corresponda a essa ideia. Só então se perfilará diante dos nossos olhos, como nossa tarefa, a necessidade de provocar o verdadeiro estado de exceção; e assim a nossa posição na luta contra o fascismo melhorará. A hipótese de ele se afirmar reside em grande parte no fato de os seus opositores o verem como uma norma histórica, em nome do progresso. O espanto por as coisas a 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.

A ideia progressista da história ficou insustentável a partir do momento em que aquilo tido como exceção passou a ser regra em função da sua presença constante. Para uma história e uma filosofia da história que tenha sido voltada para o resgate do olhar dos vencidos, acreditar na história como progresso é manifestação da ignorância dos acontecimentos históricos ou de uma visão turva da história. As ruínas e tragédias do século XX não são exceção para quem compartilha o ponto de vista dos oprimidos, pois em nome do progresso e da civilização outras tragédias já abateram aqueles que perderam. O século XX existe como parte de uma mesma continuidade, onde mesmo aquilo que ele parece ter de diferente (o uso máximo dos meios técnicos para a produção da morte) não pode ser visto como exceção, assim como não é exceção o movimento fascista. Ao contrário, uma visão da história que se pauta em construir constelações e dar prioridade ao olhar a história pelos oprimidos, faria ver os acontecimentos históricos como oportunidades perdidas e estas como as condutoras para a criação da atual e novas realidades.

Diante deste quadro, é necessário pensar outra relação com a história, uma relação que compreenda a exceção em que se vive. Não basta fazer a crítica ao progresso e ao

historicismo, mas é preciso repensar o papel do historiador e do modo de relação com o passado. Enxergá-lo com nostalgia ou neutralidade não é suficiente. Quando Walter Benjamin chama o fascismo de Anticristo dá pistas dessa nova visão, tópico a ser trabalhado mais adiante. Mas vale mencionar que seria uma metáfora ousada se ela existisse isoladamente na obra benjaminiana, porém faz parte dos traços dos elementos teológicos do pensamento do filósofo que permeiam grande parte de sua obra. Na *Tese VI*, Benjamin lembra que a ideia do Messias existe não só como um salvador, mas como um vencedor sobre o Anticristo. Anticristo que naquele momento em que o filósofo escrevia é identificado com o fascismo e especialmente na sua versão nazista alemã, mas que ao longo da história pode ser encarnado em outros personagens e movimentos.

2.4 UM POUCO DE TEOLOGIA

Em vida, Walter Benjamin fez parte de uma geração de judeus “integrada” à cultura alemã, vivendo de modo laico. Seu interesse pela teologia, sobretudo a cabala, nasce não na família, mas a partir de contato com amigos e passa a figurar nas suas obras iniciais até que quase desaparece nos anos 1930 e explode novamente nas *Teses sobre o conceito de história*. Nas suas obras, o vocabulário teológico está presente desde os primeiros ensaios sobre a linguagem produzidos na década de 1910. De modo geral encontramos as manifestações teológicas se fazendo presente da seguinte forma:

Teríamos, portanto em Benjamin, um esquema teórico que reformularia, de modo extremamente original, um paradigma de origem religiosa. A História humana seria a perda de um paraíso originário determinada pela queda na temporalidade e na incomunicabilidade – ou, em Babel, a consagração lingüística do pecado original. A transformação dessa história decaída e o restabelecimento da harmonia primitiva seriam assim a única tarefa autêntica na qual, por uma prática (revolucionária) e/ou uma teoria reparadora de injustiças, os homens devem se empenhar. (GAGNEBIN, 2014, p.183)

Nas *Teses*, o elemento teológico surge desde o seu ponto inicial, na representação da necessária intersecção da teologia e do marxismo como o modo pela qual pode-se salvar a história. Nesta primeira tese há relata-se a imagem do autônomo, disfarce em que se esconde o anão mestre do xadrez que derrota a todos. Quando Benjamin identifica o marxismo com o boneco trata-se de em um primeiro momento colocar o marxismo como mera aparência agradável para quem de fato joga a partida: o anão corcunda, identificado como sendo a teologia. Mas as aspas, quando o autor nomeia o boneco de “materialismo histórico”, parece

remeter aos marxistas “evolucionistas” da II e III Internacionais, que, na visão de Walter Benjamin, entendem o progresso como a estrada inevitável rumo ao triunfo proletário, concepção profundamente atacada no curso das Teses. Ao contrário, essa esquerda vai ser acusada de traição na tese X, por ocasião do pacto Molotov-Ribbentrop entre União Soviética e a Alemanha nazista, da burocratização e na crença do progresso capitaneada pela U.R.S.S. stalinista.

No final da primeira tese há uma inversão de quem seria mestre e senhor entre o anão e o boneco, alteração que agora recoloca a teologia a serviço do materialismo. Ganhar a partida parece ter uma dupla significação, como interpretação correta da história e como a necessidade de vencer o fascismo. O materialismo boneco possui uma confiança cega que vencerá a partida, representado na crença do triunfo inevitável do socialismo pelas correntes ditas evolucionistas do marxismo. Mas o materialismo desprovido de aspas certamente também deseja vencer, por isso ele usa da teologia como elemento que lhe dá vigor ao entender a derrota como uma possibilidade real. Ele não é mecânico, já que ele sabe que pode perder. O resultado de suas derrotas são a criação de ruínas. E pelas suas derrotas ele precisa desse mestre, a teologia, que sabe vencer as partidas por conta da sua grande energia. Escreve Michael Löwi:

Mais precisamente, ela deve servir para restabelecer a força explosiva, messiânica, revolucionária do materialismo histórico - reduzido, por seus epígonos, a um mísero autômato. O materialismo histórico ao qual se refere Benjamin nas teses seguintes aquele que resulta dessa vivificação, dessa ativação espiritual pela teologia. (LÖWI, 2005, p. 45)

Em um sentido geral, a teologia aparece na filosofia da história de Walter Benjamin como o artifício responsável pela captação do sentido total da experiência “que permite converter a experiência do nada em seu contrário, na epifania de um Deus esquecido” (GAGNEBIN, 1999, p. 67). A compreensão do experienciado, sanando as lacunas e dando visibilidade aos esquecidos em uma tentativa de aproximação com a onisciência divina¹⁴, a qual permite captar a realidade esquecida e encoberta pela cultura do progressismo. A vestimenta teológica também é a única força capaz de dotar o materialismo de uma força redentora, capaz de interromper o fluxo do progresso e das derrotas populares. Essa força é messiânica (*messianische Kraft*), a qual corresponde à força revolucionária, mesma força para fazer com que a história seja diferente.

¹⁴ Questão que remete também a filosofia da linguagem e a dicotomia entre símbolo e alegoria estudada no penúltimo capítulo da dissertação.

No escopo da filosofia da história, a ideia do Reino de Deus e do Messias não são metas de um estado futuro na filosofia benjaminiana. Eles não correspondem a um estado de utopia, reino da liberdade, reino da igualdade. Eis o que o filósofo judeu-alemão escreve:

Só o próprio Messias consuma todo o acontecer histórico, nomeadamente no sentido de que só ele próprio redime, consoma, concretiza a relação desse acontecer com o messiânico. Por isso, nada de histórico pode, a partir de si mesmo, pretender entrar em relação com o messiânico. Por isso, o reino de Deus não é o *telos* da *dynamis* histórica – ele não pode ser instituído como um objetivo. De um ponto de vista histórico, [o reino de Deus] não é objetivo (*Ziel*), mas termo (*Ende*). Por isso, a ordem do profano não pode ser construída sobre o pensamento do reino de Deus; por isso a teocracia não tem nenhum sentido político, mas apenas sentido religioso. (BENJAMIN, 2012c, p. 23)

Consumar todo o acontecer histórico significa que o Messias é ao mesmo tempo fim da ordem existente, interrompendo a história como acontece, e início de um tempo onde o passado é percebido como vivo e livre do tempo estruturado de modo sequencial e cronológico.

O messias *selbst* representa um fim (*Ende*) pleno (*Voll*), que não permite sequência histórica após a sua completude. Por isso encerra a marcha do acontecer histórico e cessa a geração do aglomerado de ruínas que o progresso produz. Nele, e somente nele *selbst*, o cronológico cede lugar ao cairológico tempo do agora, ao *Jetztzeit*, o produtivo instante da criação. (BAPTISTA, 2017, p. 384)

Além da crítica da concepção de um vir-a-ser histórico (profano), existe também a revelação do elo existente a ordem do profano e do político, da instância do fim da história. Benjamin não trabalha com religião e de Deus como cura para o sofrimento humano, mas apropria-se de conceitos teológicos no escopo de projetos materialistas. Não há um projeto de construção de dogmas, mas da construção de algo novo na destruição da ordem antiga. O projeto do Messias não visa o fim da história, mas evoca algo ainda maior: sua completa superação ou aniquilação.

Vale dizer que o próprio capitalismo acaba sendo ele mesmo com uma religião. Benjamin identifica a existência de uma estrutura religiosa ao mesmo tempo que o modo de produção em si não possui motivos teológicos aparentes. Segundo a perspectiva benjaminiana, o culto capitalista traz algo inédito: o culto não visa redimir, mas manter um sentimento de culpa para que não se enxergue qualquer possibilidade de redenção. Com isso, a culpa não é redimida, mas espalhada mais e mais e colocada no fundo das consciências de quem vive no sistema capitalista. Assim, o capitalismo torna-se uma religião de esvaziamento

do ser, onde Deus está ocultado e toda sua representação real está envolto em igual mistério. O próprio culto (à mercadoria) é mais importante do que qualquer mitologia religiosa.

Por fim, na leitura das *Teses II e III* encontramos a relação com o passado, redenção e felicidade. Resumidamente, do ponto de vista puramente do indivíduo a redenção significa a felicidade presumida na realização dos grandes desejos, do que poderia ter sido e não foi. Como o filósofo diz no *O fragmento político-teológico*, “a ordem do profano tem de se orientar pela ideia da felicidade” (BENJAMIN, 2012c, p. 23). A redenção também significa emancipação dos oprimidos, uma apocatástase (restauração), onde cada tentativa de emancipação, será reconhecida, honrada e rememorada. Nesse sentido, a redenção coletiva é uma tarefa atribuída a cada geração humana, portadora de uma “força messiânica” (*messianische Kraft*), concepção que no pensamento benjaminiano adquire tom materialista ao invés do puramente místico. Seu conteúdo imediato é a destruição da ordem da sociedade capitalista, mas ao retroceder no longínquo do tempo se adquire o significado profundo: a aniquilação daquilo que o marxismo caracteriza como o motor da história, a luta de classes, para o início do novo tempo. Aniquilação vai muito além da abolição, pois não há instituição de uma nova regra. Aqui, é preciso entender que a teologia tem um caráter destruidor ao mesmo tempo que é inaugurador de coisas novas. Por conta disso, é ilusão a possibilidade de construção política que visa à realização secular do Reino de Deus, porque as estruturas velhas não podem servir a um novo, a manutenção da ordem não pode ser mantida sob a promessa de quebra da ordem. Com o triunfo messiânico todas as estruturas institucionais são destruídas para dar fim de qualquer possibilidade de manutenção de distinção em termos classistas. Este reino de Deus efetiva o verdadeiro estado de exceção (BAPTISTA, 2017). Na aniquilação do acontecer histórico a salvação se realiza e todas as lutas rememoradas podem encontrar descanso, uma vez que seu acontecer equivale a sua revelação na plenitude.

2.5 HISTÓRIA ABERTA

O modo que Walter Benjamin vê a história é comumente chamado de história aberta. História aberta significa uma visão de história onde não há um fim claro, um destino, a história se apresenta sempre incompleta, onde um olhar atento consegue observar suas várias possibilidades. A incompletude da história aberta envolve não apenas seus marcos temporais, mas também a própria possibilidade dela se rearranjar e ser reconstruída por um novo olhar, transformando o modo do historiador interage com o passado em um viver uma experiência. “Experiência com o passado. Experiência que se faz na relação, nesse entre que liga

historiador e passado no presente em que este se põe a escrever (narrar) a história” (SANTOS, 2007, p. 20).

Mas o passado só passa a ser encarado como uma experiência (*Erfahrung*) quando o presente é reconhecido como possibilidade e não destino, momento em que se ilumina a luta passada pela rememoração (*Eingedenken*) e o presente conecta-se ao passado como uma camada de força messiânica. A partir dessa postura, olhar aquilo que não foi contado e olhar aquilo que foi rejeitado tornam-se atos político, pois implicam no reconhecimento de novas possibilidades de mundo rejeitadas pelas classes dominantes. Leandro Konder resume a concepção do filósofo alemão sobre o procedimento desse historiador:

Benjamin queria que o historiador partisse do seu condicionamento presente para investigar o passado. Mas queria ainda mais: que a matéria do passado jamais passasse por "neutra". Precisamos sentir, concretamente, que a nossa relação com o passado será verdadeira se mexer conosco, se nós estivermos nos dando conta de que aquele passado nos concerne, tem algo de nós. Todo passado está carregado de possibilidades de futuro que se perderam e que teriam (ou têm?) para nós uma significação decisiva: Benjamin sobre a importância desse "futuro do pretérito" na rememoração histórica. (KONDER, 1999, p. 66-67)

Como visto anteriormente, a produção de imagens é dialética, envolvendo perceber que cada instante corresponde a novos arranjos do tempo histórico. O historiador perceber os movimentos e trazer para o presente o que foi e o que deixou de ser equivale ao presente e passado adquirem vida. É o momento em que a escrita do futuro adquire engrenagens para ser movida.

No exato inverso, a ideologia do progresso trabalhando em relações simples de causa e efeito é incapaz de transformar o passado em parte de uma experiência (*Erfahrung*) e perceber as possibilidades não acontecidas. Se há posições presentes na ideologia do progresso que não explicitamente aceitam a opressão, no mínimo tais pessoas têm desconexão entre premissas, conclusão e fatos diante da incessante produção de tragédias. A discrepância reside em supostamente defender o oprimido e continuar apegado na narrativa do passado do ponto de vista apenas daqueles que triunfaram, daqueles que oprimem. Para Benjamin, a conexão com o passado serve justamente para, observando as várias possibilidades da história, narrar a história de forma a aclarar o embate sempre existente entre opressores e oprimidos. A consequência é a conversão da narrativa, do fazer histórico, em ato político desprovido de falsa cientificidade e de uma neutralidade verdadeiramente não existente no mundo real.

Já quando se fala em interromper a história, trata-se de encerrar a eterna volta do mesmo relógio. Trata-se também de entender que o tempo dos relógios incessantes acaba por servir às classes dominantes. O contínuo da história só pode ser interrompido pelo despertar, o momento em que a história é percebida ao mesmo tempo como aquilo que ela é, aquilo que deixou de ser e aquilo que poderá ser.

2.6 O PAPEL DO HISTORIADOR

Quando se fala em história aberta, esta forma de concepção histórica envolve uma premissa extremamente importante, qual seja, a realização de um papel bem definido do historiador, expresso com precisão na *Tese VI* como sendo “fixar uma imagem do passado tal como ela de fato surge, inesperadamente, para o sujeito histórico no momento do perigo” (BENJAMIN, 2012c, p. 11). O instante de perigo é um momento de crise e dúvida, mas também é, segundo Michael Löwi (2005), quando surge a imagem autêntica do passado, momento em que se dissolve a visão da história como evolução e progresso. É também um momento deveras estimulante para a luta, pois o “perigo de uma derrota atual aguça a sensibilidade pelas anteriores, suscita o interesse dos vencidos pelo combate, estimula um olhar crítico voltado para a história” (LÖWI, 2005, p. 65).

Vale dizer que a imagem autêntica mesmo surgindo inesperadamente não é fruto do acaso. O instante de perigo é igualmente o momento onde as forças do conformismo ameaçam ceder para as classes dominantes. Todavia, como já dito anteriormente, são justamente nos momentos de perigo aqueles capazes de estimular a criação de uma cisão disruptiva na história capaz de causar a epifania da mudança, aquilo capaz de fazer surgir uma nova história e dar luz à verdade. Tal imagem capaz de ecoar o passado no presente é a figura que traz o passado à tona. O raio, o clarão da epifania, é que traz a história do ponto de vista dos oprimidos. O instante de perigo é momento onde uma vez mais as forças do conformismo ameaçam ceder o domínio da história para as classes dominantes para a produção de um novo que é sempre igual. Comparado ao historicismo temos um total contraponto, pois a pretensão de neutralidade acaba sendo inércia e, conseqüentemente, é parte da instrumentalização da dominação para que a história siga o curso do sempre igual no caminho da evolução e progresso.

No trabalho *Eduard Fuchs, colecionador e historiador*, Benjamin faz comentários sobre o valor histórico de uma arte periférica, de obras esquecidas por aqueles que se formaram no cânone do Classicismo. Benjamin escreve o seguinte:

O historicismo propõe a imagem eternado passado; o materialista histórico fá-lo acompanhar de uma experiência que é única. A substituição do momento épico pelo construtivo revela ser a condição dessa experiência. Nela libertam-se as gigantescas forças que permanecem presas ao “Era uma vez” do historicismo. Acionar no contexto da história a experiência que é para cada presente uma experiência originária é essa a tarefa do materialista histórico, que se dirige a uma consciência do presente que destrói o contínuo da história. (BENJAMIN, p. 129)

Servindo como manifestação encarnada do que o pensador prega, essa arte outra é reabilitada por Fuchs (que as colecionava) como manifestação positiva da arte, possibilitando ser vista como introdução de novos começos. O colecionador foi capaz de perceber intuitivamente que na seleção das obras há uma apologia da dominação burguesa, não havendo neutralidade na escolha do que é o canônico senão como ilusão. No campo da estética, a constituição de uma história e arte oficiais através daquilo que dá caráter de dignidade de uma obra sobre outra (como as categorias estéticas tradicionais) pela história é uma escolha proposital feita de dois modos. O primeiro é a valorização única e exclusiva dos grandes monumentos e das grandes figuras, ignorando o papel dos trabalhadores que deram vida à obra. O dar a vida dos trabalhadores por vezes adquire um significado literal. Já o segundo aspecto é o silenciar de dadas formas de arte, o que equivale a silenciar também uma cultura.

Repetida tanto no ensaio sobre Fuchs quanto na *Tese VII* temos a famosa frase: não há documento de cultura que não seja também documento de barbárie. A cultura enquanto barbárie ameaça diretamente os vivos pela via da exploração, mas os mortos estão ameaçados pelo esquecimento quando relegados à anonimidade. O esquecimento é uma segunda morte para Benjamin, pensamento derivado da ideia benjaminiana de passado vivo. Um bom exemplo da morte pelo esquecimento é o apagamento da cultura de povos conquistados pelo colonialismo e pelo neocolonialismo. Para o pensador, o processo de fabricação dos bens culturais não deve ser desvincilhado da sua produção efetiva, feita pelos proletários de ontem e hoje. É preciso dizer quem é o produtor de uma obra e jamais ignorar o sacrifício feito. Não é o feito material resultante que é a herança proletária, mas o seu pertencimento no próprio aspecto da produção. Apenas assim a peça exposta em um museu será verdadeiramente histórica.

A relação com o passado remete aqui ao estudo das origens e da gênese, tema tratado no trabalho de Benjamin sobre o drama barroco. Cabe aqui a seguinte citação:

Mas, apesar de ser uma categoria plenamente histórica, a origem (*Ursprung*) não tem nada em comum com a gênese (*Entstehung*). “Origem” não designa o processo de devir de algo que nasceu, mas antes aquilo que emerge do processo de devir e desaparecer. A origem insere-se no fluxo do devir como um redemoinho que arrasta no seu movimento o material produzido no processo de gênese. O que é próprio da origem nunca se dá a ver no plano factual, cru e manifesto. O seu ritmo só se revela a um ponto de vista duplo, que o reconhece, por um lado como restauração e reconstituição, e por outro como algo de incompleto e inacabado. Em todo o fenômeno originário tem lugar a determinação da figura através da qual uma ideia permanente se confronta com o mundo histórico, até atingir a completude na totalidade da sua história. A origem, portanto, não se destaca dos dados factuais, mas tem a ver com a sua pré e pós-história. (BENJAMIN, 2016, p. 34)

Pode-se fazer uma conexão do tema da origem (*Ursprung*) com o papel do que Walter Benjamin chama de “historiador versado em marxismo”. Em contraponto ao historiador historicista focado no estabelecimento de uma gênese (*Entstehung*), o historiador marxista busca a origem (*Ursprung*) na busca de uma imagem autêntica do passado quanto tentar fazer brotar no presente os elementos que fazem do passado algo vivo como um artista restaurando os detalhes perdidos de um quadro inacabável chamado história.

A origem (*Ursprung*), apesar do nome, é verdadeiramente um ponto parado no tempo que absorveu as características nele situados, o que permite a reflexão da totalidade do fenômeno e da captura do momento em que as ideias se movimentam para a criação fenomênica. Olhar esta imagem original acaba por ser a observação da incompletude de uma promessa permanente de realização interna à sua estrutura, onde não há recuo e nem adiante. Já no tocante à relação que atravessa o tempo da pré-história até a pós-história, vale destacar o seguinte:

O que é original é indestrutível porque está para além da transitoriedade e da corrupção. É atemporal, porque no instante em que suas ideias absorvem um momento histórico específico e a partir disso projetam o percurso histórico ideal de seu objeto, o original encerra em sua estrutura tanto a pré-história quanto a pós-história do objeto dado. Enquanto pré-história, o originário mostra-se como restauração do passado; enquanto pós-história, mostra-se como incompletude, inacabamento. (COLI, 2009, p. 7)

É justamente por estas características que o objeto originário vai representar para o oprimido do passado uma oportunidade de restauração das suas lutas, constituindo o paradoxo de ser e não ser uma totalidade de acordo com o foco do olhar. Vale destacar a seguinte citação:

Assim, a origem não designa somente a lei “estrutural” de constituição e totalização do objeto, independentemente de sua inserção cronológica. Enquanto origem, justamente, ela também testemunha a não-realização da totalidade. Ela é ao mesmo tempo indício da totalidade e marca notória da sua falta; neste sentido preciso, ela

remete, sim, a uma temporalidade inicial e resplandecente, a da promessa e do possível que surgem na história. (GAGNEBIN, 1999 p. 14)

Desta feita, quando o historiador assume um papel ativo na busca de trazer a história dos oprimidos, ao mesmo tempo ele deve retirar a causalidade histórica linear de uma história dos vencedores. Quando o objeto histórico fragmentário é transportado para uma outra temporalidade, soma-se ao novo tempo e permite a criação do novo na formação de constelações. Mas também permite que uma derrota seja convertida em vitória, pois a interrupção também cessa a derrota e a intersecção do fragmento no presente permite que as novas forças se somem numa corrente messiânica para a continuidade que transforme a derrota em vitória. O fragmento, afinal, nunca deixara de ser parte de outro tempo e carregado da memória e da força de outra época que, reconfigurada, passa a ser também parte funcional do presente. Finalmente, só é possível fazer tal procedimento se primeiro mudarmos a concepção de tempo que obrigue a recaptura da experiência (*Erfahrung*).

2.7 OS VÁRIOS TEMPOS E O DESPERTAR

No apêndice B das Teses encontramos o relato da vedação do futuro aos judeus, junto a um comentário breve sobre o tempo homogêneo e sobre a ordem da Torat judaica do *Zakhor* (lembre-se!). O tempo homogêneo, identificado com o historicismo, se opõe ao tempo qualificado, ao tempo que se lembra. Conforme ensina Michael Löwi (LÖWI, 2005), Theodor W. Adorno (1903 – 1969) compara a concepção de tempo benjaminiana com a de Paul Tillich (1886 – 1965). Na concepção de Tillich, *Chronos* é como tempo formal, enquanto *Kairos* é o tempo histórico “pleno”, em que cada instante contém uma chance única, uma constelação singular entre o relativo e o absoluto. Esse duplo tempo também aparece na *Tese XV*, citada integralmente abaixo:

A consciência de destruir o contínuo da história é própria das classes revolucionárias no momento da sua ação. A Grande Revolução introduziu um novo calendário. O dia com que se inicia um calendário funciona como um dispositivo de concentração do tempo histórico. E é, no fundo, sempre o mesmo dia que se repete, sob a forma dos dias feriados, que são dias de comemoração. Isso quer dizer que os calendários não contam o tempo como os relógios. São monumentos de uma consciência histórica da qual parecem ter desaparecido todos os vestígios na Europa dos últimos cem anos. “Na Revolução de julho aconteceu ainda um incidente em que essa consciência ganhou expressão. Chegada a noite do primeiro dia de luta, aconteceu que, em vários locais de Paris, várias pessoas, independentemente umas das outras e ao mesmo tempo, começaram a disparar contra os relógios das torres. Uma testemunha ocular, que talvez deva o seu poder divinatório à força da rima, escreveu nessa altura:

Qui le croirait ! on dit qu'irrités contre l'heure
De nouveaux Josués, au pied de chaque tour,
Tiraient sur les cadrans pour arrêter le jour.

[Incrível! Irritados com a hora, dir-se-ia,
Os novos Josués, aos pés de cada torre,
Alvejam os relógios, para suspender o dia.] (BENJAMIN, 2012c, p. 18)

É possível fazer uma identificação do tempo de *Chronos* com o tempo cronológico, o tempo do relógio, em oposição ao calendário “kairótico”. Em sua progressão contínua, o tempo do relógio é a representação do vazio do progressismo, onde cada momento caminha incessantemente para sua repetição. É o tempo de *Chronos*. Não há nada a ser absorvido, porque tudo seguirá o caminho do sempre igual. A única coisa possível a ser feita é contemplar o horizonte e os eventos se sucedendo um após o outro. Esta concepção de tempo é, na visão de Walter Benjamin, como pensam os adeptos do historicismo e de todos aqueles que compartilham a ideologia do progresso.

Um calendário em seu primeiro dia integra todo o tempo anterior, e nas suas datas destacadas carrega a ordem do lembre-se (*Zachor!*¹⁵). O calendário carrega o tempo histórico na rememoração (*Eingedenken*). A repetição anual dos eventos nunca é exatamente a mesma, afinal uma data importante que tenha sido em um dia da semana não necessariamente terá ocorrido no mesmo dia nos anos anteriores. Sua remessa ao passado é no sentido de busca da origem (*Ursprung*). Este é o tempo do deus Kairós. Quando se fala em qualificar o tempo nada mais o que se quer dizer é perceber o calendário como um índice histórico, repleto de energia aguardando explodir no momento em que a rememoração (*Eingedenken*) fazer a conexão do passado com o presente. Só aí o passado se tornará verdadeiramente percebido como vivo. O índice é formado pelo ponto crítico, este sendo o elemento diferencial de uma imagem sobre outra imagem, o componente que lhe permite adquirir legibilidade e reconhecimento como um tempo histórico específico. Outro aspecto do índice histórico é sua formação através da sincronização das imagens com o presente, a qual, no estabelecimento de uma relação de cognoscibilidade vai orientar a ordem das imagens, uma ordem fundada em elementos qualitativos e não necessariamente cronológicos. É a partir da constituição desse índice que, para o historiador materialista, a aparência da repetição na história será quebrada uma vez que será possível estabelecer a ideia de anterioridade na história na observação dos movimentos congelados da imagem arrancada de seu tempo histórico original. “Trata-se de

¹⁵ Explicitamente refere-se a ideia de lembrar da páscoa judaica dos sofrimentos da escravidão judaica. Juntamente com o tema do messianismo e da ordem de vedação do futuro (afinal, o futuro é incerto) são parte do fundo judaico-místico do vocabulário teórico de Walter Benjamin.

um jogo em que aquilo que se escreve como história e possui o momento anunciado como “agora”, Benjamin considera um reconhecimento e formula como imagem dialética” (FRANCO, 2009, p. 209).

Existe uma percepção errônea do passado como morto devido a sua falta de percepção de sua presença no presente, contudo, segundo a concepção benjaminiana, o passado tornado como experiência (*Erfahrung*) é o passado percebido como vivo no presente. O erro aparente existe por conta de um estado hipnótico que as pessoas estão absortas, condição surgida com o advento da dominação capitalista no século XIX. Nas palavras de Walter Benjamin:

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 sonho cada vez mais profundo. Ora, assim como aquele que dorme – e que nisso se assemelha ao louco – dá início a viagem macrocômica através de seu corpo, e assim como os ruídos e sensações de suas próprias entranhas, [...], 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 com o 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. [K 1,4] (BENJAMIN, 2018, p. 661)

Como a situação de hipnose é decorrente dos processos da modernidade capitalista (aceleração do cotidiano, desconexão social, etc.), ocorre a transição para um estado de vida em sonho, fenômeno também representado na gradual permuta da experiência (*Erfahrung*) para a vivência (*Erlebnis*). Apenas no estado de real vigília seria possível experienciar o tempo qualificado, por isso mesmo outra equivalência entre perceber o instante de perigo, visualizando os clarões da história, com o que Walter Benjamin chama de “despertar”.

Para entender a fórmula com que se dá a dinâmica de sonho e despertar é preciso recapitular como as diversas mudanças da modernidade levam ao trauma ou choque. O trauma leva ao estado de aceitação da hipnose, momento que leva da vigília ao sonho. Este sonho adquire sentido coletivo e histórico quando se destrincha suas camadas. O primeiro aspecto é entender que as massas encaram o sonho como realidade, por isso o termo hipnose parece como termo adequado para o fenômeno. As fantasmagorias da modernidade são percebidas pelo sonhador como se fossem a própria realidade. A segunda camada passa pela compreensão da hipnose como produzida por alguém e servindo ao propósito de espelhar de um modo aceitável as relações sociais de exploração. A hipnose é feita por e no interesse das classes dominantes. O terceiro aspecto é o como se faz esta hipnose. Ela é feita tanto na produção de mercadorias fetichizadas, como na reificação e na criação das fantasmagorias.

São os instrumentos que irão fabricar o sonho através de promessas com o intuito de distrair as massas da realidade, absortas em um sonho que as torna incapazes de perceber a própria realidade exploratória.

É importante citar que a distração se refere a uma variedade do comportamento, não necessariamente correspondendo a uma atitude antissocial voluntária ou involuntária. O cinema, como forma de arte de recepção coletiva, é um exemplo perfeito de criação da distração ao direcionar os espectadores a uma espécie de concentração direcionada. Sonho e distração estão assim intimamente ligados.

Vale dizer que no século XIX ganha realidade um mundo do fetiche, da moda, do luxo, maximizado nas passagens parisienses, ecoando uma espécie de sonho materializado da burguesia francesa. “Nas passagens, o mundo da produção desaparecia e restava só o espaço da circulação, do consumo, da compra e venda. O sonho da burguesia se corporificava: o luxo do paraíso encobria o inferno da exploração” (KONDER, 1999, p. 90).

Diante do quadro material e da realidade convertida em sonho, o grande significado do despertar acaba sendo a transformação da imagem onírica em imagem dialética. O tempo sonolento e cronológico cederia espaço em favor do tempo qualificado e kairótico, este correspondendo ao despertar que dá encontro ao conhecimento histórico. O despertar é o agora da cognoscibilidade (*Jetzt der Erlcennbarkeit*), “categoria cuja capacidade de romper com o contínuo e com a falsa totalidade das coisas constitui o momento extremo destrutivo do conhecimento” (MATTOS, 2009, p. 20). No trabalho das *Passagens* a busca do despertar é feita através da seleção de citações, reproduzindo na forma textual o procedimento que deve ser adotado pelo historiador: a retirada da citação do seu contexto histórico e literário original, e realocação como parte dos cadernos constituintes das *Passagens*. Tal procedimento sincroniza o tempo antigo com o novo, atualizando o passado da citação na sua inserção em um novo contexto. O objetivo é fazer vislumbrar a origem do próprio presente, fazer perceber o passado como parte viva integrante do presente e não apenas como algo que já passou. O despertar é, finalmente, a epifania na qual a verdade das coisas transparece, no vislumbrar o passado vivo. Mas despertar também é o visualizar dos clarões da história nos diferentes instantes de perigo, no sentido de a mesma epifania fazer vislumbrar o momento em que as tragédias se reproduzem uma vez mais e a história segue sendo igual.

Vale comentar que, assim como em outros tópicos, a percepção do problema existente e da necessidade do despertar é bastante influenciada por um movimento estético, a saber, o movimento surrealista. Sendo um movimento bastante notório após a primeira guerra mundial, os surrealistas foram capazes de perceber o mal-estar social e, a partir desse

diagnóstico, construir uma produção artística que retirasse as fronteiras entre arte e vida, imaginação e realidade. Na visão do movimento, a arte deveria ser um exemplo prático de uma proposta revolucionária deste novo mundo, construído a partir de uma espécie de imersão e releitura crítica da modernidade de modo a perceber nela a possibilidade de construção de um novo tipo de experiência. Vale citar as palavras de Enzo Traverso:

Havia evidente afinidade entre a prática surrealista das <<associações livres>> e a desconstrução das regras capitalistas, a qual inspirava a arte do encantamento que a figura do *flâneur* encarnava ao transformar a modernidade num campo de prazer estético e, ao mesmo tempo, evitar tanto a reificação na forma de mercadoria quanto a racionalização utilitária e produtiva do tempo. (TRAVERSO, 2018, p. 407)

Na modernidade, como já afirmado no primeiro capítulo da dissertação, existe um movimento constante onde a nova técnica moderna impulsiona o surgimento de valores que põem abaixo antigos costumes ao mesmo tempo em que não se fixam no tempo, criando sempre obsolescência de valores e técnicas. Com isto há uma explosão de novas questões, como a reificação e a sedução humana por algo tão abstrato como o sempre novo. Para Benjamin, os autores surrealistas foram os primeiros a perceber tanto a força contida em imagens quanto a instrumentalização capitalista dos objetos materiais. Tais autores buscavam a “embriaguez” moderna, afrouxando sua própria individualidade. No ensaio “*O surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia*”, o pensador comenta que “este afrouxamento do Eu pela embriaguez é ao mesmo tempo a experiência viva e fecunda que permitiu a esses homens fugir ao fascínio da embriaguez” (BENJAMIN, 2012a, p. 23). A proposta de aprofundar-se na embriaguez equivale a perceber nos objetos da modernidade a existência de um depósito de uma camada encoberta do passado recente esperando vir à tona. É um procedimento análogo ao que Benjamin defende no tocante ao papel do historiador, o antecipando. Mas Benjamin busca no surrealismo um pessimismo revolucionário. Veja-se:

Sua posição busca encontrar no surrealismo a mobilização para a revolução das energias da embriaguez. Isso significa que ele não defende um abandono da fase mágica do surrealismo, como Naville, mas a sua efetiva realização na política, como se essa cumprisse de fato aquelas exigências anteriores. Nesse sentido, Benjamin busca uma articulação entre a embriaguez da primeira fase com o compromisso e com o pessimismo revolucionário de Naville. Benjamin busca uma articulação entre a embriaguez da primeira fase com o compromisso e com o pessimismo revolucionário de Naville.

Como exemplo surrealista da percepção da degradação humana da modernidade, Benjamin dá destaque às primeiras páginas de “Um camponês de Paris”, obra de 1928 de Louis Aragon, dando destaque ao *flâneur* como aquele que caminha pelos destroços da

passagem da Ópera, a observando e se sentindo bem mesmo diante mesmo do caráter perturbador das ruínas do progresso. Nesse caso é a própria postura de estar bem naquele cenário moderno que chama atenção do pensador alemão. O olhar do *flâneur* de Aragon é um outro exemplo do mesmo feito anteriormente por Baudelaire, mostrando como é possível resgatar a experiência (*Erfahrung*) a partir da descoberta de camadas de encantamento em um simples passeio pelas ruas da grande metrópole do século XIX. Com isto, o olhar que modifica a percepção da modernidade e a reconfigura torna-se uma resistência aos processos da modernidade.

Os surrealistas também foram capazes de criar uma tradição própria, em oposição a da burguesia. Sua tradição recontada permitiu sua vinculação com um histórico de lutas revolucionário, dando-lhe um norte político.

A constituição de uma tradição surrealista a partir de poetas como Rimbaud e Lautréamont não segue um impulso conservador de reverência ao passado, situando o presente em continuidade com ele. Ao contrário, ela possibilita que, por meio do olhar político sobre o passado, elementos dispersos possam ser reconhecidos como uma tradição insurrecional e anarquista, cujo papel decisivo na politização do surrealismo é fornecer-lhes um instrumento eficaz de purificação da política de todo ranço moralista. Por isso, o acento de Benjamin, ao se referir a essa tradição, não cai sobre detalhes das obras de tais autores, mas sobre seu conturbado processo de transmissão e sobre sua recepção no presente pelos surrealistas. (GATTI, 2009, p. 88)

Outro aspecto interessante do surrealismo é a expansão da realidade pela imaginação através da mistura de elementos ritualísticos, bem como vidência e feitiçaria. No surrealismo, a palavra adquire poder, exalando uma força criadora e premonitória na linguagem, do qual o autor é um deus criador que revela e inventa fatos e modifica a realidade por meio da arte. A nova realidade nascida desta mística, é uma realidade expandida, uma imagem livre dos efeitos anestésicos da modernidade. É uma imagem despertada, por assim dizer. Em outras palavras, a proposta surrealista para a iluminação profana é reencantar o mundo desencantado, recuperando um aspecto de imaginação, mitologia e subjetividade expurgados pelos processos de reificação.

2.8 UMA FILOSOFIA DA HISTÓRIA E DA MEMÓRIA

No presente capítulo apresentou-se o modo como a filosofia da história de Walter Benjamin responde por meio da promessa do Reino de Deus e de uma nova temporalidade

aos problemas da modernidade encarnados no diagnóstico do estado de exceção como regra, caminho para a catástrofe. Veja-se a seguinte passagem:

Enquanto o acontecer histórico e o profano estão presos ao progresso do tempo cronológico e à impossibilidade de uma realização duradoura da felicidade, a eternidade do Reino e a efetivação da felicidade estão cravadas no *Aion*, o tempo divino sem duração. O messianismo que permite a ruptura com o *cronos* se manifesta em um tempo do agora, o *jetztzeit*, ou *cairós*, um tempo que já não se submete à meta (*Ziel*) cronologicamente estipulada, mas que ainda não é felicidade eterna do *aion* presente no Reino. É apenas o momento mesmo em que o fim (*Ende*) acontece. Reescrevendo o início do fragmento benjaminiano poderíamos dizer que “Só o *cairós* põe fim ao *cronos* e permite o *aion*”. (BAPTISTA, 2017, p. 394)

A divisão do tempo em kairótico¹⁶ e tempo cronológico envolve a necessária mudança na relação com o passado, este deixando de ser simplesmente o “acontecido”, mas algo que reverbera “acontecendo” a todo instante. A tarefa do historiador, tal como proposta por Benjamin, é a captura de imagens para a percepção deste movimento que o relógio encobre com a sucessão acrítica do acontecer histórico. Trata-se também de retirar o aspecto cultural do capitalismo e da hipnose que encobre a realidade.

O fundamento da crítica às diversas correntes de pensamento reunidas sob o rótulo de ideologia do progresso é a denúncia da incapacidade de perceber a natureza fragmentária da história, a história não acontecendo em filas e servindo a um destino objetivo do tempo presente e do tempo futuro. Segundo o pensamento benjaminiano, a legibilidade da história só é restaurada através de um tempo qualificado que se sobreponha ao tempo meramente cronológico. Com esta necessidade em mente, pode-se fazer um recorte para a produção de um índice histórico que dê um sentido ao presente. Mais do que isto, que dê legibilidade ao passado na visibilidade do que poderia ter sido quando as lutas perdidas, esquecidas e subestimadas são trazidas de volta ao olhar dos sujeitos para que a história se abra e o destino deixe de ser um ponto de chegada de um único caminho. O princípio deste procedimento já foi revelado pelo exemplo surrealista da iluminação profana: através da reconfiguração do olhar os elementos da modernidade são desnudados da sua camada de sonho, propiciando sua conversão em matéria-prima de uma forma recuperada e também plenamente moderna da experiência.

Retomando o assunto teológico, quando Benjamin fala em força messiânica, o objetivo é justamente remeter a ideia de uma conexão de uma derrota acontecida com uma vitória que precisa ocorrer antes de tudo ser ruína. A força messiânica acaba sendo a promessa

¹⁶ No curso da pesquisa encontramos a grafia com “k” e “c”, sendo a primeira a mais comum e escolhida na presente dissertação.

de dar fim à produção contínua de tragédias, sendo sua atuação o detonador de uma total disrupção que dá fim à história como ela é e dá início a um novo tempo sem regras, sem classes, sem qualquer vestígio das condições que propiciaram a transformação dos documentos de cultura em barbárie.

A questão que se apresenta é o como fazer este procedimento de captura do instante e ligação do passado e presente para a abertura do futuro. Uma resposta preliminar envolve observar na modernidade aquilo que nela lhe falta: os traços perdidos da experiência narrativa intergeracional que davam sentido a uma vida comunitária ao mesmo tempo que dava identidade na percepção dos indivíduos como partes constituintes de uma tradição. O despertar assim apresenta assim um aspecto de resgate da memória para a produção de uma verdadeira relação dialética com a história.

Surge então o problema de como resgatar a memória diante do quadro da modernidade, onde as próprias características destrutivas converteram a memória em choque. E modificaram toda a vida comunitária na criação de fantasmagorias e da experiência (*Erfahrung*) gradativamente sendo apenas mera vivência (*Erlebnis*). Todavia, não basta apenas a memória individual, ela precisa ter uma dimensão ativa para que possa haver todo o processo pugnado por Benjamin.

Para tanto, a forma da memória a ser desenvolvida é a rememoração (*Eingedenken*). Com ela, uma nova experiência (*Erfahrung*) do passado é possível para a criação de um elo verdadeiro e permanente entre sofrimento do passado e a necessidade de esperança corrente, onde o “então” (*das Gewesen*) do passado e o “agora” (*die Jetztzeit*) do presente fundem-se para a estabilização do “tempo do agora” (*die Jetztzeit*), fazendo do horizonte pretérito um cofre aberto para retirada das chaves para a futura luta pela utopia. Ecoando teologia, a rememoração (*Eingedenken*) é o motor da salvação de todas as almas (*apokatastais*).

3. MEMÓRIA

3.1 ENTENDENDO A MEMÓRIA A PARTIR DE PROUST

Nos capítulos precedentes foi apresentado como a modernidade enquanto fenômeno atua de forma negativa em relação aos elementos de compartilhamento e vida em comum. Isto ocorre porque o progresso técnico modifica as relações espaciais e temporais dos sujeitos, resultando na vida na metrópole ser mais “acelerada” do que nas vilas pré-modernas. A memória não está imune às mudanças causadas pela modernidade. Destaca Jeanne Marie Gagnebin:

Quando o tempo se torna uma grandeza econômica, quando se trata de ganhar e, portanto, de poupar tempo, a memória também se transforma. O lembrar infinito e coletivo do tempo pré-capitalista cede lugar à narração de um indivíduo isolado, que luta pela sobrevivência e pelo sucesso numa sociedade marcada pela concorrência. (GAGNEBIN, 2014, p. 221)

Como afirmado anteriormente, interromper a história como ela tem sido é a tarefa do “historiador versado em marxismo”, pois a história como ela tem sido é dominada pelas constantes vitórias dos opressores sobre oprimidos em parte sustentada pela confusão do progresso material como progresso da humanidade. A interrupção da história passa pelo resgate das possibilidades do passado, pela recuperação da experiência (*Erfahrung*) propiciada pela memória convertida em rememoração (*Eingedenken*). Este último ponto é o tópico principal do presente capítulo.

Nas memórias da *Infância em Berlim por volta de 1900*¹⁷, obra publicada originalmente em 1938, Walter Benjamin promove uma espécie de aplicação prática dos seus conceitos de historiografia na recuperação da experiência (*Erfahrung*) a partir do uso da memória, algo ali feito na obra do indivíduo que aponta para o coletivo. Já no trabalho das *Passagens*, temos o aproveitamento do conceito direcionada totalmente a um sentido coletivo, tendo foco a reconstrução do século XIX como parte presente no tempo de agora de Benjamin.

Algo especialmente notável nos trabalhos do filósofo judeu alemão é recorrer a outros autores no papel de interlocutores e modelos textuais, onde Benjamin busca uma espécie de interpretação que expanda o sentido original do tópico original que lhe o inspira. Se Baudelaire e os surrealistas foi a quem Benjamin recorreu para ajudá-lo desvendar a

¹⁷ Doravante abreviada como “Infância”.

modernidade capitalista, Marcel Proust é com quem o pensador busca colaborar no tocante à memória. Outro ponto que chama a atenção é Benjamin entender que “Proust inicia com uma apresentação do espaço daquele que desperta” [N, 3A, 3] (BENJAMIN, 2018, p. 769). Com efeito, para o pensamento benjaminiano, sem memória não há despertar e dialética na história. Nas palavras do filósofo:

Existe uma experiência da dialética totalmente singular. A experiência compulsória, drástica, desmentindo toda “progressividade” do devir e comprova toda aparente “evolução” como reviravolta dialética eminente e cuidadosamente composta, é o despertar do sonho. Para o esquematismo dialético, que está na base deste processo, os chineses encontraram frequentemente em sua literatura de contos maravilhosos e novelas expressões altamente acertadas. O método novo, dialético, de escrever a história apresenta-se como a arte de experienciar o presente como o mundo da vigília ao qual se refere o sonho que chamamos de o ocorrido. Elaborar o ocorrido na recordação do sonho! – Quer dizer: recordação e despertar estão intimamente relacionados. O despertar é, com efeito, a revolução copernicana e dialética da rememoração. [K 1,3] (BENJAMIN, 2018, p. 660)

No ensaio *A Imagem de Proust*, cujo foco é o autor francês e sua obra *Em Busca Do Tempo Perdido*, Benjamin traz a importante distinção entre memória voluntária e involuntária. Enquanto a memória voluntária estaria ligada à esfera da consciência em estado de vigília, contemplação e registro, a involuntária é advinda do inconsciente surgindo ao indivíduo como uma espécie de epifania dos sentidos¹⁸ resultante da reaparição para o consciente de imagens antigas aprisionadas sob camadas do esquecimento. Mas há também algo perecido pelo filósofo, uma camada de novidade na imagem que volta, pois, nas palavras de Jeanne Marie Gagnebin:

(...) a rigor, nunca a havíamos percebido antes, ou melhor, sua visão passou despercebida quando vivíamos e só agora, graças a esse efeito de renovação do esquecimento no lembrar, e por meio da memória que não procurou por ela com vontade consciente, mas soube acolhê-la e reconhece-la como verdadeira sem a ter antes conhecido, somente assim essa nova e antiga imagem nos faz estremecer (*tressaillir*, diz Proust inúmeras vezes), transformando a apreensão do nosso passado e, ao mesmo tempo, do nosso presente. (GAGNEBIN, 2014, p. 237)

Conforme vivemos e absorvemos experiências, a imaginação pode produzir a possibilidade do que não foi¹⁹, criando narrativas que não precisam corresponder ao factual, afetos dos mais diversos que só podem ser resguardados e despertados no acordar do inconsciente da memória involuntária. Por tal motivo, pode-se dizer que toda memória

¹⁸ Um bom exemplo é o de Proust com as madeleines, onde as memórias são despertadas assim que o protagonista prova o doce francês com chá.

¹⁹ O que teria acontecido “se” fosse feito ou tivesse acontecido x ao invés de y.

involuntária tem como matéria-prima uma experiência (*Erfahrung*), embora não necessariamente a memória voluntária seja só vivência (*Erlebnis*).

Em relação ao texto proustiano, o filósofo judeu alemão o interpreta como composto de imagens que se sobressaem sobre as situações efetivamente contadas. O objetivo principal seria fazer vir à tona a memória involuntária. Embora narrado por um único sujeito narrador, onde todas as impressões são fruto de seu vião, o olhar na obra de Marcel Proust não se torna fechado e estático em si mesmo. Há uma evolução contínua das impressões do narrador, resultado de sua busca da essência do acontecido pela consciência que rememora os eventos, enquanto as próprias lembranças são afetadas umas pelas outras no fluxo da narrativa com sua linguagem repleta de longos períodos interrompidos apenas pelo próprio esquecimento. Com isso o tempo se requalifica, deixando de ser apenas cronológico. O filólogo Erich Auerbach escreve o seguinte sobre a nova qualificação proustiana do tempo e da memória:

O surgimento da realidade de dentro da consciência rememorante, a qual abandonou há tempo as circunstâncias em que se achava em cada momento em que o real acontecia presentemente, vê e ordena o seu conteúdo de uma forma que é totalmente diferente do meramente individual ou subjetivo. Liberada das diversas prevenções de outrora, a consciência vê as suas próprias camadas passadas, com o seu conteúdo, de forma perspectiva, confrontando-as constantemente entre si, liberando-as da sua seqüência temporal exterior, assim como da significação mais estreita e dependente da atualidade que pareciam ter em cada caso. (AUERBACH, 2013, p. 482)

Fazendo uso da terminologia já empregada na dissertação, esta visão de tempo corresponde ao tempo qualificado, ao tempo kairótico. Também vale dizer que o que se traz à lume pela narrativa não é necessariamente o real, mas, como já dito, a essência ou índice histórico da lembrança afetiva da experiência (*Erfahrung*), composta de uma imagem que é tanto lembrada como esquecida. É um fragmento do real, mas que não é o real justamente por já ter se perdido parcialmente (afinal é um fragmento), além de estar sujeito ao olhar atual, composto de outras experiências e distante do passado como aconteceu. Nesse sentido, escreve Walter Benjamin:

Sabemos que Proust não descreveu em sua obra uma vida como ela de fato foi, e sim uma vida rememorada por quem a viveu. Porém esse comentário ainda é difuso, e demasiadamente grosseiro. Pois o principal, para o autor que rememora, não é absolutamente o que ele viveu, mas o tecido da sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência. Ou seria talvez preferível falar do trabalho de Penélope do esquecimento? Não se encontra a memória involuntária de Proust muito mais próxima do esquecimento do que daquilo que em geral chamamos de rememoração? E não seria esse trabalho de reminiscência espontânea, em que a rememoração é a trama e o esquecimento a urdidura, muito antes o oposto do trabalho de Penélope, ao invés de sua cópia? Pois aqui é o dia que desfaz e apenas semiconscientes, seguramos em nossas mãos apenas algumas franjas da tapeçaria da existência vivida,

tal como o esquecimento a teceu para nós. Mas cada dia, com suas ações intencionais e, mais ainda, com suas rememorações intencionais, desfaz os fios, os ornamentos do olvido. Foi por isso que Proust transformou ao final, seus dias em noites para dedicar todas as suas horas ao trabalho, sem ser perturbado, no quarto escuro, sob uma luz artificial, no afã de não deixar escapar nenhum dos arabescos entrelaçados."(BENJAMIN, 2012a, p. 38)

Na citação acima encontramos o elemento da rememoração (*Eingedenken*) e da sua relação com o esquecimento, elementos que operam em dinâmica com o tempo. A escrita de Proust, como apontado por Benjamin, no fundo é sobre a efêmero dos afetos e a fragilidade da vida perante o tempo. Na visão de Walter Benjamin, o tempo proustiano não se manifesta apenas como o registro da velhice dos personagens, mas, sobretudo, como tempo carregado de subjetividade, quebrando a natureza meramente cronológica. A linguagem proustiana apresenta as memórias se sobresscrevendo umas às outras em meio à tentativa de resguardar a experiência (*Erfahrung*) do passado pela construção da obra de arte literária. Reproduzindo a memória em forma de livro, procura transpor na narrativa as características que a diferem da narrativa do mero registro estruturado do acontecido. Ao mesmo tempo, a obra serve como uma muralha, onde no seu interior as memórias perduram, um lugar onde o tempo não alcança, por isso mesmo a vida lá é eterna. É um momento e lugar onde a memória involuntária é eterna.

A estética proustiana captura a memória involuntária e faz uma operação de tradução dos sentimentos, mais que acontecimentos, em metáforas e imagens para buscar o despertar das memórias do próprio leitor. Em dado momento da obra *Em Busca do Tempo Perdido* narra-se as primeiras experiências de Proust escrevendo e sendo confrontado por um outro personagem sobre o material escrito, sendo a opinião reverberada do personagem julgador que há elegância forçada e não haveria substância no material apresentado. Mas o leitor do mundo real percebe que existe sim uma substância, está correspondendo a experiência (*Erfahrung*). Ela só se manifesta como experiência (*Erfahrung*) devido a organização peculiar da narrativa, permitindo que a sobreposição das memórias ao mesmo tempo represente e supere o aceleração da percepção do tempo ocorrida na modernidade.

Proust é desesperado na busca pelo tempo a ser recuperado. Tal procura só existe porque ele algo de terrível na realidade presente: a perda da felicidade de outrora e da vida que entregava mercadoria tão preciosa. É isso que deve ele deseja ser verdadeiramente esquecido diante de uma realidade que se avista como decepcionante e inaceitável. Proust anseia a volta da juventude e a felicidade com toda sua força, mas o que lhe aparece no agora é a morte e o envelhecimento. São tais impulsos díspares que lhe servem de combustível para

escrever e para escrever da forma como ele escreve na sua pretensão de captar todo o passado como resistência ao presente. Por isso mesmo ele apenas pode escrever sua obra no final da sua vida, pois todo o seu viver foi o angariar das impressões, afetos e do recolhimento da experiência (*Erfahrung*) necessárias para bem escrever. Tudo esmaece revelando a fragilidade de todas as coisas, inclusive o próprio autor personagem, mas este esmaecimento é percebido porque existe uma linguagem (a escrita) que o fixa e dá luz no tempo.

Todavia, se são os impulsos que movem a individualidade no seu intuito de rememorar, as ferramentas em que esse trabalho é feito é o esquecimento. Ele difere-se do apagamento definitivo da memória, sendo sempre temporário. Só é possível rememorar algo se antes algo é esquecido. Por nunca ser completo, o esquecimento pode voltar a ser lembrança quando o momento é também uma experiência. Assim, o trabalho da rememoração (*Eingedenken*) pode ser perfeitamente identificável com o título da obra de Proust: *Em Busca do Tempo Perdido*.

A memória possui a característica de ser volúvel quando se trata do que foi esquecido, fazendo que o esquecido novamente lembrado teça as lembranças de forma a propiciar sua transformação em algo diferente da memória perene. A metamorfose causa a formação de uma imagem alterada do passado, eventualmente servindo de ponte para outra coisa (a escrita literária no caso do autor francês) que a estabiliza. A memória é ignição, sendo o seu impulso melancólico de insatisfação o fator que dá continuidade à busca daquele algo irrecuperável.

3.2 MEMÓRIA NA BERLIM DE 1900

Se o ambiente em que Marcel Proust cresce e retrata é o da alta burguesia e da aristocracia, o ambiente burguês de Berlim da infância de Benjamin não tem nada de aristocrático ou suntuoso. É uma atmosfera infantil, alternando entre viagens que parecem aventuras ao olhar infantil, um espaço e tempo propícios para a imaginação criar pensamentos fantásticos. O retrato biográfico da *Infância em Berlim por volta de 1900* dá vazão às experiências do autor, onde a escrita é construída de modo a fazer saltar no texto estas mesmas experiências e fazer despertar as do leitor. O diálogo entre autor e leitor é um convite e uma amostra para a inscrição da biografia individual à história coletiva da modernidade. É uma tentativa de superar a percepção dos tempos modernos como velozes e insuficientes para se viver (reflexo da degradação da experiência) e assim resgatar a verdadeira imagem do passado.

A mesma proximidade sobre coisas distantes reflete-se conceitualmente, pois se o estudo sobre Marcel Proust dá o ponto de partida para a própria concepção benjaminiana de memória, as diferenças entre os dois autores são importantíssimas para compreensão da filosofia da história proposta por Walter Benjamin. No autor francês, o reencontro com o tempo perdido do passado conduz o leitor para uma dimensão atemporal na obra de arte frente a uma realidade que é desilusão. Proust propõe a memória como a forma de oferecer redenção ao passado. A busca pela redenção proustiana é uma busca utópica impossível pelo todo do passado. Tenta-se salva-lo frente à corrosão do tempo, sendo o papel da obra de arte proustiana ser uma marca da eternidade do instante passado. Já Benjamin faz o inverso: não se recolhe, mas projeta seu eu no mundo, pois sabe como é inútil e desgastante a tentativa de reviver a intensidade exata do tempo pretérito. A impossibilidade de recuperar exatidão das sensações fica clara na passagem abaixo do aforismo “O jogo das letras”:

A saudade que em mim desperta o jogo das letras prova como foi parte integrante da minha infância. O que busco nele, na verdade, é ela mesma: a infância por inteiro, tal qual a sabia manipular a mão que empurrava as letras no filete, onde se ordenavam como uma palavra. A mão pode ainda sonhar com essa manipulação, mas nunca mais poderá despertar para realizá-la de fato. Assim, posso sonhar como no passado aprendi a andar. Mas isso de nada adianta. Hoje sei andar; porém nunca mais poderei tornar a aprendê-lo. (BENJAMIN, 2012b, p. 106)

Jeane Marie Gagnebin interpreta as diferenças entre os dois autores nos seguintes termos:

Benjamin busca no passado os signos de uma promessa a respeito da qual ele hoje sabe se o futuro a cumpriu ou não, a respeito da qual ele se pergunta se cabe ainda ao presente realiza-la – ou se esta promessa está definitivamente perdida. A lembrança do passado não mede, como em Proust, a distância entre a imagem ideal e a realidade decepcionante, uma distância que somente a obra de arte conseguiria abolir. A lembrança do passado desperta no presente o eco de um futuro perdido do qual a ação política deve, hoje, dar conta. Certamente, o passado já se foi e, por isso, não pode ser reencontrado “fora do tempo”, numa beleza ideal que a arte teria por tarefa traduzir; mas ele permanece definitivamente estanque, irremediavelmente dobrado sobre si mesmo; depende da ação presente penetrar sua opacidade e retomar o fio de uma história que havia se exaurido. (GAGNEBIN, 1999, p. 89)

Assim, podemos dizer que a lógica proposta por Benjamin é situar o passado no tempo histórico repleto de possibilidades, onde a redescoberta do passado é um elemento que aprimora o entendimento e o sentido do presente e do presente no passado. Como já dito, a memória involuntária, quando acionada, serve como choque e despertar que dá uma nova emergência a elementos encobertos do passado no presente fazendo redescobrir sensações que pareciam perdidas e dá margem a uma nova interpretação do que se passou. É esse o

fundamento essencial que a criança da *Infância* ensina ao adulto. A diferença fundamental entre Proust e Benjamin reside no uso feito desta memória involuntária. No texto benjaminiano, se há uma dimensão de nostalgia ela não deve servir como um ideal a ser perseguido que aprisione o sujeito. A função do passado lembrado é servir ao sujeito como espécie de meio de dar intensidade ao presente. Tome-se como exemplo o aforismo sobre as borboletas:

E em que estado ficara aquele território às minhas costas: o capim vergado, as flores pisoteadas; ainda por cima, o caçador havia lançado o próprio corpo atrás da rede. E apesar de tanto estrago, tanta deselegância e violência, a borboleta assustada permanecia trêmula, e contudo cheia de graciosidade, numa dobra da rede. Era desse modo penoso que penetrava no caçador o espírito daquele ser condenado à morte. O idioma no qual presenciara a comunicação entre a borboleta e as flores – só agora entendia algumas de suas leis. (BENJAMIN, 2012b, p. 82)

O caso da passagem adquiriu um novo sentido na reminiscência do adulto, quando Benjamin traz a ideia de que todas as coisas da natureza têm sua própria linguagem, tese desenvolvida nos seus textos da década de 1910²⁰. Assim, a *Infância* acaba tendo um aspecto de crônica de muitas dessas imagens relampejantes do passado, organizadas de forma a “flagrar as imagens nas quais a experiência da grande cidade se condensa numa criança de classe burguesa” (BOLLE, 2000, p. 317).

Outro traço presente é da sua ligação com a mimese. A teoria benjaminiana da mimese é fundada na ideia de ser um processo focado no reconhecimento e produção de semelhanças não identitárias e não sensíveis, ainda que fundadas a partir da percepção do mundo sensível. Existe uma lógica relacional entre a realidade concreta e a expressão individual, existindo além da identidade entre o objeto e sua expressão estética. Isso quer dizer que existe uma relação próxima, mas autônoma, entre o processo mimético e a realidade empírica. Os textos da *Infância*, como comentado acima, constituem a maneira que Benjamin opera uma refiguração capaz de criar uma nova experiência individual na percepção das semelhanças (não das identidades) das coisas do mundo. A mimese e sua capacidade de se modificar são resultado de seu caráter efêmero e transitório enquanto “percepção de semelhança”, que ao mesmo tempo pode ser recuperada, mas não fixada na sua integridade. Cada lembrança não é uma fotocópia ou um item a ser recolhido em um inventário, existindo como semelhante ao realmente acontecido onde, por meio do reconhecimento desta

²⁰ Este assunto será explorado posteriormente. De modo geral a teoria é construída a partir da leitura bíblica. De maneira extremamente resumida, na teoria todas as coisas possuíam linguagem, o que torna a linguagem humana peculiar é a possibilidade de traduzir a linguagem das coisas para palavras e sons possíveis de se entender e consequentemente estabelecer comunicação.

semelhança que nunca é o igual, a memória individual pode engendrar a recuperação de pequenos vestígios das memórias esquecidas ou extraviadas pelo tempo, conseqüentemente dando uma nova emergência no presente aos elementos encobertos do passado. Este mesmo procedimento é o buscado por Benjamin na filosofia da história quando comenta do papel do historiador, como analisado em um capítulo anterior. A partir daqui podemos falar em memória coletiva, aspecto já presente quando se observa a *Infância* como ao mesmo tempo um resgate do olhar infantil e do que era estar vivo na virada do século XIX para o XX.

3.3 MEMÓRIA COLETIVA E REMEMORAÇÃO

Como já visto, o projeto benjaminiano busca a redenção. Uma redenção não pode ser conseguida sozinha e individualmente, e por isso mesmo o resgate da experiência (*Erfahrung*) e da memória deve ser conjunto e coletivo. É sobretudo nesse tipo de relações onde ficam mais fortes as diferenças existentes entre Walter Benjamin e Marcel Proust. Benjamin tem uma preocupação política para a categoria da memória, algo ausente no escritor francês. No filósofo alemão ela adquire centralidade na formulação de uma filosofia da história. Veja-se o esclarecimento de Jeanne Marie Gagnebin quanto a este ponto:

(...) a diferença em relação ao tempo (e à morte) em Proust e em Benjamin também é uma diferença em relação ao destino narrativo: em Proust, ele é salvo pela realização de sua vocação artística enfim reconhecida; em Benjamin, pela realização da "ação política", isto é, paradoxalmente, pelo retraimento do ego perante as exigências da luta social." (GAGNEBIN, 1999, p.76)

Importante frisar que este “eu” não é absoluto, mas existe como parte de um todo. Este “eu” que se retrai o faz de maneira estratégica, uma vez que não pode existir redenção e felicidade verdadeiras enquanto existir opressão. O “eu” presente nas *Memórias da Infância* é uma representação possível dos indivíduos da coletividade, existindo para uma função política bem clara: induzir ao despertar. O individualismo benjaminiano acaba sendo apenas aparente devido a esta função coletiva.

Em um segundo ponto, se a ação política deve dar conta, ser um “remédio”, então existe algo “doente”. Se para Proust o que estava doente era a própria realidade desfigurada com o fim de uma possibilidade de vida anterior (a vida nos salões, a companhia de Albertine, etc), no pensamento benjaminiano de caráter coletivo o que está em jogo é um aspecto da realidade que não é enxergado: o prenúncio da catástrofe. Para ela ser visualizada é preciso o despertar causado pela memória ativa como rememoração (*Eingedenken*), permitindo a

recuperação do passado, assentando o “escovar a história a contrapelo” na subversão da história oficial, dando vazão a história como de fato aconteceu e como poderia ter acontecido em suas múltiplas dimensões na construção do presente. Assim, a rememoração (*Eingedenken*) aparece em Benjamin como uma recuperação do passado que o une ao presente.

Contrariando as aparências, a rememoração não é um procedimento conservador no sentido de uma preservação do passado, uma vez que não existe um 'passado em si', mas apenas um passado visto com os olhos do presente. Relacionando o presente com o passado via 'verticalização' e reativando periodicamente este passado 'velho' através do enfoque sempre renovado de cada presente, a rememoração não só contribui para uma revisão permanente do passado, mas também para um controle consciente sobre o presente. (OTTE, 1996, p. 214)

Como vimos, a memória voluntária estaria ligada à esfera da consciência em estado de vigília, enquanto a involuntária é advinda do inconsciente aparecendo ao indivíduo como uma espécie de epifania. Todavia a modernidade faz com que a vigília paradoxalmente se converta em viver um sonho. De todo modo, na memória voluntária a capacidade de reconhecer semelhanças é limitada, já na memória involuntária é infinita. Pode-se dizer que a memória involuntária é a memória desperta, interlaçando o tempo presente e aquilo que já passou, propiciando uma nova configuração temporal. A rememoração (*Eingedenken*) benjaminiana é a memória desperta servindo a uma função maior do que o individualismo e o puro acaso. Tanto em Proust como Benjamin ela serve como resistência à modernidade, mas no autor alemão soma-se um aspecto político e coletivo para a transformação da realidade. No projeto benjaminiano a rememoração é a memória que vai ao fundo, penetrando no inconsciente do tempo, de modo a quebrar as bases que sustentam a história como ela tem sido. De certo modo, ela é uma lembrança qualificada.

Apesar da elaboração dos fragmentos de texto de *Infância em Berlim*, tudo, principalmente seu tom, faz pensar que o autor, já adulto, respeita e somente reforça os contornos das figuras que então o assombraram. Certamente, muitos pontos de vista se alteraram. Mas o *Eingedenken*, a rememoração, distinta da lembrança, também desempenha seu papel aqui e provoca na existência individual um choque que dá origem à manifestação brilhante e súbita do espírito, como uma centelha. Efetua-se assim uma transposição. As silhuetas que povoam as ruas de Berlim são transportadas para o nível do mito, portanto sempre em pleno arcaísmo. Tal é o caso do mendigo que, antes de suscitar uma generosa indignação inspira mais medo do que piedade. E a figura ambivalente da prostituta, antes de significar a reificação do ser humano, rebaixar-se à condição de mercadoria, atrai e angustia. As duas figuras irão se manter depois de se transformarem. (MISSAC, 2020, p. 100)

Essencialmente, a rememoração (*Eingedenken*) consiste na captura de fragmentos e sua reinserção na vida do sujeito “assombrando-o”. Mas para o sujeito historiador não é qualquer fragmento que vá ensejar o passado gerando o efeito desejado. De maneira semelhante a que a madeleine proustiana serve como um catalisador da memória involuntária, pois já carregado de uma espécie de impressão sensorial, o fragmento do historiador deve ser capaz de provocar uma sensação de choque. Não o choque da modernidade, mas um choque com efeito semelhante a um desfibrilador. O fragmento coletado pode ser algo tão simples e banal quanto a madeleine, basta que se trate de um dado singular da época de onde é coletado, representando-o de modo incontestado, para fazer aflorar a sensação de trazer novamente ao presente o mundo do pretérito.

O poder do choque como desfibrilador advém de uma aparente arbitrariedade do fragmento no novo contexto, interrompendo o fluxo anterior, ao mesmo tempo que provoca uma busca das relações entre o fragmento e o novo contexto em que ele é inserido. A seleção do fragmento deve ser bem-feita, justamente para estimular a busca rememorativa e sua conclusão quando se percebe a conexão entre elementos do passado e o contexto do presente de modo a propiciar a aparição do passado vivo no presente.

O procedimento rememorativo supera a relação de causa e efeito do historicismo na medida que pressupõe um papel ativo de quem deseja entender a história, onde o autor historiador é muito mais um curador de fragmentos do que o aquele que dá explicações.

Quanto ao seu aspecto político, ele é explicitado nas *Teses*. Se o cumprimento da ordem do *Zachor* é resultado da influência da religião e seu ciclo de festas que torna o mesmo dia (páscoa, por exemplo) similar e não igual ao dia do passado, é através da rememoração (*Eingedenken*) que permite “escovar a história a contrapelo”. Como já comentado, isso não significa ter pretensão absoluta de recuperar a exatidão do passado, mas de entender o passado na forma em que ele parece ressurgir no presente sob a forma dos elementos que compõem o próprio presente e suas tensões dando visibilidade aos antagonismos, às lacunas da história e a possibilidade de reconstruir a história dos vencidos. O elemento político do elaborar o passado significa perceber onde as múltiplas possibilidades como alternativas do que o presente poderia ser. O avistamento dos obstáculos que impediram a vitória dos oprimidos são melhor percebidos quando as várias possibilidades do que não foi são conectadas uma às outras, fazendo surgir constelações inesperadas, relações pouco óbvias entre as coisas. O passado deixa de ser meramente cronológico nessa concepção, tornando-se ser um elemento vivo do presente. O presente como é se clarifica como a derrota dos oprimidos e triunfo dos opressores, elemento comum que une todas as derrotas. Assim, olhar aquilo que não foi

contado, olhar aquilo que foi rejeitado torna-se um ato político, pois implica no reconhecimento de possibilidades de mundo derrotadas e rejeitadas pelas classes dominantes.

Vale ressaltar que existe uma brutal diferença entre o processo rememorativo e o da mera comemoração festiva. As comemorações se inserem em uma visão que não elabora o passado, sendo um aspecto de ótica triunfalista a ignorar a perspectiva da história pelo olhar dos oprimidos (algo já pugnado na *Tese VIII*). Um olhar otimista destaca no passado comemorativo a história seguindo seus rumos, enquanto a tradição rememorativa só pode ser melancólica no resgate das derrotas e da esperança fundada na necessidade de as coisas serem diferentes e a história ser interrompida e nascer o verdadeiro estado de exceção. Além disso, o triunfo celebrado tem seu sentido esvaziado quando se contenta em ser um mero registro, onde o sentido pode ser conhecido, mas não verdadeiramente experimentado no sentido da *Erfahrung*. A mera comemoração acaba se inserindo como mais um constituinte do tecido onírico envolvendo a realidade.

Sem a rememoração (*Eingedenken*), não seria possível perceber na *Tese II* a existência do “encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa”, pois não haveria conexão possível entre um encontro entre vivos e mortos. Apenas a rememoração (*Eingedenken*) permite superar o elemento cronológico e perceber que o encontro marcado é preexistente e não é resultado de algum esforço direto do sujeito do presente, exceto o de percebê-lo e pela escolha em atender o chamado ou não. A rememoração (*Eingedenken*) é o caminho para a absorção de todas as lutas transcorridas desde então em uma síntese dialética a partir do caminho da busca da origem (*Ursprung*). Nesse sentido, a rememoração (*Eingedenken*) benjaminiana é o elo permanente entre sofrimento do passado e exploração corrente, o horizonte pretérito e futuro da utopia. A rememoração (*Eingedenken*) também pode ser entendida como o motor da redenção (*apokatastais*), correspondendo este a um momento onde os sofrimentos do passado não são abolidos nem é feita reconciliação das aflições, mas o que ocorre é o reconhecimento das esperanças em um presente que as recupera e retoma. “A redenção, portanto, não se limita a um resgate do passado, mas se refere também à disposição do presente de receber os sinais do passado, como se passado e presente fossem fragmentos de um todo anteriormente inteiro” (OTTE, 1996, p. 216).

3.4 MEMÓRIA E CONSTELAÇÕES

No presente capítulo apresentou-se a teoria da memória de Walter Benjamin, procurando elucidar os tópicos da memória voluntária e involuntária e como esta última se

conecta à rememoração (*Eingedenken*) e ao despertar. Mesmo o capítulo sendo dedicado à teoria da memória, não se deixou de falar em filosofia da história. No contexto benjaminiano isto seria impossível. A constante menção de um tema no contexto de outro mostra a profunda intersecção e interdependência de todo o pensamento do filósofo.

A constante repetição sob diferentes nomes, de temas, situações e atitudes já mencionadas no capítulo da filosofia da história remete a uma observação feita na introdução da dissertação: até que ponto o pensador judeu alemão está se repetindo? Embora se fale da mesma coisa, trata-se a cada vez de aspectos distintos. Dito de outro modo, é como se olhássemos o céu de diferentes pontos de observação. Embora o céu seja o mesmo, o local escolhido para a observação dos astros faz enxergar estrelas e constelações diversas. O que se vê no hemisfério norte é um pouco diferente do visto no hemisfério sul, havendo mudanças também de acordo com o nível de poluição do ar e das condições meteorológicas. Mas, repita-se, as estrelas ainda são as mesmas.

Algo que não pode passar despercebido, é como a teoria da memória se conecta a diferentes aspectos de uma teoria estética. Ora, a teoria da memória de Benjamin é construída a partir dos estudos do filósofo sobre a obra literária de Marcel Proust e no livro da *Infância*. Na análise desta última obra já demos menção ao papel da mimese, como agente impulsionador da memória (que pode ser comparada a uma estrela visível apenas em um dos hemisférios). E ela só age desta forma porque é feita de uma forma específica de modo a induzir o despertar. O despertar que, como vimos no estudo da filosofia da história, tem uma função profundamente revolucionária ao fazer com que o sujeito mude de atitude perante a realidade.

Finalmente, a questão que se apresenta é se o uso de formas como a alegoria e a montagem feitas por Baudelaire e pelos surrealistas tem relevância na filosofia da história. Independente da resposta ser afirmativa ou não, outra pergunta inevitável é entender os aspectos necessários para uma obra que remeta ao despertar. Entender seu uso permite amarrar mais algumas pontas na grande constelação que é o pensamento de Walter Benjamin. Este será o assunto dominante do próximo capítulo da dissertação.

4. ALEGORIA

4.1 ALEGORIA, SÍMBOLO E LINGUAGEM

Até aqui os problemas postos tiveram raiz na modernidade, sendo a filosofia da história benjaminiana um meio de dar resposta aos mesmos. A memória aparece como elemento central para a eficácia e é condição necessária para o resgate do passado e da possibilidade de uma visão de história aberta. Neste eixo temático da dissertação cabe comentar sobre a alegoria e como ela se traduz como sendo ao mesmo tempo um componente e a própria representação estética do modo de atuação do historiador propagado pelo pensador judeu alemão.

Em Walter Benjamin, reaparece uma oposição histórica existente entre alegoria e símbolo, servindo boa parte do trabalho sobre o *Drama Barroco* para relatá-la e explicá-la. Todavia, para melhor entender como estas diferenças se manifestam no pensamento benjaminiano, é preciso retroceder a um momento cronologicamente anterior do pensamento do filósofo, qual seja, aos seus primeiros escritos sobre filosofia da linguagem. Na visão do pensador, inicialmente a linguagem não era destinada à comunicação entre os indivíduos, época onde a palavra equivaleria a criação de um saber absoluto, isto é, sem mediação. O saber incondicionado era o nome, o saber divino. O pecado original e a expulsão do paraíso trazem como consequência a perda da palavra como instrumento da criação e saber absolutos, migrando seu estatuto para mero meio de comunicação. Com a mudança encadeada com o fim do acesso à linguagem nominal absoluta (língua adâmica), surge uma nova linguagem que não tem caráter revelador, sendo a função da linguagem agora ser uma atividade, um meio privilegiado de expressão do pensamento, uma estrada, um caminho que tenta encontrar a essência espiritual divina das coisas.

Além disso, o mito do Éden existe em um passado sem história. A história apenas passa a existir no momento em que os pés de Adão e Eva deixam o jardim místico. Também o trabalho passa a existir apenas no momento da expulsão.

Em outros termos, no Éden palavra e sentido eram uma e única coisa-sentido. O divórcio da ligação entre nome e palavra faz surgir a palavra como signo. Os signos existem como uma espécie de versão borrada do significado (a palavra enquanto nome). A restituição do sentido é a tarefa do tradutor para a comunicação ser possível entre seres que falam diferentes línguas.

Diferenciando-se as línguas de acordo com seu modo de intenção, podem fazer-se traduções, mas as palavras “Brot” (alemão), “pain” (francês) ou “pão” não tem o mesmo modo de intenção, tendendo para o mesmo objeto, sendo função da tradução buscar completar esses modos, para chegar a coincidência do “intencionado” e do “modo de intenção”, fazendo reaparecer no sentido das palavras o sentido das coisas. Esta é a maneira de ser redimida a linguagem, deixando de certa forma as palavras de ser signos para se tornarem nomes. Então, enquanto o reino dos signos a estigmatizado pela queda, o reino dos nomes marca o início e o fim da escatologia, o estado paradisíaco e o da redenção messiânica. (JUNKES, 1994, p. 127)

Podemos dizer que a restituição do sentido é a busca da língua adâmica, o ponto fundamental onde palavra e coisa colidem.

Já iniciando o estudo sobre alegoria e símbolo, podemos dizer que a oposição de “nome” e “signo” é similar a existente entre “símbolo” e “alegoria”. O nome está para o símbolo, enquanto alegoria tem afinidade com o nome. Isto significa a existência ahistórica do símbolo, onde apenas a alegoria é verdadeiramente dotada de história. Ao símbolo corresponde um único significado preexistente, enquanto a alegoria está eternamente variando seu significado nas suas encarnações pelo tempo. Mas tais diferenças acima aparecem apenas posteriormente. Em um primeiro momento símbolo e a alegoria existem como metáfora de algo, por isso mesmo buscam encontrar correspondência em alguma coisa. Escreve Walter Benjamin:

A “diferença entre a representação simbólica e alegórica” está em que “esta significa apenas um conceito geral, ou uma ideia, diferentes dela mesma, enquanto há uma substituição... no do símbolo, o próprio conceito desce e integra-se no mundo corpóreo, e a imagem fornece-o em si mesmo e de forma não mediatizada.” Com isto, porém, Creuzer regressa à sua sua concepção original: “Por isso a distinção entre estes dois modos deve ser procurada no momentâneo, que a alegoria não conhece... No outro caso [no símbolo] estamos perante uma totalidade momentânea, aqui existe uma progressão numa sequência de momentos. Por esta razão, é a alegoria, e não o símbolo, a conter em si o mito..., cuja essência se exprime mais perfeitamente na progressão do poema épico.” (BENJAMIN, 2016, p. 175)

Considerando a citação acima, pode-se afirmar que a remessa de sentido na alegoria é feita no sentido do particular para algo geral, se encarnando em diferentes coisas ao longo do tempo. A não existência de uma tradução exata em um particular existente é o que torna possível sua historicidade, já que ela pode encarnar-se sempre. O símbolo só pode se encarnar em uma única coisa, daí seu caráter de remeter o geral a um único particular.

4.2 ALEGORIA e HISTÓRIA

O ponto que mais chama atenção na alegoria para o estudo da presente dissertação é a correspondência do procedimento alegórico com o do “historiador versado em marxismo”. As alegorias remetem a um passado que representa o tema da origem (*Ursprung*), dialogam com o místico, trazem uma ideia de melancolia.

A existência de um elemento místico nas alegorias deve-se à sua existência intrinsecamente ligada tanto à cristandade quanto à antiguidade. Segundo Benjamin, a alegoria é um resquício da presença dos deuses da antiguidade e da tentativa da Igreja de exorcizá-los (BENJAMIN, 2016). Sentido, significado e nome estão afastados pela culpa do pecado original segundo a política católica dominante (IDEM). Os deuses antigos que governavam elementos são derrotados, carregados para o mal, transformados em entidades malignas, reduzidos a coisa maligna (IDEM).

A persistência de uma memória dos deuses antigos derrotados remete à própria persistência do passado dos derrotados na história. O apagamento dos deuses é similar ao apagamento que os oprimidos e sua cultura sofrem ao longo da história. Da mesma forma, as ruínas do mundo da alegoria são as mesmas ruínas constantemente produzidas pela persistência das tragédias. As alegorias são, no reino dos pensamentos, o que as ruínas são no reino das coisas (IDEM).

Outro traço para a fixação do fazer alegórico como análogo ao procedimento do historiador é a produção de imagens. Se a produção da imagem dialética unifica os instantes fragmentários para uma visão da totalidade, a imagem na alegoria traz à tona uma busca do sentido perdido que deseja ser revelado. Os fragmentos históricos existem como partes perdidas, enquanto o fragmento alegórico sendo representação geral de algo que também é perdido em partes no processo de encarnação na metáfora. Como já dito anteriormente, na história os fragmentos reunidos dão nascimento às constelações que brilham e dão visibilidade as questões que se levantam, já o fragmento alegórico reunido dá raiz à própria alegoria. Comenta Lauro Junkes:

Arrancado do seu lugar e função, descontextualizado, o fragmento pode reunir-se ou ser reunido com outros fragmentos isolados da realidade, criando assim o alegórico seu sentido, um novo sentido dado, não resultante do contexto original dos fragmentos. Uma coisa individual é tomada como fragmento, arrancada dum todo, para absorver o sentido alegórico, pois somente assumida como fragmento a arbitrariedade subjetiva do ato alegórico pode provê-la de novo sentido, procedimento que pode ser entendido como um "resgate", porque sem ele a coisa permaneceria condenada a transitoriedade, muda e sem sentido. Mas esse sentido

que lhe atribui o alegorista nada tem a ver com seu sentido original, a ideia, que ela podia exprimir antes da queda. Sendo, entretanto, um sentido, o procedimento do alegorista como que aponta para o estado de redenção messiânica, como que antevendo as coisas tornarem-se novamente linguagem. (JUNKES, 1994, p. 131)

Segundo Erika Fischer-Lichte, tal processo se dá nas alegorias através da seguinte ordem: desconstrução, reconstrução, reapresentação (JUNKES, 1994). Desconstrução significa captura de um fragmento, retirando-o do seu contexto original e, conseqüentemente, resultado na perda de seu sentido padrão. Já a fase de reconstrução corresponde a um movimento de intertextualidade, onde o alegorista atribui novo sentido ao fragmento recortado ao situa-lo em outro contexto. A colocação no novo contexto é puramente subjetiva, não obedecendo nenhuma regra prévia. Nesta fase há uma recuperação de sentido, mas não o mesmo sentido existente ao tempo anterior, passando a elemento capturado a fazer parte de um novo todo. Já a etapa de reapresentação corresponde à interação do fragmento ao novo contexto. Embora divorciado do contexto anterior, o fragmento transposto carrega traços do contexto anterior, fazendo com que nas interações com o novo contexto haja um movimento de duas vias: o fragmento é influenciado pelo novo contexto, ao mesmo tempo que o altera e estabelece uma relação entre o segundo e o contexto original.

Ora, tais etapas podem ser vistas como análogas a outros processos como a rememoração, a montagem e a criação de constelações. Criar constelações é justamente retirar algo de seu contexto original, reagrupando artificialmente com outros elementos de modo a produzir um novo contexto, trazendo a possibilidade de surgimento de diferentes significados a serem apreendidos pela nova ligação estabelecida entre os tópicos e dando visibilidade de possíveis nexos pouco notados tradicionalmente.

Quanto à montagem, ela pode ser vista como um equivalente moderno do processo alegórico. Cabe a seguinte referência:

Observa ainda Burger (1987, p.137) que "o conceito de montagem não introduz nenhuma categoria nova, alternativa ao conceito de alegoria; trata-se, antes, de uma categoria que permite estabelecer com exatidão um determinado aspecto do conceito de alegoria. A montagem supõe a fragmentação da realidade e descreve a fase da constituição da obra". Lembre-se, a propósito, que na mesma década de 1920, em que Benjamin desenvolvia seu conceito de alegoria no ensaio sobre o drama barroco, a vanguarda do cinema soviético, com W. Pudovkin e S. Eisenstein, explodia a teoria da montagem, explorando um sentido novo (e revolucionário) decorrente da contraposição de fragmentos diversos e independentes; também nas artes plásticas avolumava-se a técnica da "collage", com Picasso e Braque; e, enfim, a construção literária vanguardista, sobretudo o romance, incorporou crescentemente tais técnicas, desde as discontinuidades de um Proust ou de um Joyce. (JUNKES, 1994, p. 134)

Fazendo uma breve comparação, um artista clássico busca algo próximo do símbolo, onde sua arte tem a grande pretensão de estabelecer uma visão de totalidade. Já o vanguardista no seu processo de montagem acaba seguindo o mesmo processo da alegoria e suas fases de desconstrução, reconstrução e reapresentação. A arte feita com base na montagem tem como base o arranjo de fragmentos, retirando sua matéria-prima de uma ordem onde tais elementos já tinham função e significados definidos. A reconstrução e a reapresentação que se seguem apresentam o criador da montagem como o detentor do direito de atribuir-lhes significado, onde sua intenção é fixar ou não um sentido na reunião de fragmentos na construção de uma dinâmica de totalidade e não-totalidade semelhante ao da origem (*Ursprung*).

Observando o trabalho realizado por Benjamin nas *Passagens*, temos a exata reprodução do trabalho de montagem e, por extensão, da alegorização da realidade. Lembrando que a reconstrução do século XIX tentada pelo filósofo passa pela apresentação daquele período como um passado vivo, onde a separação em fragmentos busca justamente evidenciar a condição do século XIX como parte presente no século XX. Fazendo isso, dá-se evidência ao processo de rememoração (*Eingedenken*) no resgate de elementos pouco óbvios do passado aprimorando o entendimento do presente. Assim, o que o filósofo judeu-alemão buscava por meio da colossal tentativa de aclarar na representação textual da mente burguesa, era dar visibilidade ao caráter fragmentário e imagético da história.

4.3 ALEGORIA COMO UMA NARRATIVA PARA O DESPERTAR

Finalmente, é preciso tecer um comentário sobre a correspondência entre símbolo, alegoria e despertar. É importante reproduzir o trecho abaixo:

O “instante” místico transforma-se no “agora” atual: o simbólico é distorcido e torna-se alegórico. Do acontecer da história salvífica isola-se o eterno, e o que resta é uma imagem viva ao alcance de todas as intervenções que a encenação achar por bem fazer. (BENJAMIN, 2016, p. 197)

Retomando a análise sobre Baudelaire, é importante entender o modo com que Benjamin vê ao mesmo tempo o poeta abraçar e resistir à modernidade. É por meio da utilização das alegorias, fazendo dos seus próprios enigmas a forma da história a ser contada, remetendo o singular ao universal, o claro ao oculto, que o sonho ao mesmo tempo é ampliado e superado pela nova vigília. É por meio de signos ambíguos e polissêmicos a serem

decifrados que há um efeito de embriaguez reverso. Mas ao invés de buscar os temas do barroco, as alegorias da modernidade são fundadas no banal do cotidiano urbano. A maior das alegorias é a transformação das passagens, aquilo que não é nem rua e nem residência, na casa daquele que não tem casa: o vagabundo *flâneur*. O escritor francês faz uso da ambivalência, usando um certo ar arcaico da alegoria para o retrato da contemporaneidade de então, remetendo a um outro do passado uma figura que justamente alienam o passado na realidade material.

Walter Benjamin também faz uso da forma de alegorias. Merece especial atenção a famosa tese IX das *Teses sobre o conceito de história*, a qual traz o tema do *Angelus Novus* apresentando-o como o anjo da história olhando o passado sob a tempestade e as ruínas, propiciando uma breve síntese temática da catástrofe, da sua extensão e da necessidade da rememoração (*Eingedenken*) frente à ruína. A reproduzo aqui:

(...)

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 reconstituir, a partir dos seus fragmentos, aquilo que foi destruído. Mas do paraíso sopra um vendaval que se enrodilha nas suas asas, e que é tão forte que o anjo já 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 a que chamamos o progresso é este vendaval. (BENJAMIN, 2012c, p. 14)

O tempo sem classes é o paraíso, e por isso aquele momento serve como chave para a resolução dos problemas. A rememoração (*Eingedenken*) aparece aqui com a sua dimensão ativa na transformação do presente, pois é do passado sem classes que se extrai o horizonte para a luta. Todavia o triunfo não é a volta simples à gênese, mas a busca dialética presente na busca das origens. Como mencionado anteriormente, a rememoração (*Eingedenken*) benjaminiana é a estrada permanente entre sofrimento do passado e exploração corrente, o horizonte pretérito e futuro da utopia. Ela também é o motor da salvação de todas as almas (*apokatastais*), correspondendo este a um momento de reconhecimento das esperanças na forma de uma memória ativa e inovadora que as recupera e retoma. Não se deve apagar em momento algum as lutas derrotadas, ao contrário, sua reafirmação e reincorporação ao presente é o que as honra e salva. Ao mesmo tempo o preenchimento efetivo daquilo que é ruína e catástrofe é aberto, situado historicamente, mas que não se presa a um tempo em específico. Merece atenção o comentário de Orlando Amorin:

Por isso, como texto, o seu modo de articulação é o alegórico, pois, como observa Benjamin em seu *Origem do drama barroco alemão*, “as alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas” (Benjamin, 1984, p.200). se, por um lado, o observador da escultura precisa construir-lhe um sentido a ser decifrado a partir de suas marcas, das marcas de sua desintegração ao longo do tempo, e se, por outro, a observação do torso levou Benjamin a uma reflexão decifradora, então seu leitor também precisa recolher os elementos da alegoria criada para, por sua vez, decifrá-la e elaborar sua própria reflexão. Como observa Susan Buck-Morss (2002, p.41) em relação à *Rua de mão única*, “o modo alegórico permite a Benjamin tornar a experiência de um mundo em fragmentos visivelmente palpável, onde o passar do tempo não significa progresso, mas desintegração”. (AMORIN, 2010, p. 31-32)

Em um primeiro momento, o que se pode deduzir é que o papel a ser desempenhado pelo artista da resistência é análogo ao do historiador, ou seja, na modernidade é o de recolher as ruínas, transfigurar aquilo que a modernidade tornou em mera vivência (*Erlebnis*) e trazer ela de volta ao mundo como uma verdadeira experiência (*Erfahrung*) substantiva. É um lugar basicamente de reciclagem. A forma de fazer de fazer essa transformação é pela linguagem, o que Baudelaire fez utilizando dos seus versos para dar conteúdo ao banal.

A linguagem tem a capacidade de propiciar transformação pela sua própria natureza, Como já analisado, segundo a teoria da linguagem benjaminiana, a partir da leitura do livro bíblico da Gênesis se constata três coisas: a primeira é o poder da palavra divina tem de criar e constituir o mundo; a segunda coisa é a constatação da atividade de dar nomes como tendo um duplo caráter, ao mesmo tempo reconhecedora e designadora da própria relação entre linguagem e conhecimento; o terceiro dado verificado é o decaimento da atividade nominativa decorrente da expulsão do paraíso e a posterior confusão inaugurada com a multiplicidade linguística advinda com o episódio da Torre de Babel. A linguagem artística tem a possibilidade de criar artificialmente mundos que remetem ao real, buscar a natureza primária das coisas com um grau menor de preocupação com a comunicação do que a chamada linguagem natural, readquirindo um potencial criador devido à possibilidade de subverter regras humanas e da natureza. O mundo construído em uma obra de arte é ele próprio uma pequena mônada.

Com estas observações em mente, quando o conteúdo de uma alegoria interage com o mundo real temos o estímulo do reconhecimento das perspectivas de novas possibilidades de mundo e do reconhecimento do indivíduo como parte de uma coletividade, como Benjamin faz na *Infância*. Como o filósofo escreve:

Em toda obra de arte autêntica existe um lugar onde aquele que a penetra sente uma aragem como a brisca fresca de um amanhecer. Daí resulta que a arte, muitas vezes

considerada como refratária a qualquer relação com o progresso, pode servir a sua verdadeira definição. O progresso não se situa na continuidade do curso do tempo e sim em suas interferências, onde algo verdadeiramente novo se faz sentir pela primeira vez, com a sobriedade do amanhecer. [N 9a, 7] (BENJAMIN, 2019, p. 785)

O pequeno universo criado pelo artista pode ser mesmo percebido como um pedaço retirado do mundo real que faz uso da metáfora alegórica para introduzir questionamentos e dar novas possibilidades ao fazer emergir novos significados ao longo do tempo a partir da possibilidade de interação com a realidade. Como exemplo da sua conexão com os conceitos de memória involuntária e rememoração (*Eingedenken*), temos o sentimento ao ler ou assistir uma obra ambientada em períodos históricos passados, onde a boa ficção causa um misto de estranheza e reconhecimento quando causa dúvida sobre a possibilidade do acontecimento retratado ser reproduzido no mundo presente e real. Com isso, o artista acaba emulando o papel do historiador e produz um saber na promoção do contato com modos de vida de modo a fazer perceber o passado como vivo, de mostrar as raízes sempre contemporâneas do presente no passado.

A literatura, via ficção, materializa na linguagem um saber (antes inconsciente no imaginário) que se cristaliza quando desperto, consciente de sua passagem no presente. A ficção seria, então, este olhar especulativo que, a partir de sua natureza imagética, recolhe em meio aos resíduos do real, o ponto desencadeador de um saber. A ficção não só conceitua empiricamente o objeto, mas o torna presença. Por isso o saber adquirido correlaciona-se às outras áreas e ciências da cognição. (MAIO, 2008, p. 3)

Neste jogo entre real e ficção pode surgir uma imagem dialética peculiar. Na ficção alegórica o ato de narrar significa poder manipular a temporalidade e poder dar um novo sentido ao mundo. A narração pode induzir ao despertar por meio de sua capacidade criadora para capturar aquilo que parece intangível e fazer do aparente impossível uma possibilidade. É o que faz Benjamin no texto da *Infância*, destinado a fazer brotar no leitor a busca da experiência (*Erfahrung*) ao relatar a sua própria. Apenas assim teremos a aplicação real da politização da arte mencionada no ensaio sobre a reprodutibilidade técnica.

Mas não é apenas a literatura que pode e deve recorrer ao uso da alegoria. O uso da montagem habilita as artes plásticas, fotografia e mesmo ao teatro incorrer na manipulação temporal com uso político. Especificamente sobre o teatro épico de Bertolt Brecht (1898-1956), escreve Benjamin:

A interrupção da ação, que levou Brecht a caracterizar seu teatro como épico, combate sistematicamente qualquer ilusão por parte do público. Essa ilusão é inutilizável para um teatro que se propõe tratar os elementos da realidade no sentido

de um ordenamento experimental. Porém as condições surgem no fim dessa experiência, e não no começo. De uma ou de outra forma, tais condições são sempre as nossas. Elas não são trazidas para perto do espectador, mas afastadas dele. Ele as reconhece como condições reais, não com arrogância, como no teatro naturalista, mas com assombro. O teatro épico, portanto, não reproduz as condições, ele as descobre. A descoberta das condições se efetua por meio da interrupção das seqüências. Mas a interrupção não se destina a provocar uma excitação, e sim a exercer uma função organizadora. Ela imobiliza os acontecimentos e com isso obriga o espectador a tomar uma posição quanto à ação, e o ator, a tomar uma posição quanto ao seu papel. Mostrarei, com um exemplo, como em sua seleção e tratamento dos gestos Brecht limita-se a transpor os métodos da montagem, decisivos para o rádio e para o cinema, transformando um artifício frequentemente condicionado pela moda em um processo puramente humano. Imaginemos uma cena de família: a mulher está segurando um objeto de bronze, para jogá-lo em sua filha; o pai está abrindo a janela, para pedir socorro. Nesse momento, entra um estranho. A seqüência é interrompida; o que aparece em seu lugar é a situação com que se depara o olhar do estranho: fisionomias transtornadas, janela aberta, mobiliário destruído. Mas existe um olhar diante do qual mesmo as cenas mais habituais da vida contemporânea têm esse aspecto. E o olhar do dramaturgo épico. (BENJAMIN, 2012a, p. 143)

Na passagem acima, fica mais uma vez patente como a estética e filosofia da história como pensadas por Benjamin guardam enorme intersecção, inclusive com a proposta de um uso político da estética que busca reproduzir a seu modo a dialética estruturada no repouso ou imobilidade. Também presente uma chama política, a qual se reverbera na conduta própria dos sujeitos para além de procedimentos estéticos. Este será o tema do quinto capítulo. Antes, porém, cabe analisar melhor os exemplos benjaminianos do uso alegórico da história.

4.4 A CONSTRUÇÃO DE UMA NOVA HISTÓRIA

Como se sabe, as *Teses* são pequenos textos de cunho fortemente alegórico em que Benjamin trata sobre assuntos diversos como fascismo, marxismo, memória, história, teologia. Já as *Passagens*, obra que permaneceu inconclusa, é organizada em 36 arquivos temáticos, dispostos de “A” a “Z” em letras maiúsculas, numa primeira parte, e de “a” a “z”, em letras minúsculas, na segunda parte, havendo arquivos ainda não “preenchidos” na sua parte final. De maneira geral, Benjamin tenta reconstruir o século XIX de Paris. Mas não é uma obra de história típica, uma vez que é feita de aforismos e citações, sendo seu objeto diverso da análise de datas ou grandes eventos. O objetivo do filósofo era mostrar como o presente se cria e é formado por elementos muitas vezes marginais.

Cada um dos cadernos serve como estrelas, juntas criando uma constelação a iluminar a história. A escolha temática reproduz os próprios elementos arquitetônicos e não arquitetônicos presentes nas passagens parisienses, modelo das suas contrapartes espalhadas

pelas grandes metrópoles da modernidade. Tais passagens, também conhecidas como galerias ou arcadas são centrais para Benjamin porque constituiriam uma reprodução material do sonho coletivo da burguesia. O próprio surgimento das passagens só foi possível naquela época devido ao enorme desenvolvimento do setor têxtil e aprimoramento das técnicas da construção de ferro (também incentivado pelo governo francês) advindos da revolução industrial e conseqüente repercussão no comércio com a acumulação de estoques e surgimento das lojas de departamento. Ali também podem ser encontrados através da moda e da prostituição diversos elementos de alienação, como fetichismo da mercadoria e a reificação. “As passagens parisienses, esse mundo em miniatura, são, ao mesmo tempo, moradas de sonho e templo do capital mercantil; nelas se revelam imagens de desejo do sonho coletivo” (MATTOS, 2018, p. 106).

O arquivo N da obra benjaminiana, intitulado “Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso”, traz, como o nome indica, as bases para uma teoria do conhecimento do filósofo alemão e uma crítica contra a concepção tradicional de progresso. É lá que se encontra a considerações sobre as imagens dialéticas ao mesmo tempo que encontramos pistas sobre a própria obra das *Passagens*. Em tal contexto, é importante analisar a citação abaixo:

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 [*Anchaulichkeit*] da história? Ou: de que maneira seria possível concluir 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. Aprender a construção da história como tal. Na estrutura do comentário. Resíduos da história. [BENJAMIN, 2018, p. 763]

O processo de montagem utilizado nas *Passagens* é inspirado nas artes, significando, grosso modo, a técnica de seleção e rearranjo das imagens e sons captados de modo a tornar compreensível o roteiro. Aplicado à história, o processo de montagem converte-se no recorte de momentos afim de romper com a ideia da história vulgar, isto é, a história vista de modo linear como advogada, exemplificadamente, pelo historicismo. A intenção é fazer uma abertura para a multiplicidade dos sentidos, dar vazão a uma história aberta. A montagem modifica a forma e induz a modificação do interpretar: a obra não se apresenta totalmente acabada, revelando nas suas interrupções o processo de construção. A montagem destrói a ilusão de uma totalidade espontânea ou abiogênica. Ora, é exatamente o que é feito nos cadernos do trabalho das *Passagens*. São assuntos tão diversos quanto moda (caderno B),

construções em ferro (caderno f) e espelhos (caderno r). Isoladamente são apenas fragmentos, resíduos da história, mas juntos permitem dar visibilidade a uma ideia particular de história. No caso, a reconstrução do século XIX de modo a evidenciar seu caráter de raiz viva e parte presente da história do século XX. Este efeito é conseguido por conta de a montagem emular o caráter fragmentário da história.

Outrossim, ao dar ênfase a assuntos tratados de maneira periférica, Benjamin dá realização prática a uma das suas ideias de como deveria ser o estudo do passado, qual seja, não a investigação da completude do que foi o passado, mas a caça das lacunas esquecidas pela ideia de grande história dos grandes líderes e grandes acontecimentos.

Outra pista sobre as *Passagens* encontramos na *Tese XIV*, quando Benjamin fala que a revolução francesa era encarada por Robespierre como a volta de Roma ao falar do período clássico como a moda cita uma roupa antiga. Como já dito anteriormente, as *Passagens* são compostas em grande parte de citações. Fazendo uso da citação, Walter Benjamin faz o texto do passado adquirir uma tonalidade semelhante à de um fragmento histórico. Com seu recorte e reinserção no texto dá provas da existência de movimento capturado do passado.

Através da citação, o texto do passado dá provas da sua presença permanente, que não é o resultado de algum esforço de memória; o fragmento citado é a materialização de um parentesco subliminar, um vestígio, que sempre existiu e preexistiu ao autor do texto” (OTTE, 1996, p. 218).

O trecho acima também é a materialização do encontro da força messiânica de gerações distintas, assunto já mencionado na dissertação. Além disso, como comenta Olgária de Matos (2002), a citação coloca em contato o repertório intelectual passado privado com elementos da coletividade.

Em outro turno, o papel do historiador como autor acaba sendo o de verificar as relações existentes, para que seja possível visualizar as relações de familiaridade que transpassam tempo e espaço, onde existe coordenação e não subordinação hierárquica de um texto sobre outro. Em outras palavras, também por essa ótica as constelações representadas pela organização temática dos cadernos das *Passagens* se mostram como exemplo deste procedimento de fixação das afinidades existentes.

Finalmente, lê-la é navegar em meio ao mar aberto onde os encontros com outros navios são inesperados e capazes de produzir grandes surpresas. Nas *Passagens*, as surpresas são os significados encontrados resultantes dos diferentes encontros. Não há uma ordem bem definida de leitura, mas mesmo que houvesse perder-se ali significa uma nova reunião

potencial de ideias inesperadas (encontro de outros navios), limitada pela apenas pela infinita capacidade de a mente pensar.

5. O AUTOR POLÍTICO

5.1 POLÍTICA, INTELLECTUAIS E ARTE

Uma das razões de ser da dissertação é buscar demonstrar a inserção da forma estética da alegoria como profundamente ligada à função rememorativa, o que por sua vez remete à redescoberta pretendida pela filosofia da história do passado enquanto força ativa na constituição do presente. Assim, o pensamento benjaminiano impõe o não apagamento das lutas e seus personagens, pois a história, as lutas e a própria arte é feita por homens e mulheres para outros homens e mulheres. Todavia, o papel do artista e do intelectual comprometido com a luta emancipatória não se resume apenas ao do resgate das lutas esquecidas ou de alertar para os momentos de perigo, exigindo também um papel de real comprometimento real com a causa proletária.

Na conferência *O Autor como Produtor*, datada de 1934, Walter Benjamin trata do modelo de intelectual e da postura artística exigida para tanto, o que envolve sua autonomia para escrever ou produzir a arte que queira. Naquele ano, Hitler já assumira o poder na Alemanha, Benjamin e outros numerosos intelectuais alemães estavam exilados, havia ainda um certo encantamento com a União Soviética (que Benjamin visitara na segunda metade dos anos 1920), persistia uma cisão na esquerda datada do pacto entre forças armadas e Partido Socialdemocrata para a derrota da Liga Espartaquista (liderada por Rosa Luxemburgo e que era por si mesmo uma dissidência do partido) e conseqüentemente da revolução alemã.

Iniciando o texto remetendo à *República* de Platão e ao banimento dos poetas, Benjamin fala da integração dos poetas na URSS para a promoção de certos fins revolucionários a partir do exemplo dado pelo escritor soviético Sergei Tretiakov²¹ (1892 – 1937), modelo da “interdependência funcional que existe sempre entre a tendência política correta e a técnica literária progressista”. Ele convocava comícios populares, atuou no convencimento dos camponeses na adesão à coletivização, entre outras ações. Nas palavras de Walter Benjamin, “Tretiakov distingue entre o escritor operante e o informante. A missão do primeiro não é relatar, mas combater; não ser espectador, mas participante ativo” (BENJAMIN, 2012a, p. 132). Tal ideia coloca o problema da busca dos significados artísticos como parcialmente conectado à atuação do autor ou autora nas circunstâncias coletivas reais em que sua obra está inscrita.

²¹ Curiosamente Tretiakov foi preso sob a acusação de espionagem para a Alemanha e Japão, tendo morrido em circunstâncias incertas na prisão. Foi reabilitado em 1956, como parte da desestalinização.

Diante do modelo de Tretiakov como figura ideal, é importante destacar que existem dois tipos básicos e alguns subtipos que Benjamin explora. Primeiramente temos o escritor ou artista burguês, focado apenas na diversão. Sem admitir, ele trabalha na legitimação dos interesses burgueses na sua recusa a participar do jogo político a partir da situação social contemporânea. A postura do burguês diante da aparente dicotomia entre formas e conteúdos engajados ou não engajados e uma suposta perda de qualidade é a adesão a uma falsa aparência de neutralidade das obras, pois, para Benjamin, dizer priorizar apenas a diversão ao invés de uma tendência política nada significa além de estar a serviço da ideologia da classe dominante. Já o progressista²², obedece a uma tendência política conscientemente em favor do proletariado. A partir dessa distinção básica, o filósofo avança na tipologia, diferenciando os autores burgueses de esquerda (representados por movimentos como “Nova Objetividade” e “Ativismo”) e os revolucionários. Os últimos manifestam mais do que uma aliança verbal e com os proletários e de produção de obras ditas engajadas, se mostrando ainda atuantes politicamente. O problema da obra de arte confeccionada pelos autores burgueses de esquerda não é propriamente pelos seus méritos ou deméritos puramente estéticos, mas pelo seu papel como líderes de opinião. Ou melhor, pela sua recusa de se envolverem a fundo na situação política, mantendo uma posição à margem da luta de classes, o que só serviria à manutenção do *status quo* do sistema burguês. O compromisso político do burguês de esquerda parece ter como base uma concepção de política indistinta da moral, isto é, as tendências políticas de esquerda são vistas como moral idealista, estando ausente um compromisso da política enquanto prática revolucionária. Assim, o não engajamento do próprio autor acaba por desqualificar sua própria obra no seu aspecto político. Em *Melancolia de Esquerda*, texto datado de 1931, encontramos o seguinte comentário:

Nos últimos quinze anos essa inteligência de esquerda tem sido ininterruptamente agende de todas as conjunturas intelectuais, do ativismo à “nova objetividade”, passando pelo expressionismo. Sua significação política, porém, esgotava-se na conversão de reflexos revolucionários, na medida em que estes afloravam na burguesia, em objetos de dispersão, de divertimento, facilmente canalizáveis para o consumo. (BENJAMIN, 2012a, p. 79)

Desta feita, o próprio autor que produz tais obras sem de fato engajar-se cria frutos vazios, pois sua criação acaba sendo útil para a burguesia que ele julga combater na medida que sua expressão artística acaba servindo para abastecer a máquina das relações de consumo burguesa. Mesmo que a intenção seja crítica, a crítica feita pelos autores burgueses de

²² Aqui pensado no sentido de adepto do progresso real da humanidade, não apenas do mero progresso material, sinônimo de adepto da revolução.

esquerda acaba por tornar-se uma crítica superficial, sendo facilmente absorvida pelas classes dominantes em forma de entretenimento, tornando-se parte do sonho hipnotizante que a burguesia sujeita as massas. Todavia, importante frisar, Benjamin rejeita a arte cujo único mérito seja o engajamento. Como diz o pensador, “a tendência de uma obra literária só pode ser correta do ponto de vista político quando for também correta do ponto de vista literário” (BENJAMIN, 2012a, p. 130). A pura atuação política que se traveste de arte torna-se panfletária, ou seja, abrem mão de sua qualidade estético-artística em nome da propaganda política banalizada na medida que não contribui para a formação crítica, mas repetição hipnótica do seguir a moda da ocasião, de gerar *cliques* (BENJAMIN, 2012a).

5.2 O PAPEL DA PRODUÇÃO

O papel crítico do intelectual e do artista passa sobretudo pela sua consciência da sua obra como parte de um processo produtivo, pois “para o autor como produtor o progresso técnico é um fundamento do seu progresso político” (BENJAMIN, 2012a, p. 139). Assim, a criação artística e intelectual deve buscar modificar a forma de produção das obras de arte, o que implica em dota-las de novas qualidades formais. Este é o papel principal do artista verdadeiramente engajado na tendência correta. Portanto, para Benjamin, uma transformação orientada para a revolução é necessária que haja a inovação na produção, sendo o uso correto e crítico da arte nos seus diversos meios da sua expressão política uma qualidade revolucionária.

A exigência do entendimento de novas qualidades formais já foi apresentada no capítulo um da presente dissertação sob o ponto de vista do historiador crítico, sendo que o mesmo cenário da era da reprodutibilidade técnica em meio à ascensão fascista opera também aqui, mas agora sob o ponto de vista do artista. Para mudanças que verdadeiramente sirvam à revolução, Benjamin convoca os autores a uma tomada de posição consciente a respeito dos meios de produção em que a obra está inserida.

Encontramo-nos diante do fato – abundantemente demonstrado nos últimos dez anos, na Alemanha – de que o aparelho burguês de produção e publicação pode assimilar uma surpreendente quantidade de temas revolucionários, e até mesmo propaga-los, sem colocar seriamente em risco sua própria existência e a existência das classes que o controlam. Isso continuará sendo verdade enquanto esse aparelho for abastecido por escritores revolucionários rotineiros. Defino o rotineiro como o homem que renuncia por princípio a aperfeiçoar o aparelho produtivo a fim de romper sua ligação com a classe dominante, em benefício do socialismo. Afirmando ainda que uma parcela substancial da chamada literatura de esquerda não exerceu

outra função social que a de extrair da situação política efeitos sempre novos, para entreter o público. (BENJMAIN, 2012a, p. 137)

O tratamento crítico da cultura, isto é, pensando as relações de produção, permite dar luz sobre o problema da sua falsa autonomia perante o restante do mundo do trabalho. Ora, se como vimos no curso da dissertação, a existência de uma relação de expressão entre infraestrutura e superestrutura, nada mais natural que a análise verdadeiramente materialista da arte passe pelo exame das mudanças técnicas e das condições de produção. Contudo, a pergunta feita por Benjamin no início de *Autor como Produtor*, não trata de uma vinculação reflexa de cultura e modernidade capitalista, mas de perguntar sobre como as obras de arte se situam como parte dessas relações (BENJAMIN, 2012a). Pensado dessa forma, o estudo da sociedade a partir da sua evolução técnica resgataria a historicidade aos objetos frutos desta técnica. Como já vimos, a arte não deixa de ter um caráter técnico (algo escancarado na sua reprodutibilidade), o que faz do estudo da arte a partir da técnica constituir-se em um meio capaz de articular dialeticamente na forma de constelações o que antes parece ser dicotômico, como tendência política e qualidade da obra, história da cultura e a realidade material. Desse modo, o pensar ou não pensar os meios de produção torna-se uma das características que diferencia um autor burguês de esquerda de um verdadeiro revolucionário.

Noutro turno, temos a necessária superação daquilo que Benjamin chama de “esferas compartimentalizadas” (BENJAMIN, 2012a, 139) de produção intelectual, aspecto necessário para a circulação de uma obra de fato politicamente válida e esteticamente relevante para os novos tempos. Tais esferas representam as dicotomias tradicionais entre os espaços de competência das forças de produção material e intelectual, bem como a própria demarcação de campo rígida entre as próprias meios e artes como a separação de som e imagem. A primeira das grandes separações é a que impede a solidariedade entre produtores. Pensar o aspecto de produção de uma obra de arte desfaz as ilusões de gênio criador isolado do mundo, permitindo o reconhecimento dos diferentes autores como produtores faça brotar um vínculo classista. Quando se enxerga sua própria classe, o autor pode integrar-se ao proletariado. É por este motivo que não pensar o aspecto produtivo da arte acaba por gerar burgueses de esquerda, porquanto ainda sujeitos ao tradicionalismo que mascara as relações de classe existentes. O fato do ator e diretor perderem uma certa aura mística, reconectando-os à realidade de serem uma espécie de servidores, acaba por ser um reflexo da própria perda da aura que ocorre em meio a ascensão da era da reprodutibilidade técnica. Portanto, desnudar tais relações é encontrar o tempo de agora, enquanto o teatro antigo e aquele que

simplesmente se recusa a pensar a produção está datado de outra era, servindo a outros propósitos, muitas vezes a-históricos.

Outro dado relevante ao tema, é que o misticismo em torno de categorias como obra-prima, renovação espiritual, é análogo a uma visão historicista da história. Da mesma forma que a história pautada em grandes acontecimentos esconde as lutas, o “misticismo artístico” esconde a própria constituição material das obras de arte. O apego exagerado às tradições culturais enquanto dissociadas do mundo material é uma maneira de mostrar o compromisso real com práticas que só servem às classes dominantes na manutenção do estado do mundo como ele é ao invés de como deveria ser. Por outro lado, importante frisar novamente, Benjamin rejeita a mera produção engajada. Tais produções ou abrem mão de sua qualidade estético-artística em nome da propaganda política banalizada fruto do modismo ou, como no caso no caso da Nova Objetividade²³, dão valorização desmesurada da estética da miséria, o que acaba por diluir sua qualidade político crítica e a torna propícia a servir ao deleite consumista burguês. Ainda sob essa mesma perspectiva, é importante citar o ataque que Benjamin faz a esta última escola:

Essa escola, como disse, fez despesas extravagantes com sua pobreza. Ela se esquivou, com isso, à tarefa mais urgente do escritor moderno: chegar à consciência de quão pobre ele é e de quanto precisa ser pobre para poder começar de novo. Porque é disso que se trata. O Estado soviético não expulsará os poetas, como o platônico, mas lhes atribuirá tarefas – e por isso mencionei no início a República de Platão - incompatíveis com o projeto de ostentar em novas "obras-primas" a pseudo-riqueza da personalidade criadora. Esperar uma renovação no sentido de tais personalidades e tais obras é um privilégio do fascismo, capaz de formulações estúpidas como aquelas com que Günther Gründel conclui sua rubrica literária, em Missão das jovens gerações: "Podemos terminar... essa visão panorâmica com a observação de que o Wilhelm Meister e o Grüne Heinrich de nossa geração até hoje não foram escritos". O autor consciente das condições da produção intelectual contemporânea está muito longe de esperar o advento de tais obras, ou de desejá-lo. Seu trabalho não visa nunca a fabricação exclusiva de produtos, mas sempre, ao mesmo tempo, a dos meios de produção. Em outras palavras: seus produtos, lado a lado com seu caráter de obras, devem ter, antes de mais nada, urna função organizadora. Sua utilidade organizacional não precisa de modo algum limitar-se à propaganda. A tendência, em si, não basta. O excelente Lichtenberg já o disse: não importam as opiniões que temos, e sim o que essas opiniões fazem de nós. E verdade que as opiniões são importantes, mas as melhores não têm nenhuma utilidade quando não tornam úteis aqueles que as defendem. A melhor tendência é falsa quando não prescreve a atitude que o escritor deve adotar para concretizar essa tendência. E o escritor só pode prescrever essa atitude em seu próprio trabalho: escrevendo. A tendência é uma condição necessária, mas não suficiente, para o desempenho da função organizatória da obra. Esta exige, além disso, um comportamento prescritivo, pedagógico, por parte do escritor. Essa exigência é hoje mais imperiosa que nunca. Um escritor que não ensina outros escritores não ensina ninguém. O caráter modelar da produção - é, portanto, decisivo: em primeiro lugar,

²³ A Nova Objetividade (Neue Sachlichkeit) foi um movimento artístico que enfatizava uma maneira sóbria, pretensamente objetiva, de focalizar a realidade.

ela deve orientar outros produtores em sua produção e, em segundo lugar, precisa colocar à disposição deles um aparelho mais perfeito. Esse aparelho é tanto melhor quanto mais conduz consumidores à esfera da produção, ou seja, quanto maior for sua capacidade de transformar em colaboradores os leitores ou espectadores. (BENJAMIN, 2012A, p. 141)

Quando se pensa em uma negação da ideia da arte como fruto apenas do espírito, clamando a encará-la como mais um objeto de produção, é porque, em determinado nível, existe o entendimento da possibilidade de sua transformação, de que possa ser algo mais do que alimentar a mera necessidade de diversão dos burgueses. Em suma, existe uma série de compromissos para o autor enquanto real produtor para que siga as tendências políticas e artísticas corretas: não se aliene da luta de classes, não banalize nem a miséria e nem a própria política, busque a inovação encarando sua arte também como produto.

5.3 REQUALIFICAÇÃO POLÍTICA DA ARTE

Se para o filósofo judeu alemão, dentro do imperativo da indissociabilidade das qualidades estéticas e políticas, só há no entorno da arte algo de revolucionário à medida que seu uso se desprenda do uso político como pura expressão de modismo, torna-se igualmente preciso refletir novas maneiras de fazer e pensar a arte. Mais, é preciso da inovação capaz de expressar e provocar o ímpeto revolucionário de modo que não seja capturado pelos critérios valorativos da tradição dominante. O momento agora é de discorrer a partir dos exemplos concretos de Benjamin. Cabe aqui a seguinte referência:

(...) Benjamin se via levado a concordar com Brecht quanto à necessidade de se inserir no processo produtivo e transformar sua técnica, a fim de dar nova feição à forma como vinham sendo manipulados os novos aparatos tecnológicos pelas classes dominantes. Além disso, era fundamental alterar, também, a relação do autor com a técnica de produção literária e, por fim, romper com as trincheiras que separavam força produtiva material e intelectual. As maneiras pelas quais isso se daria eram as mais diversas: literatura de cunho pedagógico, legendas explicativas que liberassem a fotografia da moda (conferindo-lhe valor político), o “efeito de estranhamento” ou o “distanciamento” no teatro de Brecht, além da já citada troca de papéis entre leitor e autor, fotógrafo e escritor, intelectual e trabalhador, etc. (COSTA, 2010, p. 4)

A posição deste elemento de descontinuidade ou interrupção das coisas em relação ao fluxo que parece natural remete a posição de alguém capaz de dar vazão a ideia de capturar o fragmento da história para a percepção da sua construção. Há um estímulo à reflexão sobre os acontecimentos, que ficam nus e tornam-se singulares diante daquilo que parece lhe ser estranho. Nas palavras de Luciano Gatti:

Benjamin, ao contrário, situa a conexão entre o gesto e o fluxo vivo sob a figura da interrupção, a qual não insere, mas destaca o gesto do fluxo vivo, impedindo o encadeamento da ação. Destacado da continuidade, o elemento despercebido ganha o caráter de expositor da ação em que estava inserido. Seu caráter circunscrito – sua moldura – permite assim mostrar a articulação deste fluxo. Seria esta sua relação com a verdade, seu caráter não falsificável: sua irredutibilidade a todo sentido previamente constituído como possibilidade de construção de novos sentidos.

A descoberta das circunstâncias, responsável por despertar o interesse do público, não é produto de uma explicação totalizante que revela ao espectador como o mundo funciona, mas da interrupção mesma do discurso. “A descoberta de situações se processa pela interrupção dos acontecimentos”. A interrupção tem a função crítica de tornar estranha uma situação habitual, desmontando-a em seus componentes, e mostrando, a partir da possibilidade de um novo arranjo, a falsidade do arranjo corrente. Sua função não é assim só de desmontagem, de destruição do contexto. Ela prepara os elementos para serem remontados em uma nova situação. Ela mostra tanto sua imprescindibilidade quanto sua insuficiência. (GATTI, 2008, p. 65-66)

Com o uso da montagem, o que o autor que pensa de maneira revolucionária busca é “transmitir ao espectador o ensinamento de que também a realidade é algo construído e que poderia ser transformado com um novo arranjo de seus componentes” (GATTI, 2008, p. 72). O que está em jogo na montagem é seu privilégio da artificialidade, pois seu próprio existir quebra sincronias e revela a si mesma e o todo como construção, tornando evidente a existência da técnica. O todo deixa de ser natural, contínuo. Pensar a técnica quase obriga a pensar na existência do que está por trás de sua produção: o elemento humano. Orientada por uma tendência política correta, a montagem acaba por evidenciar as contradições existentes ao inserir a obra nas relações de produção, oferecendo um significado a ser constantemente reinterpretado de acordo com as condições materiais de cada época. Walter Benjamin traz um bom exemplo do modo que tal interrupção acontece e da forma que ela incentiva o pensamento do público. Veja-se:

O teatro épico não reproduz, portanto, condições, mas as descobre. A descoberta das condições processa-se pela interrupção dos acontecimentos. O exemplo mais primitivo: uma cena de família. De repente, entra em cena um estranho. A mulher estava prestes a amassar um travesseiro, para jogá-lo na filha; o pai estava prestes a abrir a janela, para chamar a polícia. Nesse momento, aparece na porta um estranho. *Tableau*, como se costumava dizer, no princípio do século. Ou seja: o estranho se depara com certas condições – travesseiro amarfanhado, janela aberta, móveis destruídos. Mas existe um olhar diante do qual mesmo as cenas mais habituais da vida burguesa apresentam um aspecto semelhante. Quanto maiores as destruições sofridas por nossa ordem social (e quanto mais somos afetados por elas, juntamente com nossa capacidade de explica-las), tanto mais marcada será a distância mantida pelo estranho. (BENJAMIN, 2012a, p. 87)

O contato com as novas formas de arte como o cinema, rádio e fotografia é essencial para um duplo aprendizado. Primeiramente, dar fim à concorrência inútil naquilo que um

meio é intrinsicamente superior a outro, como o teatro cheio de efeitos tentando inutilmente sobrepujar o cinema. O segundo aspecto é a absorção das inovações, como a já mencionada montagem, forma moderna da alegoria como visto ao longo da dissertação, remetendo a uma dialética da imobilidade. Observe-se o exemplo dado por Benjamin em relação ao teatro épico de seu amigo Bertolt Brecht:

O texto tem uma função instrumental nos dois casos: no primeiro, ele está a serviço da preservação da atividade teatral e no segundo, a serviço de sua modificação. E como é possível está última? Existe um drama para a tribuna, já que o palco se converteu em tribuna, ou, como diz Brecht, “para institutos de publicação”? E, se existe, quais suas características? Um “teatro contemporâneo” (*Zeittheater*) sob a forma de peças-tese, com caráter político, parecia a única forma de fazer justiça a essa tribuna. Mas, qualquer que tenha sido o funcionamento desse teatro político, do ponto de vista social ele se limitou a franquear às massas proletárias posições que o aparelho teatral havia criado para as burguesas. As relações funcionais entre palco e público, texto e representação, diretor e atores quase não se modificaram. O teatro épico parte da tentativa de alterar fundamentalmente essas relações. Para seu público, o palco não se apresenta sob a forma de “tábuas que significam o mundo” (ou seja, como um espaço mágico), e sim como uma sala de exposição, convenientemente disposta. Para seu palco, o público não é mais uma massa de cobaias hipnotizadas, e sim, uma assembleia de pessoas interessadas, cujas exigências ele precisa satisfazer. Para seu texto, a representação não significa mais uma interpretação virtuosística, e sim um controle rigoroso. Para sua representação, o texto não é mais um fundamento, e sim uma tabela, na qual se registram, sob a forma de reformulações, os ganhos obtidos. Para seus atores, o diretor não transmite mais instruções visando à obtenção de efeitos, e sim teses em função das quais eles têm que tomar uma posição. Para seu diretor, o ator não é mais um artista mímico, que incorpora um papel, e sim um funcionário, que precisa inventariá-lo. (BENJAMIN, 2012a, p. 84)

Na citação acima, vemos toda a extensão da transformação pretendida por Benjamin. O que se propõe ao público é a quebra da ilusão do mundo burguês ao entrar em contato com a ilusão teatral, porém o teatro só pode encontrar tal efeito quando as relações de produção existentes na arte são devidamente encaradas em termos de produção material. De certa forma, a consciência dos meios de produção faz das obras uma operação que inclui o processo de trabalho intelectual também do público, na medida que seu interesse e capacidade completa ou não a intenção do autor de provocar reflexões. O teatro convertido em tribuna só tem sentido se a mensagem é corretamente compreendida, afinal.

Retomando a ideia da superação das “esferas compartimentalizadas de produção”, seu segundo sentido remete ao compartilhamento dos meios de produção que já acontece com alguma das vanguardas. O pensador atesta a importância do esvaziamento da separação entre os diferentes meios e formas, de modo a impulsionar a criação de novíssimas formas artísticas a partir da sua intersecção entre si e os então novos meios técnicos disponíveis como a fotografia, o cinema e a gravação sonora. O próprio trabalho das *Passagens* é, como vimos,

um exemplo de separação de historiografia e a técnica da montagem empregada nas diferentes artes. Cabe a seguinte citação:

As formas do teatro épico correspondem às novas formas técnicas, o cinema e o rádio. Ele está situado no ápice da técnica. Se no cinema já se impôs progressivamente o princípio de que deve ser possível ao público “embarcar” a qualquer momento, de que para isso devem ser evitados os antecedentes muito complicados e de que cada parte, além do seu valor para o todo, precisa ter um valor próprio, episódico, esse princípio tornou-se estritamente necessário para o rádio, cujo público liga e desliga a cada momento, arbitrariamente, seus alto-falantes. (BENJAMIN, 2012a, p. 88)

Temos aqui outro exemplo de como o contato com os meios modernos de reprodutibilidade técnica permite a reconfiguração da arte. É como se o contato com a modernidade técnica fosse chave para a compreensão do que se passa na própria cabeça das pessoas durante a modernidade. A relação do público na era da reprodutibilidade permite ser outra, de meramente passivo para parte ativa na produção de matérias de jornal como colaborador ou mesmo no teatro que deixa de ser um lugar de mera diversão noturna para converter-se em verdadeira tribuna cercada por pessoas interessadas em ouvir, aprender, debater. “Benjamin exige uma transformação da experiência estética que possibilite que a recepção das obras não se reduza à contemplação” (GATTI, 2009, p. 93). De certa forma, o próprio pensador foi influenciado pela pedagogia das vanguardas, como a já examinada influência e troca de conceitos do surrealismo na sua própria produção bibliográfica. A partir dessa chave, se ela corretamente orientada na sua tendência política, temos o caminho para o despertar do sonho burguês.

A dialética visada pelo teatro épico não se limita a uma sequência cênica no tempo; ela já se manifesta nos elementos gestuais, que estão na base de todas as sequências temporais e que só podem ser chamados elementos no sentido figurado, pois não são mais simples que essa sequência. O que se descobre na condição representada no palco, com a rapidez do relâmpago, como impressão de gestos, ações e palavras humanas, é um comportamento dialético imanente. Condição descoberta pelo teatro épico é a dialética em estado de repouso. (BENJAMIN, 2012a, p. 94)

Além do surrealismo e do teatro de Brecht, outros nomes citados pelo filósofo são John Heartfield (1891 – 1968), no âmbito das Artes Plásticas, e o do compositor Hanns Eisler (1898 – 1962) e no domínio da Música, como também o dadaísmo. O dadaísmo no uso da montagem fazia explodir o tempo, formando naturezas-mortas a partir de objetos de uso diário, dando autenticidade à vida diária. Por sua vez, Eisler era filiado ao Partido Comunista da Alemanha, tendo trabalhado na composição de melodias de Brecht. O musicista reconhecia

a necessidade de o concerto ser transformado pela palavra, tornando-o também um comício político, além da de eliminar as oposições de técnica e conteúdo, intérprete e ouvinte. Já Heartfield é elogiado por seu trabalho fotográfico, “cuja técnica transformou as capas de livros em instrumentos políticos” (BENJAMIN, 2012a, p. 138). Ele está em contraposição a Albert Renger-Patzsch (1897-1966), um dos grandes nomes da escola da Nova Objetividade na fotografia. Renger-Patzsch, segundo a crítica benjaminiana, representaria o apogeu daquela escola na transformação da miséria em objeto palatável ao consumo, renovando o mundo como ele é ao invés de transformá-lo. A sugestão de Walter Benjamin é a superação da barreira entre escrita e imagem, tornando o escritor também fotógrafo.

Finalmente, que ocorre tanto na fusão das artes e meios quanto na expansão do uso da montagem é a quebra de um pretense fluxo natural das coisas. O estranho, o inesperado e o incomum, todos têm o condão de interrupção provocadora de reflexão. Por isso mesmo a apreciação contemplativa da arte não é desejável para que esta tenha cunho realmente pedagógico.

5.4 ESTRUTURAS DO PENSAR POLÍTICO

Neste último capítulo o foco foi pensar o papel do intelectual e da arte enquanto sujeitos e meios revolucionários. Além da taxonomia das diferentes espécies de autores, ficou estabelecido o motivo da técnica ganhar proeminência no estudo estético benjaminiano: ela revela o elo humano existente entre infraestrutura e superestrutura.

O autor preocupado com os problemas políticos só pode ser solidário com outros autores enquanto se vê também como sujeito produtor, mesmo elemento que lhe conecta aos proletários. Sem a colocação do problema da produção, o sujeito está condenado à produção intencional ou não de produtos de consumo para a burguesia. Apenas dotado e orientado de uma posição política correta, a arte que se democratiza com os novos meios técnicos poderá ter caráter pedagógico ao inspirar mudanças sociais em favor dos oprimidos.

Mas a preocupação com a técnica também deve existir no sentido de procurar aprimorá-la, tal como revolucionários procuram aprimorar os meios de produção. Pois se o autor deseja ser também revolucionário, é seu papel dar cunho político à sua obra e seu agir. E o agir passa pela produção de obras que causem reflexão, democratizem o acesso ao público das massas, transformem sua própria arte como corolário do desejo da transformação do mundo.

Para executar tal tarefa o autor deve procurar dar cabo às separações arbitrárias quaisquer que existam, mesma da própria arte. Uma pintura pode ser formulada a partir da publicidade, a fotografia pode ter outros elementos que não a imagem. Com a montagem, a obra denuncia-se como feito humano composto a partir de pedaços da realidade, organizados de uma forma em que a interrupção do natural faça despertar o pensamento crítico. Assim, cada coisa pode ser analisada em sua singularidade, quebrando a ideia de acabamento.

Finalmente, todas as ideias dispostas em relação ao papel do autor e de sua obra e procedimentos são aplicação dos princípios que também aparecem em outros campos, como a filosofia da história. Isto porque o próprio Walter Benjamin quebra as estruturas rígidas de separação entre as diferentes áreas do conhecimento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando olhamos as constelações no céu e ligamos os pontos imaginários a imagem obtida pelo nosso esforço mental é apenas uma versão tosca da imagem real existente na natureza. Por isso mesmo a relação existente obedece a lógica de percepção das semelhanças nos ditames da mimese benjaminiana. A exatidão é menos importante do que a própria percepção da similaridade. De modo análogo, na presente dissertação buscou-se dar os elementos suficientes para que o traçado da constelação fosse possível. A própria possibilidade deste tipo de procedimento mostra por si só o caráter múltiplo e interdependente do pensamento benjaminiano. A conclusão da presente dissertação não é concluir no sentido de dar termo às reflexões propostas, mas sim terminar de trazer um segundo olhar, guiado, que dê novas perspectivas aos temas da filosofia benjaminiana.

Essa “visita guiada” ao pensamento benjaminiano não é uma visão cronológica, pois correria o risco de limitar a apontar a ordem em que os vários elementos componentes da filosofia da história foram surgindo. Ora, ter mãos uma certidão de nascimento parece ser menos importante e útil do que olhar os componentes da filosofia na medida em que se relacionam uns aos outros em idas e vindas. Esta ordem é espiral porque permite observar que há uma repetição de muitas coisas, mas cada volta entre os eixos da dissertação permite vislumbrar também partes inéditas ou ocultas pela sombra da volta anterior. O eixo que o corpo/conteúdo circula é o próprio método benjaminiano. Trazendo de nova as perguntas iniciais da dissertação, não é possível haver filosofia da história benjaminiana sem falar em modernidade e memória. Como também não seria possível falar em memória e modernidade sem falar sobre filosofia da história. Como pode-se perceber ao longo da dissertação, uma interdependência que faz com que cada tema não possa ser compreendido adequadamente sem o reconhecimento das múltiplas conexões existentes uns com outros.

Primeiramente, tanto na teoria da memória quanto na estética e também na filosofia da história temos o mesmo processo de retirada e realocação de partes de um todo ocorrendo sob o ambiente constituído a partir da modernidade. O procedimento é comum, apenas mudando os atores principais. Na história falamos de fragmentos históricos e imagem dialética, na teoria da memória o assunto é memória involuntária e rememoração (*Eingedenken*), na estética alegoria e montagem. Este procedimento comum é a primeira característica que determina a indissociabilidade de memória, estética e modernidade na filosofia da história.

Como apresentado desde o início, há uma teoria do conhecimento envolvendo as relações de infra e superestrutura. A relação de expressão detectada pelo pensador permite observar de que modo as mudanças da modernidade atingem o objeto cultural e seu modo de difusão. Por conta das necessidades da modernidade, os diversos elementos do que se entende por cultura (artes, moda, etc) acabam servindo à constituição de uma imagem onírica e falsa da realidade. Há uma adaptação da cultura ao novo cenário moderno, situação refletida na criação de fantasmagorias e no transformar a experiência em vivência com a conseqüente deterioração da relação com o passado. As passagens parisienses e as partes que a compõem são uma pequena mônada de tais mudanças. O sonho da burguesia converte-se em pesadelo na ascensão do fascismo, momento onde fica patente a arte e a cultura servindo a um propósito alienador da realidade com o processo de estetização da política promovido pelo fascismo. Ao mesmo tempo a proposta de politização da arte é inócua sem a historicidade propiciada pela introdução das novas categorias estéticas como reprodutibilidade e autenticidade e a devida apropriação revolucionária dos novos meios técnicos desenvolvidos na modernidade.

Se para escapar da armadilha fascista da estetização da política é preciso a politização da estética, é necessário ter claro o papel a ser desempenhado por aquele que deseja entrar na luta. Não basta assinar panfletos, como também não é suficiente produzir uma obra de arte dita engajada. É preciso retirar a arte da hipnose da modernidade produzida pelas classes dominantes, o que significa pensar a arte como composta de estruturas de produção. Só assim poderá perceber que a solidariedade de classe não se confunde com simpatia moral, como também o autor poderá pensar a inovação da sua arte como instrumento para uma melhor pedagogia crítica na sua relação com o público.

A filosofia da história ensina que sozinha a política é insuficiente para ganhar o jogo, carecendo da teologia. A introdução de elementos teológicos na política permite captar uma verdade que se propaga além do tempo, fazendo perceber uma realidade superior que está encoberta. Com o estudo da filosofia da história temos esclarecimentos adicionais sobre a modernidade e a ideologia do progresso que lhe sustenta, características necessárias para um viés político verdadeiramente redentor. Com a ideologia do progresso em mente podemos entender como se dá formação de um solo fértil à disseminação do fascismo a partir da associação equivocada de progresso material e progresso humano, algo sobretudo presente com uma visão histórica triunfalista que celebra acriticamente o passado idealizado pelos vencedores. Apenas a filosofia da história permite ver no horizonte o verdadeiro inimigo em toda sua força.

A filosofia da história também flerta com a teologia quando se propõe a salvar todas as almas através de uma redenção destruidora da velha ordem, a interrupção da história como ela vem sendo. E ela vem sendo a catástrofe, a derrota contínua dos oprimidos, ao mesmo tempo em que o progresso material não deixa de ser celebrado como se fosse progresso humano. Os acidentes que fazem parar o progresso humano (como o fascismo), que a visão da ideologia do progresso vê como exceção, são a regra. Mas a verdadeira exceção é o novo nascido depois da redenção.

É também na filosofia da história que aparece pela primeira vez como método o procedimento de retirada e realocação, no caso de um fragmento histórico do passado colocado no presente para a percepção das tensões carregadas e cristalizadas na forma de uma imagem dialética. Para poder vislumbrá-la é preciso mudar o olhar temporal sobre as coisas. Sem tal mudança os instantes de perigo não vão ser percebidos e as oportunidades de fazer diferente diante de uma nova tragédia que se anuncia vai ser perdida. O instante de perigo abre uma janela de oportunidade para a colocação da teoria em prática.

Apenas quando conectamos uma teoria da memória podemos ter toda a abrangência do que significa uma nova temporalidade. O resgate da memória propiciado na forma de memória involuntária traz à tona aquilo que é esquecido no inconsciente, sendo a rememoração (*Eingedenken*) consistindo na relocação desse momento no viver do presente. A rememoração (*Eingedenken*) modifica o olhar desse tempo presente, correspondendo a um despertar. O mesmo despertar necessário para dar fim ao sonho da modernidade. Aplicada a uma dimensão coletiva a lembrança é um fragmento histórico de luta que dá origem a formulação da imagem dialética e do despertar que faz enxergar o instante de perigo e a possibilidade de deter a história como ela vem sendo.

Ocorre que a teoria da memória é inspirada pela estética, na manifestação da memória involuntária feita por Marcel Proust por um lado e na alegoria de outro. Com a literatura pode-se vislumbrar a possibilidade de induzir o leitor ao seu próprio despertar. Já com a alegoria temos a conexão estética do procedimento de retirada e recolocação de fragmentos. Mas ela se enriquece a partir da junção de elementos de filosofia da linguagem e da dicotomia entre símbolo e alegoria. A teoria mística da linguagem faz perceber o porque há uma força criadora nas palavras e corrobora a possibilidade de o artista propiciar ao público uma indução ao despertar, situação causada a partir da interação dialética com o real. Já a alegoria quando confrontada com o símbolo permite visualizar e somar mais uma camada ao que significa ultrapassar a temporalidade cronológica, já que as múltiplas encarnações da

alegoria demonstram a percepção kairológica de tempo qualificado e múltiplo nas suas possibilidades.

Um detalhe importante é o fato da alegoria ser uma forma pré-moderna. Reabilitada por Baudelaire no uso de elementos modernos e transformada pelas vanguardas europeias em montagem, é interessante que a própria resposta da modernidade também é olhar para uma forma de arte do passado, traze-la para o presente, atualiza-a no novo contexto. Não é pleonasmo dizer que a alegoria é alegorizada. Grosso modo, atualizar a pré-modernidade é o que torna possível superar os males da modernidade. E atualização da pré-modernidade significa recobrar o esquecido e utilizar-se dos elementos de ruína da modernidade para destruí-la e fazer brotar algo novo.

Se o caráter contextual da modernidade se expressa nas relações de infraestrutura e superestrutura, é preciso mencionar que a memória verdadeiramente assume um duplo aspecto na obra de Walter Benjamin: memória como parte da historiografia, memória como parte da estética (GAGNEBIN, 2014). Memória como parte da historiografia significa que ela, na forma de rememoração (*Eingedenken*), pode motivar a conexão necessária do passado ao presente de modo que se resgate as lutas passadas e derrotadas e se vislumbre um novo porvir naquilo que deixou de ser. Já a memória como parte da estética deve ser interpretada como reprodução artística da busca do despertar. Sobretudo a obra de arte alegórica reproduz a ideia de transitar entre os tempos, na medida em que possui existência no agora e também uma temporalidade não linear que ultrapassa um único sentido simbólico e multiplica os sentidos da obra para além do seu tempo (a reconfiguração temporal propiciada pela rememoração).

Todos esses conceitos são aplicados quando Benjamin quase realiza o sonho de escrever toda uma obra com base em citações. A obra das *Passagens* permaneceu inconclusa e às citações se soma alguns aforismos. Talvez, como a modernidade, estivesse destinada a não ter conclusão e eternamente se reinventar. Se os aforismas autobiográficos da *Infância* exemplificam a teoria da memória, é nas *Passagens* que encontramos o encontro derradeiro de estética, filosofia da história, modernidade e memória. O intuito de promover o reencontro ao século XIX parece realizado e cada citação consegue ser um pequeno fragmento histórico que explode nas pequenas constelações de cada caderno e na grande constelação que é a obra como um todo. Mas agora colocados no céu dos séculos XX ou XXI, cada aforismo ou citação passa a ser testemunha do desapercibido e estimuladora de criação de uma nova narrativa a realizar um passado pleno de perspectivas que abre espaço para reinterpretar o presente e tornar a história aberta para o futuro. Cada imagem, cada voz reflete

estilisticamente a possibilidade vislumbrada por Benjamin de fazer uso dos restos e rastros da modernidade para a construção de uma nova experiência.

Mas a obra das *Passagens* é fruto de uma mente já desperta, pois envolve a evocação de um momento anterior esquecido (no caso o século XIX). Por saber que a história continuará a ser catástrofe, o pensador resgata o que viu para evitar que as coisas sigam o mesmo caminho de guerra. Mesmo tendo sido derrotado, olhar para essa história e a obras produzidas pelo filósofo judeu alemão permitem ter a consciência de nossas próprias derrotas e do que fazer para interromper a continuidade macabra da história como vem sendo.

De muitos modos as características da modernidade enumeradas por Benjamin acabam tendo sua continuidade em nossos dias. Com o respeito devido a outras opiniões, podemos falar que nos tempos atuais vivemos o paroxismo da modernidade. Estão presentes toda a dificuldade de narração dos fatos da vida, tempo acelerado e falta de tempo, fantasmagorias, experiência passando a ser vivência. Mas agora até a verdade parece fragmentada. Mais do que nunca é hora de olhar o anjo da história e se inspirar pela sua humanidade radical e restabelecer um olhar verdadeiro e focado na história não contada dos oprimidos, fazer dizer aquilo que não pode ser dito, pois, usando a citação em outro contexto, “é irrecuperável toda a imagem do passado que ameaça desaparecer com todo o presente que não se reconheceu como presente intencionado nela” (BENJAMIN, 2012c, p. 11). O anjo nos faz lembrar que não estamos sozinhos, mas somente nosso olhar desperto e as ações que dele derivam são capazes de revelar o que ficou escondido ou não compreendido na história para unir e depois dar fim às nossas próprias incompreensões e dilemas, pois somente quando percebemos cada tragédia como nossa a urgência vem à tona. Como um visionário, Walter Benjamin tentou trilhar este caminho que agora nos aponta. Cabe a nós dar seguimento ao seu projeto a partir do ponto onde foi interrompido, entendendo sua luta como nossa, ou continuar na estrada do destino que nos tem levado para a catástrofe e a morte.

REFERÊNCIAS

AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**, in col. Estudos. Trad. Vários tradutores. São Paulo: Editora Perspectiva, 6ª. ed. 2013.

BAUDELAIRE, Charles. As Flores do Mal, in col. Poesia de Todos os Tempos. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, 9ª impressão.

BENJAMIN, Walter. **A Capacidade Mimética**. In: Humanismo e comunicação de massa. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1970. 93p. (Comunicação, 2).

_____. **Baudelaire e a modernidade**. Edição e tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

_____. **Magia e técnica, Arte e Política (Obras escolhidas, v. 1)**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2012a

_____. **Rua de mão única (Obras escolhidas, v. 2)**. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. 6ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2012b

_____. **Passagens**. Belo Horizonte, MG: Editora da UFMG, 2018.

_____. **O anjo da história**. Org. e trad. de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012c.

_____. **Origem do drama trágico alemão**. Edição e tradução João Barrento. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

BAPTISTA, Mauro Rocha. **Sobre o messianismo no Fragmento político-teológico de Walter Benjamin**. *Griot* : Revista de Filosofia, Amargosa, Bahia, v.16, n.2, p. 382-397

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

COSTA, T. L.. **Autonomia ou engajamento: a função da arte em Walter Benjamin e Nelson Rodrigues**. *Revista Escrita (PUCRJ. Online)*, v. 11, p. 1-9, 2010. Disponível em <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/16364/16364.PDF> Acesso em 7 de fevereiro de 2021.

COLI, A.L.. **A Origem (Ursprung) como alvo e o método interpretativo de Walter Benjamin**. *Cadernos Benjaminianos* , v. 1, p. 1-11, 2009

CHAVES, Ernani. **Walter Benjamin: ver a catástrofe**. *Terceira Margem*, [S.l.], v. 18, n. 29, p. 85-102, maio 2014.

FERRARI, S. C. M. **OS EFEITOS DA MIMESE: exame do sentido da festa popular em Rousseau e da transmissão radiofônica em Walter Benjamin.** CADERNOS DE PESQUISA, v. 22, p. 78-87, 2015.

FRANCO, Ana Luiza Varella. **O pensamento de Walter Benjamin e o legado kantiano: uma nova forma de conceber o conhecimento.** O Que nos faz pensar (PUCRJ), Rio de Janeiro, v. 25, p. 193-211, 2009

HABERMAS, J. **O Discurso Filosófico da Modernidade.** trad. Luiz Sergio Repa, Rodnei Nascimento. São Paulo; Martins Fontes. 2000.

HOTT, Luís Otávio. **Baudelaire e a condição humana.** ARTEFILOSOFIA, v. 24 p. 182-198, 2018

JUNKES, L. **O processo de alegorização em Walter Benjamin.** Anuário de Literatura Pós Graduação Em Literatura Ufsc, Florianópolis, v. II, n.2, p. 126-137, 1994

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. **Mimesis e crítica da representação em Walter Benjamin.** In: DUARTE, Rodrigo & FIGUEIREDO, Virginia (Orgs.). Mimesis e expressão. Belo Horizonte: UFMG, 2001. p. 353-363.

_____. **Lembrar Escrever Esquecer.** 2. Ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. **História e Narração em Walter Benjamin.** São Paulo: Perspectiva, 1999

_____. **Sete Aulas Sobre Linguagem, Memória e História** - - Rio de Janeiro: Imago. 1997.

GATTI, L. F.. **Benjamin e Brecht: a pedagogia do gesto.** Cadernos de Filosofia Alemã, v. XII, p. 51-78, 2008

GATTI, L. F.. **Walter Benjamin e o Surrealismo: escrita e iluminação profana.** Artefilosofia, v. 6, p. 74-94, 2009

KANG, Jaeho. **O espetáculo da modernidade: a crítica da cultura de Walter Benjamin.** Novos estud. - CEBRAP, São Paulo, n. 84, p. 215-233, 2009 . Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002009000200012&lng=en&nrm=iso . acesso em 04 de setembro de 2019.

KONDER, Leandro. **Walter Benjamin: O marxismo da melancolia.** 3. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

KOTHE, Flávio René. **Benjamin & Adorno: confrontos.** São Paulo, SP: Ática, 1978. (Ensaio; 46)

LÖWI, Michael. **A filosofia da história de Walter Benjamin** [Versão eletrônica], Estud. av., 16(45), 199-206.

_____. **Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"** / Michael Löwy; tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant, [tradução das teses] Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Lurz Muller. - São Paulo: Boitempo, 2005

MAIO, Sandro R. **Imagens em Walter Benjamin: universo ficcional e Literatura**. Fronteiraz (São Paulo), v. 2, p. 01-06, 2008.

MATOS, O. C. F.. Walter Benjamin: a citação como esperança. Revista Semear, Rio de Janeiro, v. 6, p. 285-296, 2002.

MATTOS, Manuela Sampaio de. Sobre Sonho e Despertar nas Passagens de Walter Benjamin. CADERNOS WALTER BENJAMIN, v. 20, p. 102-134, 2018. Disponível em https://gewebe.com.br/cadernos_vol20.htm Acesso em 10 de abril de 2020.

OLIVEIRA, Relivaldo Pinho de. **Antropologia e filosofia: estética e experiência em Clifford Geertz e Walter Benjamin**. Horiz. antropol., Porto Alegre , v. 18, n. 37, p. 209-234, Junho 2012 . Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832012000100009&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 09 de julho de 2019.

OTTE, G. . **Rememoração e citação em Walter Benjamin**. ALETRIA: REVISTA DE ESTUDOS DE LITERATURA , Belo Horizonte, v. 4, p. 211-223, 1996

SANTOS, Iaci D'assunção. **Entre restos e rastros: a história aberta e seus recomeços**. Notas a partir de Benjamin e Didi-Huberman. ARA , v. 2, p. 17-36, 2017

TRAVERSO, Enzo. **Melancolia de Esquerda. Marxismo, História e Memória**. Belo Horizonte: Ayine, 2018