

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA
MESTRADO EM FILOSOFIA – ESTÉTICA E FILOSOFIA DA ARTE

RAFAEL ZACCA FERNANDES

“INTERVAÇÕES”
MATERIALISMO E ESTÉTICA EM WALTER BENJAMIN

Niterói

2014

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA
MESTRADO EM FILOSOFIA – ESTÉTICA E FILOSOFIA DA ARTE

RAFAEL ZACCA FERNANDES

“Inerções”: Materialismo e estética em Walter Benjamin

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Filosofia da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Patrick Estellita Cavalcanti Pessoa.

Niterói

2014

RAFAEL ZACCA FERNANDES

“INERVAÇÕES”: MATERIALISMO E ESTÉTICA EM WALTER BENJAMIN

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Filosofia da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Filosofia.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Patrick Estellita Cavalcanti Pessoa (UFF)

Orientador

Prof. Dr. Bernardo Barros Coelho de Oliveira (UFF)

Arguidor

Prof. Dr. Pedro Duarte de Andrade (PUC-RJ)

Arguidor

Prof. Dr.

Suplente

Prof. Dr.

Suplente

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá



Para Vinicius e Khalil,
irmãos de sonho e de
ação.

À memória de Carlos
Drummond de Andrade.

AGRADECIMENTOS

Nem a pesquisa nem o homem se fazem a si mesmos.

Gostaria de agradecer ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFF, e aos funcionários do ICHF. Gostaria também de agradecer a Luciene Pacheco.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFF por ter me oferecido tantas oportunidades de aprimoramento, e novamente por ter custeado, integralmente, a minha participação no I Encontro Nacional de Estética, Literatura e Filosofia, em 2013. Agradeço também ao CNPq, por ter financiado esta pesquisa.

Gostaria de agradecer ao professor Bernardo Barros, por ter sido um leitor crítico muito atento e generoso de minha qualificação, e por aceitar compor a minha banca de defesa. A reflexão com que concluo a pesquisa surgiu de uma instigante provocação do professor, e por ela sou grato. À professora Patrícia Lavelle e aos professores Pedro Sússekind, Gilvan Fogel e Pedro Duarte, por terem ministrado cursos que me pareceram indispensáveis à minha formação, e a esta pesquisa. Ao professor Pedro Duarte, novamente, por ter aceitado fazer parte da minha banca de defesa.

Agradeço imensamente ao professor Patrick Pessoa, por ter aceitado orientar esta pesquisa, e por ter me mostrado que o pensamento pode ser vivo e carregado de afetos.

Aos companheiros e companheiras de mestrado, em especial Luiz Guilherme, Carlos Arthur, Juliana de Moraes, Nathalia Lãoturco, Gabriela Nascimento, André Decotelli, Cláudia Demier e Isabela Pinho.

Às amigas Bárbara Machado, Taís Bravo e Camila Pizzolotto, por terem me marcado, intelectual e afetivamente, desde o início de minha vida universitária, e para sempre. A Danielle Magalhães, por tanto ter me apoiado no princípio do mestrado. Ao Bento Mota, pela amizade que atravessa o meu tempo de formação e ainda segue. E agradeço muitíssimo à Patrícia Borde, que acompanhou de perto as minhas transformações durante o mestrado, foi leitora dos primeiros esboços, e grande incentivadora do meu crescimento.

Ao Núcleo de Estudos da Cultura no Capitalismo Tardio da UFF, ao pessoal da Revista Chão e à heroica Oficina Experimental de Poesia. As ligações feitas foram de muito afeto, portanto agradeço com muito carinho ao Paulo Gajanigo, à Raquel Sant'Anna, ao Henrique Monerat, à Rachel Souza, ao Thiago Oliveira, ao Heyk

Pimenta, ao Marcelo Reis de Mello, à Gabriela Graciosa, à Carolina Turboli, ao Marcos Nascimento, ao João Gabriel Ascenso e à Fernanda Morse.

Com muito amor agradeço ainda a Vinicius Neves, Guilherme Gonçalves, Thiago e Marcella Neves, Matheus Knauer, Wendel Capello, Caroline Martins, Mario Vieira, Frederico Guimarães, Victor Moretto, Michele Caetano, Débora Monteiro, Rodolfo Cancino, Carolina Calcavecchia, Carla Gonçalves, Raquel Puga, Jessica e Stephanie Di Chiara e Khalil Andreozzi.

Agradeço mais uma vez à Jessica, que leu incansavelmente todos os estágios desta dissertação, tendo sido indispensável no difícil trabalho de lapidação. E mais uma vez ao Khalil Andreozzi, pela interlocução infinita, e por ter revisado esta pesquisa da primeira à última letra e da primeira à última ideia.

Agradeço ainda à minha família, pilar indispensável: minha mãe Fátima, meu pai Antônio, minhas irmãs Carolina e Ana Clara, e à Maria. Amor total.

Agradeço ainda à minha companheira, Marcele de Oliveira: sem a sua ajuda, o terceiro capítulo estaria ainda vagando no limbo de minha inconsciência (com especial ajuda na leitura dos poemas de Baudelaire); e, principalmente, sem o seu carinho, eu não saberia bem o que é habitar.

RESUMO

Para Walter Benjamin, Marx havia secularizado, na ideia da sociedade sem classes, a ideia do tempo messiânico. A sua produção na década de 1930 é orientada pela possibilidade do comunismo como o primeiro momento de verdadeira felicidade coletiva. Esta pesquisa se dedicou a analisar a relação intrínseca entre este desejo teológico em Benjamin e suas reflexões acerca das tarefas do historiador e do crítico.

Dividida em três eixos, esta pesquisa procurou expor: a imagem do materialismo histórico construída pelo filósofo; a sua construção de uma estética materialista, orientada tanto no sentido de uma ciência da arte como no de uma teoria da percepção; e o método utilizado no ensaio “A modernidade”, onde história, estética e desejo de redenção (busca pelo tempo messiânico) se encontram em uma indissolúvel unidade. Dessa maneira, esta pesquisa procurou resgatar um sentido materialista para o tempo messiânico, procurando-o não tanto em um reino além-vida, mas nas próprias inerções humanas.

Palavras-chave: Walter Benjamin; Materialismo histórico; Estética materialista; Tempo messiânico.

ABSTRACT

To Walter Benjamin, Marx had secularized, in the idea of a classless society, the idea of messianic time. His production in the 1930's is driven by the possibility of communism as the first true moment of collective happiness. This research is devoted to analyze the intrinsic relationship between this theological desire in Benjamin and his thoughts about the historian and the critic tasks.

Divided into three axes, this research sought to expose: the image of the historical materialism built by the philosopher; his construction of a materialist aesthetics, oriented towards both as a science of art and as a theory of perception; and the method used in the essay "The modernity", where history, aesthetics and desire for redemption (the search for the messianic time) are in an indissoluble unity. Thus, this research sought to rescue a materialistic sense for the messianic time, not so much looking for it in a realm beyond life, but in the human innervations itself.

Palavras-chave: Walter Benjamin; Historical materialism; Materialist aesthetics; Messianic time.

“No centro de Fedora, metrópole de pedra cinzenta, há um palácio de metal com uma esfera de vidro em cada cômodo. Dentro de cada esfera vê-se uma cidade azul que é o modelo para uma outra Fedora. São as formas que a cidade teria podido tomar se, por uma razão ou por outra, não tivesse se tornado o que é atualmente.

Em todas as épocas, alguém, vendo Fedora tal como era, havia imaginado um modo de transformá-la na cidade ideal, mas, enquanto construía o seu modelo em miniatura, Fedora já não era mais a mesma de antes e o que até ontem havia sido um possível futuro hoje não passava de um brinquedo numa esfera de vidro.

Agora Fedora transformou o palácio das esferas em museu: os habitantes o visitam, escolhem a cidade que corresponde aos seus desejos, contemplam-na imaginando-se refletidos no aquário de medusas que deveria conter as águas do canal (se não tivesse sido dessecado), percorrendo no alto baldaquino a avenida reservada aos elefantes (agora banidos da cidade), deslizando pela espiral do minarete em forma de caracol (que perdeu a base sobre a qual se erguia).

No atlas do seu império, ó Grande Khan, devem constar tanto a grande Fedora de pedra quanto as pequenas Fedoras das esferas de vidro. Não porque sejam igualmente reais, mas porque são todas supostas. Uma reúne o que é considerado necessário, mas ainda não o é; as outras, o que se imagina possível e um minuto mais tarde deixa de sê-lo.”

Ítalo Calvino

ÍNDICE

INTRODUÇÃO – Não eram olhos felizes	12
CAPÍTULO 1 – Fundamento originário da felicidade	20
Materialismo histórico em Walter Benjamin	
1.1. Materialismo histórico: um conceito em disputa	22
1.1.1. Karl Kautsky, socialdemocracia e o “marxismo científico”	24
1.1.2. Georg Lukács e o “marxismo filosófico”	28
1.2. O materialismo histórico de Walter Benjamin	34
1.2.1. Gênese, estrutura e destino das teses “Sobre o conceito de história”	34
1.2.2. O materialismo histórico como tarefa	39
1.2.3. O método do materialismo histórico	49
1.2.4. Materialismo histórico e Teologia	60
CAPÍTULO 2 – Arquitetônica dos sonhos	66
Estética materialista	
2.1. Estética materialista	73
2.1.1. Ciência da percepção	77
2.1.2. Ciência da arte	83
2.2. Os nervos e o mundo	90
CAPÍTULO 3 – Lampejo no meio dia da história	100
Um método para reunir os vivos e os mortos em “A modernidade”	
3.1. Um livro sobre Baudelaire?	103
3.2. Um ensaio sobre a modernidade?	105
3.3. Entre a crítica de arte e a teoria da percepção	108
3.4. Monadologia	114
3.5. Imagem dialética	117
3.6. Queda e Salvação, Teologia e Materialismo	120
CONCLUSÃO – Primeira felicidade	123
Revolução e fim da história	
BIBLIOGRAFIA	133

INTRODUÇÃO

Não eram olhos felizes

A geração europeia que veio ao mundo ao mesmo tempo em que o século XX foi herdeira de um acúmulo de esperanças originadas no auge do Iluminismo. A combinação explosiva da busca pelo Esclarecimento, dos impactos da Revolução Francesa, das lutas por emancipação – não obstante malogradas – de 1848, do progresso tecnológico e das utopias socialistas levou os novos habitantes do velho mundo a um frisson que só conheceu o desânimo por meio das grandes guerras que viriam a partir de 1914. No século XIX a humanidade começou a sonhar com imagens da felicidade: cem anos depois, a mesma geração que levou essas imagens a certa madureza do pensamento e da ação as veria associadas à imagética das guerras de trincheira e à dos campos de concentração e de trabalho forçado.

O século XIX viu se assentar de maneira generalizada a ideologia do progresso – a fé cega na emancipação humana por meio do desenvolvimento tecnológico. O kardecismo, fundamentado por Hippolyte Léon Denizard Rivail (o Allan Kardec) na primeira metade do século, talvez seja o produto mais expressivo desta ideologia: fé e ciência se aliam de maneira indissociável, e a crença na evolução constante do espírito e da humanidade espiritual balizaram uma religião que, em seu desenvolvimento ulterior, passou a prever uma espécie de “Cidade de Deus” futurista, onde a onipresença e a onisciência são conquistas evolutivas não apenas morais, mas também tecnológicas.

Outra utopia, porém, pairou como um espectro na Europa. Se no século XIX as revoltas de 1820, 1830 e 1848 foram soterradas pela competente burguesia do auge do capitalismo, no século XX ela teria de se defrontar com a ameaça real do que antes era apenas o “espectro do comunismo”. Em 1848, Karl Marx assinava abaixo do chamado:

Os comunistas recusam-se a dissimular suas concepções e seus propósitos. Proclamam abertamente que seus objetivos só podem ser atingidos pela derrubada violenta de toda ordem social passada. Que as classes dominantes tremam à ideia de uma revolução comunista. Os proletários nada têm a perder, exceto seus grilhões. Têm um mundo a ganhar. Proletários de todos os países, uni-vos!¹

¹ MARX, Karl; ENGELS, Fridriech. **Manifesto do partido comunista**. Trad. Sueli Tomazini Barros Cassal. Porto Alegre: L&PM, 2009. pp. 83-84.

Foram necessários quase 70 anos para que esse espectro ganhasse corpo, sob a sigla da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, após o longo processo de lutas revolucionárias entre os anos de 1905 e 1917 (apenas em 1922 foi consagrada, juridicamente, a transformação da Santa Rússia Imperial Tzarista em União Soviética). Após a primeira humilhação das utopias ocidentais, com a Primeira Guerra Mundial, o banho de água fria da catástrofe coletiva foi acalentado pela esperança que representou a Revolução Russa, consagrada pelos bolcheviques no penúltimo outubro da Guerra. Ela representou, ao menos em seu impacto inicial, menos uma libertação nacional que um ato ecumênico. Seus anos inaugurais significaram a possibilidade do socialismo, a realidade do que antes poderia ser julgado apenas delírio quixotesco.

No território soviético, a empolgação foi tamanha que uma verdadeira revolução cultural se anunciou. A esperança da criação de um *novo homem* foi a mesma que, tragicamente, levou às lógicas de criação do sujeito socialista nos terríveis *gulags*. Entretanto, essa esperança certamente não apontava de maneira inevitável para um destino cruel. Surgiram também artistas que acreditavam na liberdade espiritual (como o icônico poeta Vladimir Maiakóvski, que, apesar de ser o poeta da revolução, manteve a fé em uma forma livre e revolucionária), e pensadores que vislumbraram processos de aprendizagem livres da relação de dominação (como o materialista Lev Vygostky, que pesquisou temas como a formação social da mente) ou novas possibilidades morais para o homem (como o enigmático Mikhail Bakhtin e seu círculo, ao tentarem compreender o ato responsável).

Internacionalmente, as expectativas geradas pela Revolução Russa não foram menores. O historiador Eric J. Hobsbawm esboçou este quadro internacional de esperanças inaugurado com a vitória da “ditadura do proletariado”:

Uma onda de revolução varreu o globo nos dois anos após Outubro, e as esperanças dos aguerridos bolcheviques não pareceram irrealistas. “Völker hört die Signale” (“Povos, escutem os sinais”) era o primeiro verso do refrão da “internacional” em alemão. Os sinais vieram, altos e nítidos, de Petrogrado e – depois que a capital foi transferida para uma localização mais segura em 1918 – Moscou, e foram ouvidos onde quer que atuassem movimentos trabalhistas e socialistas, independentemente de sua ideologia, e mesmo além. “Sovietes” foram formados por empregados da indústria do tabaco em Cuba, onde poucos sabiam onde ficava a Rússia. Os anos de 1917-9 na Espanha vieram a ser conhecidos como o “biênio bolchevique”, embora a esquerda local fosse anarquista apaixonada, ou seja, politicamente no pólo oposto ao de Lenin. Movimentos estudantis revolucionários irromperam em Pequim (Beijing) em 1919 e Córdoba (Argentina) em 1918, logo espalhando-se por toda a América Latina e gerando líderes

e partidos marxistas revolucionários. O militante nacionalista índio M. N. Roy caiu imediatamente sob o seu fascínio no México, onde a revolução local, entrando na fase mais radical em 1917, naturalmente reconheceu sua afinidade com a Rússia revolucionária: Marx e Lenin tornaram-se seus ícones, juntos com Montezuma, Emiliano Zapata e vários trabalhadores índios, e ainda podem ser vistos nos grandes murais de seus artistas oficiais. (...) Em parte graças a socialistas holandeses residentes como Henk Sneevliet, a Revolução de Outubro deixou em seguida sua marca na principal organização de massa do movimento de libertação nacional indonésio, o Sarekat Islam. (...) No distante interior da Austrália, os rudes tosquiadores de ovelhas (e em grande parte católicos irlandeses), sem interesse perceptível por teoria política, aplaudiram os soviéticos como um Estado operário. Nos EUA os finlandeses, havia muito a mais fortemente socialista das comunidades imigrantes, converteram-se em massa ao comunismo, enchendo os sombrios assentamentos mineiros em Minnesota de comícios “onde a menção do nome de Lenin fazia pulsar o coração [...] Em místico silêncio, quase em êxtase religioso, nós admirávamos tudo que vinha da Rússia.” (...) Os acontecimentos na Rússia inspiraram não só revolucionários, porém, mais importante, revoluções. Em janeiro de 1918, semanas depois da tomada do Palácio de Inverno, e enquanto os bolcheviques tentavam desesperadamente negociar a paz a todo custo com o exército alemão em avanço, uma onda de greves políticas e manifestações antiguerra em massa varreu a Europa Central, começando em Viena, espalhando-se via Budapeste às regiões tchecas da Alemanha e culminando na revolta dos marinheiros austro-húngaros no Adriático.²

O século XX viu explodir em nome do novo não apenas bombas caseiras e industriais, de guerrilhas e de guerras mundiais, mas também movimentos artísticos de vanguarda. Esses movimentos – do apocalíptico expressionismo alemão e do humor irônico levado às últimas consequências pelos dadaístas ao onírico surrealismo e ao bélico futurismo – se distinguem da exigência dos séculos anteriores por novos *estilos*. Segundo Peter Bürger, os vanguardistas não procuravam modificar apenas o conteúdo ou a forma de suas obras; a sua exigência se dirigia ao próprio funcionamento da arte na sociedade. Com isso procuravam o que o autor da *Teoria da vanguarda* denominou “uma nova práxis vital.”³

Os impulsos vitais experienciados por essa geração, tanto o político como o estético, talvez sejam o mesmo. Para essa tese, contribui a afirmação do mexicano Octávio Paz, em *Os filhos do barro*, ao sentenciar que havia na vanguarda uma “pretensão de unir a vida e a arte. Como o romantismo, a vanguarda não foi apenas uma estética e uma linguagem; foi uma erótica, uma política, uma visão de mundo, uma

² HOBBSAWM, Eric. **Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991**. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. pp. 71-73.

³ BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. Trad. Ernesto Sampaio. Lisboa: Vega, 1993. p. 91.

ação: um estilo de vida.”⁴ Paz explica que esse ânimo vanguardista frequentemente conheceu um dos dois caminhos: o da política ou o da magia.

Trótski amava a arte e a poesia de vanguarda, explica, mas não podia compreender a atração que André Breton sentia pela tradição ocultista. As crenças de Breton não eram menos estranhas e antirracionais que as de Iessênin. Quando este último se suicidou, Trótski publicou um artigo brilhante e comovido. (...) [Escreveu Trotski:] “Iessênin não era um revolucionário, [...] era um lírico interior. E nossa época nada tem de lirismo. Eis a razão essencial por que Sierguêi Iessênin, por si mesmo e tão cedo, se foi para longe de nós e de seu tempo.” Quatro anos depois Maiakóvski, que não era um “lírico interior” e estava possuído pela fúria revolucionária da época, também se suicidou, e Trótski teve de escrever outro artigo – agora no *Boletim da Oposição Russa* (maio de 1930).⁵

O fervor futurista de Marinetti pelo fascismo italiano e a adesão apaixonada do expressionista Becher ao materialismo dialético fazem parte da mesma geração mutilada pelos arames farpados da Primeira Guerra e pelas humilhações econômicas das crises da década de 1920. É nesse fervor político e estético que atua a figura histórica de Walter Benjamin – o crítico alemão enquadrado, frequentemente, no conflito antinômico entre a teologia judaica e o materialismo histórico.

*

Após a Guerra Mundial e a crise do liberalismo real no velho mundo, duas causas se colocavam como alternativas radicais ao fracasso liberal: o fascismo e o socialismo. O primeiro se apresentava como uma aposta radical no Estado de Exceção para garantir que as relações de produção não encontrassem uma crise final; o segundo apostava na dissolução dessas relações para que o capitalismo – compreendido como uma espécie de “crise permanente” – fosse superado. E, a exemplo do entendimento de Octávio Paz das vanguardas artísticas, também poderíamos afirmar que as ideologias da época configurar-se-iam não apenas como uma política, mas também como uma erótica, uma linguagem, uma poética, uma visão de mundo.

Na atividade do crítico Walter Benjamin, esse impulso geracional não se traduziu apenas em uma prática de crítica literária, nem em uma mera tentativa de elaboração de prognósticos políticos. Assim como nas vanguardas, não havia em

⁴ PAZ, Octávio. **Os filhos do barro**: do romantismo à vanguarda. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 109.

⁵ *Ibidem*, pp. 109-110.

Benjamin um impulso único: toda a vida estava integrada estética e politicamente. Toda análise literária está imbricada em considerações que conduzem a reflexões acerca da Revolução, e vice-versa. Disso dão testemunho os ensaios mais famosos de sua última fase teórica: “O surrealismo” com proposições sobre as inervações coletivas e o despertar comunista⁶; “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”, que tece relações entre a dessacralização da arte e a práxis política dos artistas⁷; “O autor como produtor” e seus prognósticos acerca das relações literárias de produção⁸; e os, hoje canônicos, ensaios sobre o poeta Charles Baudelaire, relacionados à época áurea do capitalismo⁹.

Mesmo em ensaios de juventude, antes, portanto, de se aproximar do materialismo histórico, Benjamin escreveu trabalhos que apontavam para a relação de sintonia entre arte e vida. Podemos verificá-lo tanto nas considerações acerca do “poetificado” no ensaio sobre “Dois poemas de Friedrich Hölderlin”, cujo conceito serviu para compreender a poesia para além dos limites estritos da forma e do conteúdo¹⁰, quanto nas considerações de *Origem do drama trágico alemão*, em que Benjamin relacionou a alegoria barroca ao cenário de guerra religiosa no contexto das reformas e contrarreformas¹¹. Não por acaso sua tese de doutorado foi sobre o conceito de crítica dos românticos alemães¹², cujo impulso Paz comparou com o das vanguardas do século XX.

Willi Bolle falou da geração de críticos da qual Benjamin fez parte nos seguintes termos:

Com a guerra mundial, a história da “cultura” se revelara uma história da barbárie. Para a geração de Benjamin colocou-se a pergunta se ainda era possível extrair potenciais de sentido da tradição cultural. De antemão se excluía a concepção de acumular bens de cultura como um saber morto. Como disse Benjamin (...): “A história da cultura aumenta o peso dos tesouros que se acumulam nas costas da humanidade. Mas não lhe dá a força para se livrar desse peso e tomar

⁶ BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas. Vol I.** Trad. Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp. 21-35.

⁷ Ibidem, pp. 165-196.

⁸ Ibidem, pp. 120-136.

⁹ BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas. Vol III.** Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

¹⁰ BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre mito e linguagem.** Trad. Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Ed 34, 2011, pp. 13-48.

¹¹ BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão.** Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

¹² BENJAMIN, Walter. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão.** Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

esses tesouros em mãos.” Realizar tal trabalho seria a verdadeira tarefa da crítica.¹³

A crítica em Walter Benjamin, porém, tinha uma tarefa ainda maior. As reflexões do filósofo podem ser compreendidas sob o prisma da busca pela felicidade perdida – pela chance que *ainda* persiste, *apesar de* toda a deformação do desejo. Em sua formulação teológica, trata-se da possibilidade da salvação, após a queda e a dispersão da humanidade.¹⁴ Em sua formulação materialista, trata-se da possibilidade de Revolução, apesar do capitalismo e, já no contexto das teses “Sobre o conceito de história”, em 1940, apesar do stalinismo e do socialismo real.

As palavras de Benjamin em “A imagem de Proust”, a respeito do escritor de *Em busca do tempo perdido*, podem ser convocadas para se referirem ao crítico. Pode-se perceber “o desejo de felicidade – cego, insensato e frenético – que habitava esse homem. Esse desejo brilhava em seus olhos. Não eram olhos felizes. Mas a felicidade estava presente neles, no sentido que a palavra tem no jogo ou no amor.”¹⁵

*

A presente dissertação se dedicou a compreender o materialismo histórico e a estética de Walter Benjamin. Ou seja, ela se limita à última fase de seu pensamento, que teve início no fim da década de 1920 e terminou com o suicídio do filósofo em 1940. Na sua indissolúvel unidade, estética e política são aqui compreendidas sob o signo da busca pela felicidade coletiva.

Os três capítulos, apesar de indissociáveis, foram escritos de modo a, na medida do possível, terem alguma autonomia. De certa forma, em todos eles se esboça o conjunto das reflexões desenvolvidas na pesquisa. Entretanto, cada capítulo cuidou de reflexões diferentes.

O primeiro capítulo procura compreender a feição do materialismo histórico particular de Walter Benjamin. Para tanto, foi preciso realizar uma leitura não apenas de suas considerações sobre o tema, nem somente de suas interpretações acerca de outros

¹³ BOLLE, Willi. **Fisiognomia da metrópole moderna**: Representação da História em Walter Benjamin. São Paulo: EdUSP, 1994. p. 157.

¹⁴ A respeito da teologia em Benjamin e sua relação com a salvação, Cf. SCHOLEM, Gershom. **Walter Benjamin: A história de uma amizade**. Trad. Geraldo Gerson de Souza, Natan Robert Zins e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2008, e LÖWY, Michel. **Walter Benjamin: aviso de incêndio**. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. São Paulo: Boitempo, 2005.

¹⁵ BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas Vol I**. p. 38.

teóricos marxistas, mas lidar com a história das reflexões que partiram de Marx e de Engels. Foi preciso, em outras palavras, recuperar duas linhas gerais do marxismo com as quais Benjamin direta ou indiretamente dialogou: o marxismo do Partido Social-Democrata Alemão, principal responsável pela difusão da doutrina de Marx na Alemanha no início do século XX, classificado, geralmente, como “marxismo científico”; e o “marxismo filosófico”, que se preocupava em recuperar os aspectos hegelianos e dialéticos de Marx, tendo como principal expoente o filósofo Georg Lukács, por quem Benjamin nutriu certa admiração, autor do canônico e polêmico *História e consciência de classe*. Somente então puderam ser analisadas as teses “Sobre o conceito de história”, tidas aqui como paradigmáticas do materialismo específico do autor.

O segundo capítulo procurou compreender o que foi denominado aqui de “estética materialista” de Benjamin. A estética, ao longo de sua história como disciplina filosófica, possui dois grandes desdobramentos: desenvolveu-se, por um lado, como uma teoria da percepção; por outro, como uma tradição de reflexões filosóficas a partir do estudo de obras de arte. Tomando como base o ensaio sobre “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”, e tendo em mente o duplo sentido que o conceito de estética adquiriu ao longo de sua história, o capítulo tenta compreender quais são as bases para uma teoria materialista da percepção e para uma teoria materialista da arte.

O último capítulo parte do ensaio de Benjamin sobre o poeta Charles Baudelaire, intitulado “A modernidade”, para tentar enxergar ali um *método* materialista para a investigação estética. O objetivo se configurou como uma tentativa de compreender não apenas o que Benjamin disse sobre o materialismo e sobre a estética, mas também a sua prática como teórico.

Além disso, acompanham os três capítulos as sombras das duas maiores obras de Benjamin: a *Origem do drama trágico alemão* e o trabalho das *Passagens*. É impossível referir-se ao materialismo de Walter Benjamin ou às suas investigações estéticas sem se referir a essas duas obras. No entanto, procurei aludir o mínimo possível a elas, na tentativa de me manter fiel ao método monadológico, que pressupõe que a reflexão está contida no fragmento, e não necessita, obrigatoriamente, da imagem do todo.

Sempre que possível, procurei incluir na reflexão as preocupações contemporâneas que servem de base para o impulso que deu origem a esta pesquisa. Este texto não nasce neutro, e conhece perigos próprios de sua época. É por esse motivo que a conclusão do trabalho não trata apenas das teses desenvolvidas, mas também de

suas relações com o nosso tempo e com a nossa geração. A pergunta com que inicio estas reflexões, e que proponho ao leitor, frente aos perigos do nosso tempo, diante das análises políticas e estéticas de Walter Benjamin, é: o que nos foi legado?

CAPÍTULO 1

Fundamento originário da felicidade

Materialismo histórico em Walter Benjamin

“Mas que novidade ela [a carta encaminhada a Max Rychner] poderia trazer-lhe? Que o meu comunismo, entre todas as formas possíveis e tipos de expressão, jamais assumiu a de um credo? Que ele, às custas da sua ortodoxia, não é nada mais do que a expressão de certas experiências que fiz em minha vida e em meu pensamento; que é uma expressão drástica, mas não infrutífera, da impossibilidade atual de uma produção científica, impossibilidade de oferecer um espaço ao meu pensamento e à minha existência, diante da atual forma econômica; que ele representa a única tentativa racional para alguém quase completamente privado dos meios de produção, de proclamar os direitos a isso em seu pensamento bem como em sua vida; que ele é tudo isso e muito mais em cada aspecto nada além do mal menor (vide a carta de Kraus àquela proprietária de terras que se manifestou sobre Rosa Luxemburg). Preciso dizer tudo isto a você?”

Carta de W. Benjamin a G. Scholem, de 6 de maio de 1934. ¹⁶

A relação de Walter Benjamin com o marxismo sempre foi objeto de uma inflamada contenda. Durante os anos 1930, os últimos de Benjamin, alguns amigos cobraram explicações mais detalhadas a respeito da magnitude dessa relação. Sua correspondência com pensadores como Gershom Scholem, Theodor Adorno e Max Rychner documentam as poucas explicações a que se prestou o filósofo. Após a sua morte, esta contenda esteve longe de se resolver. Seus escritos sempre pareceram, às diversas tradições do pensamento que deles se apropriaram, demasiadamente ambíguos em relação ao marxismo.

Uma vez que Benjamin classificou a si próprio como um materialista histórico, é possível reintroduzirmos a questão (“qual a relação de Walter Benjamin com o marxismo?”) de um ponto de vista ainda pouco abordado na história desta polêmica. Qual é a feição do materialismo histórico particular de Walter Benjamin? Isso implica uma leitura de seus escritos não tanto a partir das interpretações feitas por Benjamin de teóricos marxistas, mas uma leitura a partir de suas reflexões sobre seus próprios métodos. Entretanto, uma vez que os conceitos possuem uma história, com a qual se

¹⁶ Benjamin respondia a uma carta de Scholem, onde o amigo perguntava se o seu marxismo não teria assumido a forma de uma “profissão de fé”. Benjamin cogitara mandar como resposta uma carta que havia enviado a Max Rychner, em 1931, a respeito do mesmo assunto. BENJAMIN, Walter ; SCHOLEM, Gershom. **Correspondência**. São Paulo: Perspectiva, 1993. pp. 158-159.

comunicam, será preciso reconstruir, ainda que brevemente, parte da história do materialismo até a época de Benjamin.

Em particular, será preciso recuperar duas linhas gerais do marxismo com as quais Benjamin direta ou indiretamente dialogou: o marxismo do Partido Social-Democrata Alemão, principal responsável pela difusão da doutrina de Marx na Alemanha no início do século XX, classificado, geralmente, como “marxismo científico”; e o “marxismo filosófico”, que se preocupava em recuperar os aspectos hegelianos e dialéticos de Marx, tendo como principal expoente o filósofo Georg Lukács, por quem Benjamin nutriu certa admiração, autor do canônico e polêmico *História e consciência de classe*.¹⁷

Ter em consideração a chamada “situação revolucionária” da socialdemocracia alemã e a sua relação com a ideologia do progresso é essencial para se compreender a ideia de Benjamin a respeito do “travão de emergência” da revolução e a sua relação com o conceito de catástrofe. Por outro lado, os conceitos de monismo e de totalidade concreta e a forma como a dialética aparece em *História e consciência de classe* tornam possíveis a compreensão da atualização de conceitos do jovem Benjamin para o Benjamin materialista. Refiro-me a conceitos como mônada e origem, além da compreensão do papel do sujeito histórico do proletariado na realização da felicidade.

A interpretação do materialismo histórico de Benjamin terá como base as suas *Teses sobre a história*, escritas em 1940, ano de morte do filósofo. Este é, talvez, o texto mais embaraçoso de Benjamin: todos os elementos aparentemente ambíguos de seu pensamento estão ali concentrados com força, dispostos com singular estranheza. Como conciliar marxismo e teologia? Socialismo e redenção messiânica? Nossa tese é que, apesar da autonomia da filosofia de Benjamin, essa relação só pode ser compreendida se considerarmos todas as relações humanas¹⁸ ocultas nesses conceitos.

1.1. Materialismo histórico: um conceito em disputa

¹⁷ Estes nomes são classificações que propomos para o esquema que se segue, e não são categorias que correspondam de maneira exata à autotaxonomia desses pensadores e ativistas políticos. Para eles, o que se buscava era um “autêntico” marxismo, sem adjetivos.

¹⁸ Por relações humanas compreendo as relações histórico-sociais que fundamentam – mas não determinam – quaisquer fenômenos sociais, ai incluídos os conceitos. Essa concepção se apoia na seguinte aceção da *Ideologia Alemã* de Marx e Engels: “A produção de idéias, de representações, da consciência, está, em princípio, imediatamente entrelaçada com a atividade material e com o intercâmbio material dos homens, com a linguagem da vida real.” MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã*. Trad. Rubens Enderle, Nélio Schneider e Luciano Cavini Martorano. São Paulo: Boitempo, 2007. p. 93.

Pode-se (...) dizer que toda enunciação efetiva, seja qual for a sua forma, contém sempre, com maior ou menor nitidez, a indicação de um acordo ou de um desacordo com alguma coisa. Os contextos não estão simplesmente justapostos, como se fossem indiferentes uns aos outros; encontram-se numa situação de interação e de conflito tenso e ininterrupto.

Mikhail Bakhtin, *Marxismo e filosofia da linguagem*.¹⁹

Que é o materialismo histórico? Esta simples pergunta, quando lançada no século XX, em meio ao desenvolvimento do comunismo soviético, causava embaraço na maior nação socialista. Pois responder a essa pergunta significava classificar quem estava a favor da revolução levada a cabo pelo proletariado, e quem continha em seu pensamento arcaísmos burgueses e, portanto, reacionários. E essa classificação não vinha sem consequências.

Essa pergunta poderia enviar alguém para um campo de trabalho forçado se, digamos, em 1938, seus poemas fossem considerados individualistas e mesquinhos, e classificados, assim, como idealismo pequeno burguês²⁰. Em 1940, um político ex-companheiro de Josef Stalin, então secretário-geral do Partido Comunista da União Soviética, que declarasse que o materialismo não era mais a visão de mundo dos autores ligados ao regime soviético, poderia ser assassinado²¹. Em determinados países, essa pergunta teria definido quem seria o candidato da esquerda à presidência num regime democrático, ou poderia definir os rumos dos diversos levantes armados que se insurgiam então contra o capitalismo. Estas poucas suposições nos lembram de que o materialismo é um conceito em disputa.

Assumir essa disputa é compreender que o conceito é definido em meio a um jogo de interesses que tem sua arena de guerra no território da história. Quando Karl Marx e Friedrich Engels classificaram que apenas uma filosofia materialista poderia transformar o mundo, eles se inseriram nessa disputa. Nas famosas teses sobre Feuerbach, que compõem o conjunto de manuscritos a que chamamos *A ideologia*

¹⁹ BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Huritec, 1995. p. 107.

²⁰ Os poetas Vladmir Maiakóvski e Anna Akhmatova, para tomar como exemplo um entusiasta da Revolução e uma poeta mais desconfiada com relação aos rumos da ditadura do proletariado, foram impedidos de exercer sua atividade poética com plena liberdade. Maiakóvski teria se matado algum tempo depois das pressões que sofria para modificar sua literatura, e Anna foi impedida de publicar os seus trabalhos até o fim do stalinismo. Ossip Mandelstam, com destino semelhante a outros poetas e intelectuais da época, foi preso após escrever seu “Epigrama a Stalin”, e condenado a cinco anos de trabalho forçado em um campo de concentração na Sibéria, onde morreu pouco tempo depois de chegar, em 1938.

²¹ Leon Trotsky foi expulso da União Soviética e se refugiou no México, onde morreu, em 1940, assassinado por um agente da polícia de Stalin.

alemã, não há sentença mais canônica para o materialismo histórico do que: “Os filósofos apenas *interpretaram* o mundo de diferentes maneiras; porém, o que importa é *transformá-lo*.”²² O materialismo é, desde o seu nascimento, uma forma de pensamento que aponta mais para transformações do que para permanências.

Há dificuldade em se estabelecer as bases de um “correto” materialismo histórico por, principalmente, três motivos. Em primeiro lugar, Marx nunca chegou a expor um sistema acabado desse tipo de pensamento. O primeiro a realizar essa tarefa teria sido Engels, ao longo da década de 1880, com o *Anti-Düring* e seus complementos. Em segundo lugar, as diversas correntes que se apoderaram dos escritos de Marx e de Engels constituem vertentes bastante diversificadas, embora a maioria delas se identifique com a etiqueta do “materialismo histórico”. Por fim, alguns dos principais pressupostos dessa teoria em quaisquer de suas vertentes apontam para a própria transformação do conceito em sintonia com a transformação das forças sociais que estão em jogo em cada período histórico e em cada território.

A Alemanha foi um palco fértil dessas disputas. As duas principais interpretações do marxismo do início do século XX ganhariam força no país: o chamado “marxismo científico”, da Segunda Internacional, e o “marxismo filosófico”, que, taxado de demasiadamente heterodoxo, reivindicaria a ortodoxia marxista para si. A história desse embate está escrita de maneira detalhada nos diversos volumes da *História do Marxismo*, organizados pelo historiador britânico Eric J. Hobsbawm. Uma versão mais sintética pode ser encontrada no ensaio do conterrâneo de Hobsbawm, Perry Anderson, chamado *Nas trilhas do materialismo histórico*. É no contexto desse embate que o materialismo de Walter Benjamin deve ser compreendido. As breves observações que se seguem, a respeito do embate entre o “marxismo científico” e o “marxismo filosófico”, são tributárias desses estudos.

1.1.1. Karl Kautsky, socialdemocracia e o “marxismo científico”

Foi Friedrich Engels quem, durante e após os últimos anos de vida de Marx, tentou elaborar bases fixas para o materialismo histórico com seu *Anti-Düring*. Além da polêmica com Karl Eugen Dühring, um antisemita que tinha desenvolvido sua própria versão do socialismo contra o socialismo científico de Marx e Engels, o *Anti-Dühring*

²² MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Op. Cit.*, p. 539.

tentava sistematizar as matrizes filosóficas, históricas e econômicas do materialismo histórico, que tinha sido desenvolvido de maneira difusa nas mais diversas obras e manuscritos de sua autoria e de Marx. Em meio a essa tarefa, após a relativa fama do materialismo histórico entre alguns líderes operários, Engels teve de se corresponder com alguns entusiastas dessa teoria, explicando-lhes pontos mais ou menos obscuros nas poucas leituras que tinha recebido.

Ao se corresponder com líderes do movimento operário alemão, Engels forneceu as informações que julgava necessárias na tarefa de desenvolver um sistema que Marx não teria tido tempo de escrever, documentadas em volumes imensos de cartas. Para Perry Anderson, Engels e seus correspondentes são os primeiros “marxistas”. Na Alemanha, seus principais correspondentes eram Karl Kautsky e Franz Mehring.

Kautsky foi editor do jornal *Die Neue Zeit*, principal órgão teórico da socialdemocracia alemã, e redigiu o programa oficial do partido no Congresso de Erfurt. Mehring também escrevia para o *Die Neue Zeit*. Por muito tempo, o jornal foi o principal meio de publicação de obras de Marx e dos marxistas. Ele fez parte do imenso programa de popularização a que o marxismo foi submetido pelo Partido Social-Democrata Alemão (SPD). Segundo o historiador Franco Andreucci, a atividade do partido na articulação de intelectuais marxistas e movimento operário era tão grande que, com as eleições de 1890, o SPD se tornou o partido político mais forte, quanto ao número de votos, e foram derrubadas as leis antissocialistas no país:

Entre 1890 e o final do século está situado o período da maior expansão na influência da social-democracia alemã, na influência das ideias que ela representava: todos os partidos socialistas criados após essa data declararam expressamente que assumiam os modos de ser, o programa e a doutrina da social-democracia alemã.²³

Após a morte de Engels, Kautsky e Mehring arrogaram para si a tarefa de sistematizar o materialismo histórico, e de estendê-lo a outros campos, apenas explorados superficialmente por Marx.²⁴ Engels tinha dedicado o final de sua vida a

²³ ANDREUCCI, Franco. “A difusão e a vulgarização do marxismo”. IN: HOBBSAWM, Eric J (org). **História do marxismo**. Trad. Leandro Konder e Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. vol 2. p. 28.

²⁴ Em 1893, Mehring publica *Sobre o materialismo histórico*. Outro correspondente de Engels, o italiano Antonio Labriola, publicava em 1896 os *Ensaio sobre a concepção materialista da história*. A obra de Kautsky mais famosa sobre o tema seria publicada, no entanto, apenas em 1927, com o título *A concepção materialista da história*.

estudar temas da superestrutura, e assim esses continuadores procederam. Mehring escreveu sobre arte e literatura, enquanto Kautsky sobre religião.

Foi a partir do trabalho de Kautsky e de seus companheiros (homens como Eduard Bernstein, Karl Liebknecht e August Bebel, membros do SPD), como também de seu trabalho de sistematização e vulgarização, que o chamado “marxismo científico” se desenvolveu. Essa corrente do marxismo é tão tributária do *Anti-Dühring*, e do projeto a que Engels se lançou²⁵, quanto do pensamento de Karl Kautsky. E é no líder teórico da socialdemocracia que localizamos o núcleo duro do “marxismo científico”.

O historiador Marek Waldenberg propõe uma compreensão do pensamento de Kautsky a partir da polêmica sentença emitida pelo líder socialista: “a revolução não é algo que possa ser feito”. Essa expressão, logo tornada uma doutrina do partido, diz respeito a uma concepção específica do “processo histórico”. Para Kautsky, o processo histórico não poderia assumir qualquer feição a qualquer momento. Existiriam leis – descobertas por Marx – que regeriam suas estruturas para além de qualquer vontade subjetiva individual, ou mesmo de uma pequena coletividade²⁶. No *18 de Brumário de Luís Bonaparte*, dedicado a analisar o golpe de estado de Luís Bonaparte como uma fraca imitação do de Napoleão Bonaparte, Marx dizia: “os homens fazem a sua própria história; contudo, não a fazem de livre e espontânea vontade, pois não são eles quem escolhem as circunstâncias sob as quais ela é feita, mas estas lhes foram transmitidas assim como se encontram.”²⁷ Para Kautsky, “não a fazem de livre e espontânea vontade” era a chave de compreensão do processo histórico.

Seria preciso que houvesse uma situação histórica específica para a ocorrência de um fato histórico. No caso de um fato revolucionário, seria preciso que houvesse uma “situação revolucionária”. Nesse sentido, a relação entre necessidade e liberdade

²⁵ Segundo Andreucci: “O *Anti-Dühring* e, mais ainda, os capítulos publicados separadamente com o título *Do Socialismo Utópico ao Socialismo Científico* (que se dirigiam a um público do qual Marx e o próprio Engels conheciam bem o desejo de “enciclopedismo”, de “síntese”, um público que “com pouco trabalho quer aprender rapidamente a opinar sobre tudo”) acabaram por desempenhar um papel de “sistematização” que não estava propriamente na vontade do autor.” ANDREUCCI, F. *Op. cit.* p. 34.

²⁶ Para Andreucci, ainda, “a relação do marxismo com a cultura positivista é, sem dúvida, ao lado de seu encontro com o movimento operário, o outro ângulo a partir do qual pode ser lido com facilidade o conjunto dos processos de sua simplificação cientificista. Talvez nenhuma frase ou nenhuma expressão, entre as empregadas para definir Marx, tenha tido tanto sucesso como aquela que foi pronunciada por Engels no cemitério de Highgate; e nenhuma terá sido tão comprometedora. ‘Marx’ – disse Engels, naquela ocasião – ‘descobriu as leis do desenvolvimento da história humana, tal como Darwin descobriu as leis do desenvolvimento da natureza orgânica.’” Ibidem, p. 32.

²⁷ MARX, Karl. *O 18 de Brumário de Luís Bonaparte*. Trad. Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2011. p. 25.

era nivelada a espécies de equações onde as variáveis em jogo seriam apenas previsíveis, mas nunca modificáveis pela ação do homem.

Essa compreensão do processo histórico se derivou em uma estratégia política por parte da socialdemocracia alemã de espera pela “situação revolucionária”. Tal espera não era de todo passiva, e se traduzia na luta por reformas dentro do sistema capitalista e na educação da classe proletária, visando a sua conscientização até que o momento apropriado para a revolução se mostrasse. Mas a ação revolucionária em si era adiada para um momento de crise do capitalismo (ou, para os críticos da socialdemocracia, adiada para sempre). A tarefa para-parlamentar a que se dedicaram os partidários da socialdemocracia, que atuava no fortalecimento da democracia no interior do modo de produção capitalista, não era derrotista, não pressupunha a impossibilidade de a revolução acontecer, mas continha em si a ideia de que o partido ou mesmo um indivíduo ou grupo de pessoas não poderiam deflagrar a “situação revolucionária”.²⁸

O mais importante para esses políticos e partidários era desenvolver o sistema capitalista e a democracia (que, é preciso lembrar, é uma conquista dos movimentos sociais ao longo dos séculos XIX e XX, e não um produto natural do capitalismo²⁹) até o ponto em que o socialismo fosse inevitável. A “lei” que determinava essa estratégia era a suposição de que Marx teria descoberto que a revolução socialista só seria possível com o desenvolvimento das forças produtivas promovido pelo capitalismo, que liberaria novos modos de produção da vida. Além disso, essa estratégia era reforçada pela compreensão de que o desenvolvimento das forças produtivas dentro de um modo de produção desumano traria, em si, tal contradição que, em determinado momento, a superação do capitalismo seria inevitável, quase natural.

Nessa compreensão histórica, ao menos com relação a um ato revolucionário, poucas tarefas restavam ao marxismo do Partido. Mas outras áreas de atuação, todas dedicadas a um fortalecimento da classe dentro do sistema capitalista, surgiam. Além do trabalho para-parlamentar, a socialdemocracia alemã acreditava que deveria fornecer o saber aos trabalhadores: grupos pedagógicos dedicados à vulgarização de uma “história da cultura”, de uma “história das artes” e de uma “história da ciência” começaram a surgir. Acreditava-se que esse saber, dentro do capitalismo, significava poder.

²⁸ Para um estudo mais detalhado do kautskysmo e da espera pela situação revolucionária, cf. WALDENBERG, Marek. “A estratégia política da social-democracia alemã”. IN: HOBBSAWM, Eric J (org). **História do marxismo**. Trad. Leandro Konder e Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. vol 2. pp. 223-255.

²⁹ Eric Hobsbawm esclarece esta história do liberalismo antidemocrático em seus primórdios em HOBBSAWM, Eric J. **A Era do Capital**. Trad. Luciano Costa Neto. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

Tal estratégia surgiu na passagem do século XIX para o XX e, portanto, antes da Revolução de Outubro de 1917. Mas mesmo após o impacto da Revolução, ela ditou os rumos do partido posteriormente.

Advogando para si o título de verdadeiro marxismo, calcado na compreensão da descoberta de Marx como a descoberta de leis que regem a história humana, o “marxismo científico” nutria algum desprezo pela filosofia. A descoberta das leis históricas teria colocado um fim na eterna tarefa reacionária da filosofia de interpretação do mundo, e caberia agora a um movimento operário, consciente das verdadeiras leis sociais, esperar pelo momento adequado para transformá-lo. Essa compreensão seria criticada, por motivos diferentes, pelas mais diversas tradições de marxistas que se seguiram, mas principalmente pelo marxismo leninista e pelo “marxismo filosófico”.

1.1.2. Georg Lukács e o “marxismo filosófico”

O “marxismo científico” faz parte da chamada “primeira geração” de marxistas. A segunda geração se opôs à sua estratégia política de espera passiva pela revolução. Fazem parte dessa geração, segundo a classificação de Perry Anderson, militantes e teóricos como Lenin, Rosa Luxemburgo, Hilferding e Trotsky.

Esse grupo assumiria papéis importantes no movimento operário, como mostram as trajetórias emblemáticas de Lênin na Revolução de 1917, e de Rosa como fundadora de maior autoridade do KPD, o Partido Comunista Alemão (principal adversário do Partido Socialdemocrata Alemão na disputa pelo “autêntico” marxismo). O teor de suas análises era primordialmente econômico e político, dedicado à atualização da teoria marxista do valor e à elaboração de uma estratégia política, colocando os conceitos e as conclusões de Marx sob revisão mediante as transformações do modo de produção capitalista na passagem do século.

Para Perry Anderson, era notável na segunda geração de marxistas o desenvolvimento de teorias que pretendiam analisar o estágio contemporâneo do modo de produção (fosse capitalista ou pré-capitalista), tendo como horizonte a elaboração de direções a serem tomadas para a sua derrubada e para a implantação de um novo tempo. A teoria não servia para indicar uma “situação revolucionária” localizada em determinado estágio do desenvolvimento do sistema capitalista, mas para interromper o fluxo da história e instaurar o tempo comunista. Lênin seria o símbolo mais evidente

dessa geração, muito além do alcance simplesmente “teórico” de suas formulações. Segundo Perry Anderson:

As formas específicas de combinar propaganda e agitação, liderar greves e manifestações, forjar alianças de classes, cimentar a organização partidária, abordar a autodeterminação nacional, interpretar conjunturas nacionais e internacionais, caracterizar tipos de desvios, fazer uso do trabalho parlamentar, preparar levantes insurrecionais – todas essas inovações, amiúde vistas como simples medidas “práticas”, na verdade representaram também avanços *intelectuais* decisivos em um terreno até então desconhecido³⁰.

Foi Lênin, ainda, quem teria dado o passo teórico e prático necessário para o surgimento da terceira geração de marxistas. Por um lado, fundamentou (como líder e como teórico) a Revolução Russa em um estágio de desenvolvimento apenas parcialmente capitalista. Por outro lado, reabilitou os estudos de Hegel, e declarou ser impossível compreender Marx sem que se tivesse compreendido por completo a lógica hegeliana. O gesto de Lênin tornava insustentável a espera pela “situação revolucionária” de crise do alto capitalismo. Do mesmo modo, o gesto atualizava o sentido “científico” de Marx: sua “ciência histórica” não tinha correspondência, para Lênin, com o sentido “científico” das ciências naturais, mas com o sentido “filosófico” que Hegel lhe atribuía.

O “marxismo filosófico” surgiu no interior da terceira geração de marxistas, sob o impacto da segunda. Seus principais expoentes foram o alemão Karl Korsch e o húngaro Georg Lukács. Ambos desempenharam, como Lênin, papéis importantes como teóricos e como políticos na história do marxismo. Korsch foi ministro da Justiça Comunista do governo da Turíngia, em 1923, e um importante deputado do Partido Comunista da Alemanha no Reichstag. Também editou o jornal teórico do partido, além de ter sido um dos líderes de sua facção de esquerda em 1925. Lukács foi vice-comissário do povo para a Educação na República Soviética Húngara, em 1919. Lutou no exército revolucionário no frente de Tisza contra o ataque da Entente. E, durante a década de 1920 quando esteve exilado na Áustria, atuou como um importante membro do Partido Comunista Húngaro.³¹

³⁰ ANDERSON, Perry. **Considerações sobre o marxismo ocidental; Nas trilhas do materialismo histórico**. Trad. Isa Tavares. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004. p. 33.

³¹ Ainda assim, o comprometimento de ambos com o Partido Comunista rendeu-lhes complicações futuras. Em 1926, Korsch foi expulso do partido por negar que o capitalismo se estabilizara, por exigir a retomada das agitações nos conselhos de trabalhadores e por criticar a política externa soviética de acomodação com o capitalismo mundial. E Lukács, a partir do stalinismo, na década de 1930, foi

Escrito na passagem dos anos 1910 para os anos 1920, *História e consciência de classe*, de Georg Lukács, pode ser definido como um conjunto de ensaios divididos em dois grandes blocos: especulações filosóficas e prognósticos políticos. Esse livro é o verdadeiro marco do “marxismo filosófico”. Ele exerceu um impacto poderoso sobre os maiores expoentes da filosofia marxista posterior, e sobre o próprio Walter Benjamin. Lukács reivindicava para si a ortodoxia marxista de uma maneira totalmente nova, e, na esteira de Lênin, reinterpretava o “autêntico” marxismo a partir do entendimento da dialética de Hegel.

No ensaio intitulado “O que é o marxismo ortodoxo?”, Lukács reinventou essa ortodoxia. Até então, ela era pensada como uma fidelidade à teoria econômica de Marx e às suas descobertas teóricas a respeito das leis históricas. Para Lukács, por outro lado, ela não deveria se basear numa crença absoluta em todos os resultados da investigação de Marx, nem ter como identidade a prática da exegese religiosa de seus textos. Não se trataria, portanto, de crer em leis gerais descobertas pelo filósofo, nem de uma fidelidade aos seus conceitos. O marxismo ortodoxo, em suma, não deveria ser uma profissão de fé. Sua ortodoxia se limitaria ao *método*: “Em matéria de marxismo, a ortodoxia se refere antes e exclusivamente ao método.”³² Qual seja, o dialético.

Para Lukács, a releitura “de ponta cabeça” que Marx realiza de Hegel inaugurou o verdadeiro método dialético, que diz respeito à dialética do sujeito e do objeto no processo da história. O materialismo opor-se-ia à relação metafísica – realizada pelas filosofias precedentes – com o objeto. Para o filósofo húngaro, a reflexão metafísica pressuporia que o objeto permanecesse intocado e imodificado, em uma perspectiva puramente *contemplativa*. A contemplação mantém uma distância que salvaguarda o objeto da reflexão. O método prático do dialético visava *transformar* a realidade.³³

Lukács acreditava que a socialdemocracia alemã fizera um retorno ao idealismo burguês. A separação entre dialética e materialismo histórico resultou, para ele, no

constrangido a direcionar os seus escritos para o marxismo simplista e mecanicista da época, postura que fará seu prestígio cair entre os intelectuais que havia encantado.

³² LUKÁCS, Georg. **História e consciência de classe**. Estudos sobre a dialética marxista. Trad. Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 64.

³³ Nessa perspectiva, para Lukács, método e realidade devem ser separados. Só assim pode o materialismo não se tornar vulgar. A perspectiva crítica pressupõe a separação entre pensamento e ser. Pois se o ser precisa ser modificado e também o pensamento, a sua disjunção é necessária para que a dialética possa atuar, transformando ambos. A postura crítica do materialismo teria um duplo movimento: distanciamento com relação ao objeto (ou, mais precisamente, com relação à sua aparição imediata), e reaproximação destrutiva. O desvelamento da verdade seria também uma intervenção no mundo, uma vez que a forma anterior do objeto não era apenas ilusão, mas também “verdade” objetificada.

abandono da luta socialista, e fundou uma teoria baseada no oportunismo³⁴, na “evolução” sem revolução (ou na espera interminável pela “situação revolucionária”). Essa separação teria criado a possibilidade de se conceber uma passagem “natural” ao socialismo, sem luta.

Podemos definir o método dos oportunistas como o método “científico puro”, derivado das ciências naturais. Acreditava-se poder chegar à realidade em si mesma a partir de abstrações puras, estatísticas e cifras – para alcançar o seu objeto, o método das ciências naturais removeria a sujeira do real. Acreditavam que a construção violenta e contraditória do método dialético feria a realidade, e a distorcia. Para Lukács, eles não compreendiam que qualquer acesso à realidade seria já uma interpretação, que os fatos sempre são apreendidos a partir de determinada teoria, de determinado método. Ou seja, os fatos seriam sempre “impuros”.

Com efeito, os fatos “puros” das ciências naturais surgem da seguinte maneira: um fenômeno da vida é transportado, realmente ou em pensamento, para um contexto que permite estudar as leis às quais ele obedece sem a intervenção perturbadora de outros fenômenos. Esse processo é reforçado pelo fato de que os fenômenos são reduzidos a sua pura essência quantitativa, a sua expressão em número e em relações de número. Os oportunistas jamais se dão conta de que faz parte da essência do capitalismo produzir os fenômenos dessa maneira.³⁵

O método das ciências naturais, para Lukács, remete a um processo inerente ao modo de produção em que esse método se desenvolve. Trata-se da produção de fetiche do capitalismo. O fetiche é a ocultação das relações sociais que compõem os objetos: onde antes haveria uma relação entre homens, passa a existir uma relação entre coisas. Os objetos aparecem, nessas condições de produção, de tal maneira velados, que permitem pressupor que vieram ao mundo por vontade própria. Os fatos puros das ciências naturais corresponderiam a essa ocultação das relações humanas que estão em disputa em qualquer índice.

Para Lukács, os fatos não seriam essências puras, mas, em sua objetividade mesma, historicamente determinados. Portanto, eles não poderiam ser apreendidos, pelo método marxista dialético, como fatos imediatos. Precisariam ser reconstruídos em seu

³⁴ Para Lukács, os oportunistas se aproveitavam da situação da classe proletária para prestígio pessoal e busca por poder. Assim, por mais que tivessem uma vida relativamente militante, não serviriam à classe, nem à transformação das classes como um todo. Lukács se refere, principalmente, aos membros da socialdemocracia.

³⁵ LUKÁCS, G. *Op. cit.* pp. 71-72.

condicionamento histórico. Permanecer fiel à sua imediatez significaria ter empatia pela teoria dominante. Seria preciso destacar o fenômeno de sua aparência imediata e encontrar as mediações em que seu núcleo aparece. A aparência imediata, por sua vez, deveria ser compreendida como sua manifestação necessária, razão de seu condicionamento histórico. Encontrar as determinações de sua aparência, de seu núcleo essencial, e relacioná-los, seria encontrar o verdadeiro “fato”. Isto é, esse método atravessaria a aparência imediata dos fatos, dos objetos, dos fenômenos, para encontrar as relações humanas que comporiam essa aparência. Somente no contexto em que os diferentes fatos da vida social fossem integrados em uma *totalidade* é que o conhecimento dos fatos traduzir-se-ia em um conhecimento da *realidade*. Para Lukács:

Esse conhecimento parte daquelas determinações (no mundo capitalista) que acabamos de caracterizar, para alcançar o conhecimento da totalidade concreta enquanto reprodução intelectual da realidade. Essa totalidade concreta não é de modo algum dada imediatamente ao pensamento.³⁶

Mas o que é a totalidade concreta? Segundo Lubomír Sochor, a totalidade concreta, conceito herdado da filosofia clássica alemã e, principalmente, de Hegel, é um “complexo dinâmico, estruturado, continuamente em processo de criação e de desenvolvimento”, onde ocorre incessantemente uma “tensão dialética”. Ela não é um conceito para determinar o domínio de uma esfera sobre outra.

Em outras palavras, a totalidade concreta não implica algo como um determinismo econômico, mas uma identidade entre ser e consciência, uma formação econômico-social que constitui “uma totalidade concreta da estrutura econômica e das formas estruturais da vida espiritual da sociedade”. Uma identidade entre sujeito e objeto. O materialismo histórico de Lukács não seria dualista, com duas dimensões, a econômica e a espiritual, ligadas pelas relações de causalidade em qualquer sentido. Ele seria monista. A totalidade concreta era defendida por Lukács contra o “marxismo científico”, econômico ou determinista, que estabelecia leis de causalidade entre uma base e uma superestrutura social dada. “A totalidade concreta não é uma estrutura imóvel, mas é devir, totalização, na qual a interação recíproca dos elementos e

³⁶ Ibidem, p. 76.

momentos singulares da totalidade concreta determina e modifica a própria ‘forma de objetualidade’.”³⁷

Enquanto, para o “marxismo científico”, Marx teria descoberto as leis da história humana, para Lukács, Marx teria descoberto o método mais adequado para se encontrar que leis regem cada estágio da história humana. Trata-se, de qualquer forma, de um desvendamento, de uma retirada de um véu de aparências que encobre a realidade. O conhecimento histórico, para ambos, ocorre no desvendar de uma estrutura dada³⁸. No caso de Lukács, trata-se de desvendar a totalidade de uma época.

Para a compreensão dessa totalidade, o surgimento do conflito entre a burguesia e o proletariado seria central. Lukács partiu da sentença segundo a qual “não é a consciência dos homens que determina seu ser, mas, ao contrário, é seu ser social que determina sua consciência”³⁹, e apontou para a exigência de Marx de se tomar o homem como ser social. O homem seria simultaneamente sujeito e objeto do devir histórico e social. É no contexto do capitalismo que essa consciência poderia surgir: ao derrubar as barreiras espaço-temporais entre os diferentes países e domínios, em seu universo de igualdade formal, o capitalismo produziu o desaparecimento das relações econômicas que regulavam as trocas materiais imediatas entre homem e natureza, transformando o homem em um ser verdadeiramente social.⁴⁰

O que a sociedade burguesa teria alcançado inconscientemente estava destinado a ser trazido à consciência pelo ponto de vista da classe proletária. “Com o advento do materialismo histórico surge, ao mesmo tempo, a doutrina ‘das condições da libertação do proletariado’ e a doutrina da realidade do processo total do desenvolvimento histórico.”⁴¹ Pois, para o proletário,

conhecer com máxima clareza sua situação de classe é uma necessidade vital, uma questão de vida ou morte; porque sua situação de classe só é compreensível quando toda a sociedade pode ser compreendida; porque seus atos têm essa compreensão como condição prévia, inelutável. A unidade da teoria e da práxis é, portanto, apenas a outra face da situação social e histórica do proletariado. Do ponto de vista do proletariado, o autoconhecimento coincide com o

³⁷ SOCHOR, Lubomír. “Lukács e Korsch: a discussão filosófica dos anos 20.” IN: HOBBSBAWM, Eric J (org). **História do marxismo**. Trad. Carlos Nelson Coutinho, Luiz Henriques e Amélia Rosa Coutinho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. vol 9, pp. 20-22

³⁸ Isso é importante para se compreender o peso que tem em Benjamin a ideia de que o método do materialismo histórico é *construtivo*. Veremos isso mais adiante.

³⁹ MARX, Karl. apud LUKÁCS, Georg. *Op. cit.* p. 94. A sentença se encontra na *Ideologia alemã*.

⁴⁰ Georg Lukács destacou, contra a extensão de Engels do método materialista a todas as dimensões da vida, a historicidade do materialismo histórico, e sua limitação ao capitalismo.

⁴¹ LUKÁCS, G. *Op. cit.* pp. 96-97.

conhecimento da totalidade; ele é, ao mesmo tempo, sujeito e objeto do seu próprio conhecimento.⁴²

Todo o método do materialismo histórico, assim, só seria possível do ponto de vista do proletariado. Adotá-lo significaria adotar imediatamente a participação na sua luta. Mas o proletariado não seria o sujeito imediato do conhecimento. Não seria, tampouco, um espectador imparcial do próprio processo de tornar-se um sujeito. Seria um produto do processo da luta de classes. A possibilidade do método marxista é um produto dessa luta.

Dessa maneira, Lukács se posiciona contra a espera da “situação revolucionária”:

A meta final não é um estado que aguarda o proletariado ao termo do movimento, independente deste e do caminho que ele percorre, como um “estado futuro”; não é um estado que se possa, por conseguinte, esquecer tranquilamente nas lutas cotidianas e, quando muito, invocar nos sermões de domingo, como um momento de elevação oposto aos cuidados cotidianos; não é um “dever”, uma “idéia”, designada a regular o processo “real”. A meta final é, antes, essa *relação com a totalidade* (com a totalidade da sociedade considerada como processo), pela qual cada momento da luta adquire seu sentido revolucionário.⁴³

É no território formado por esse embate de posições conquistadas pelo “marxismo científico” e pelo “marxismo filosófico” que, em 1940, no auge do nazismo, ainda que desiludido com os rumos que tomara a Revolução Russa, Benjamin defenderá o materialismo histórico em suas famosas teses sobre história.

1.2. O materialismo histórico de Walter Benjamin

“Tantos pisam este chão que ele talvez um dia se humanize. E malaxado, embebido da fluida substância de nossos segredos, quem sabe a flor que aí se elabora, calcária, sangüínea?”

Carlos Drummond de Andrade⁴⁴

1.2.1. Gênese, estrutura e destino das teses “Sobre o conceito de história”

⁴² Ibidem, p. 97.

⁴³ Ibidem, p. 101.

⁴⁴ “Contemplação no banco”, publicado em *Claro Enigma*, 1951.

As coordenadas temporais das teses “Sobre o conceito de história” integram-nas por completo, e qualquer avaliação sobre seu teor será incompleta se não se considerar seu posicionamento na história das relações humanas, por um lado, e na história do desenvolvimento das teorias de Walter Benjamin, por outro.

Escritas entre 1939 e 1940, as teses sobre história vêm à luz em um período constrangedor da história europeia. Após as utopias revolucionárias dos anos que sucederam o Iluminismo e os levantes armados da era das revoluções, como foram classificados os anos posteriores à Revolução Francesa e à Revolução Industrial por Eric Hobsbawm⁴⁵, a Europa ingressava em um século que testemunharia a tragédia da Primeira Guerra Mundial desembocar, a partir da ascensão do nazi-fascismo, em uma nova grande guerra. Além disso, o grau de desenvolvimento do estado de exceção alcançou tamanho patamar, a partir, principalmente, dos anos 1930, que deixou marcas irremediáveis, de alcance mundial.

Em suma, o século que deveria ter sido a materialização da utopia da felicidade, o século que seria o ponto de culminância do grande progresso da história humana, se mostrou como o ponto de culminância da barbárie, como quando, na *Odisseia*, Ulisses regressou a Ítaca para finalmente instaurar o tempo da Justiça e se divertiu com as criadas enforcadas e os homens brutalmente decepcionados⁴⁶. Os projetos de realização do homem culminaram na humilhação das esteiras mecânicas, que mecanizaram o próprio homem, nas trincheiras da Primeira Guerra, que fizeram os combatentes retornarem aleijados e quase mudos dos campos de batalha, e na humilhação econômica, nas sucessivas crises do capitalismo, e na emblemática crise de 1929, que repetiu o ciclo de miséria generalizada na repartição do prejuízo. E, em 1940, o que deveria ser o novo homem preparava os fornos humanos e a indústria da morte, poucos anos depois de alguns poetas futuristas bradarem a beleza das máquinas que despejavam rajadas de

⁴⁵ Cf. HOBBSAWM, Eric J. **A Era das Revoluções**. Trad. Maria Tereza Lopes e Marcos Penchel. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

⁴⁶ A sintonia fina entre progresso e barbárie da história moderna, materializada na *Odisseia*, foi tema da *Dialética do esclarecimento* de Adorno e Horkheimer. No excurso sobre Ulisses, o herói itáico aparece como uma espécie de mito fundador do homem do Iluminismo, supostamente distanciado dos costumes antigos pelo seu grau de subjetividade e racionalização. Ao retornar a casa, Ulisses, o herói da astúcia (*Metys*), ou da razão, que recalcou todas as forças da natureza a fim de vencer os desafios necessários a uma chegada íntegra a Ítaca, vê retornarem as forças de que havia abdicado, para efetivar, por meio de uma espécie de estado de exceção, a justiça no lar contra os pretendentes de Penélope e usurpadores do palácio. Cf. “Excurso I: Ulisses ou Mito e Esclarecimento” IN: ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, pp. 47-70.

pólvora sobre a Etiópia (veja-se as palavras de Marinetti sobre a guerra como arte total, e como portadora de uma beleza maior do que os poemas poderiam pretender).

Mesmo a alternativa comunista não apresentava um destino aceitável. Em 1938 começara o Grande Expurgo, tornando insustentável a defesa da União Soviética como baluarte da humanidade redimida. Aqueles que apresentavam soluções alternativas aos rumos do stalinismo eram exilados em campos de trabalho forçado, ou assassinados. A grande nação que deveria ter sido a portadora do grito de guerra pela última classe oprimida se tornou opressora novamente, cindida tragicamente em classes de dominadores e dominados. Ainda que de maneira totalmente diversa do estado de exceção ocidental, o estado soviético participava do ciclo de barbárie do século, em nome do progresso. Por outro lado, a espera do “marxismo científico” pela Revolução que viria provou que a história da humanidade não é a escalada passiva para um tempo melhor. O último golpe seria o Pacto Molotov-Ribbentrop, firmado às vésperas da Segunda Guerra, e que garantia a não agressão entre a União Soviética e o maior representante da opressão contemporânea, a Alemanha Nazista. O poeta Carlos Drummond de Andrade eternizou a feição da década nos versos de “Nosso Tempo”, de seu *Rosa do Povo* (1945):

Este é tempo de partido,
tempo de homens partidos.

Em vão percorremos volumes, viajamos e nos colorimos.
A hora pressentida esmigalha-se em pó na rua.
Os homens pedem carne. Fogo. Sapatos.
As leis não bastam. Os lírios não nascem
da lei. Meu nome é tumulto, e escreve-se
na pedra.⁴⁷

Foi em 1940, já refugiado na França, antes de buscar uma nova fuga para a Espanha, e suicidar-se, que Benjamin finalizou a redação de suas teses sobre a história. E não sem reservas. Em carta encaminhada a Gretel Adorno em 22 de fevereiro de 1940, advertia que não gostaria que as teses fossem publicadas imediatamente, pois Benjamin tinha medo da incompreensão generalizada que elas poderiam causar caso viessem a público na forma e no momento em que se encontravam⁴⁸. Certamente, a

⁴⁷ ANDRADE, Carlos Drummond. **Poesia e Prosa**. Petrópolis: Nova Aguilar, 1979. pp. 165-166.

⁴⁸ Benjamin escrevia a Gretel: “Não preciso te dizer que nem de longe penso na publicação destes apontamentos, e muito menos na forma em que tos mando. Iriam abrir todas as portas aos mais inflamados equívocos.” A carta se encontra transcrita na primeira publicação que o texto recebeu. A

posição histórica que lhes deu nascimento nublava também as condições de sua recepção. Essa nuvem era condensada pela situação sem saída em que o pensamento que ainda buscava a humanidade redimida (no caso de Benjamin, combinando messianismo e marxismo) se achava.

Apesar das teses fornecerem, mais precisamente, as definições de Walter Benjamin acerca de seu conceito de história, e de ser esse o seu objetivo, é possível extrairmos algumas considerações sobre o teor de seu materialismo histórico. No seu último texto, que, retrospectivamente, pode ser considerado o testamento de seu pensamento, o filósofo nos apresentou a imagem do historiador materialista, ou, mais precisamente, do materialista histórico. Essa formulação se dá em um momento em que a luta pela sociedade sem classes na Alemanha parece uma utopia destinada ao fracasso. Além disso, o “marxismo científico” da socialdemocracia já demonstrava a que lugar tinha chegado a sua estratégia política: há muito abandonara a luta proletária, para esperar confortavelmente pela situação revolucionária. E o principal expoente do “marxismo filosófico”, Georg Lukács, estava a serviço da tragédia em que se transformara a Revolução Russa.

Os questionamentos com relação à dimensão que o marxismo toma nos escritos de Benjamin não são infundados. Sabe-se que Benjamin adquiriu suas simpatias pelo marxismo já no final dos anos 1920, e que boa parte de sua obra, inclusive uma de suas obras mais importantes, a *Origem do drama trágico alemão* (seu livro sobre o barroco alemão), fora escrita no período anterior à sua adesão ao materialismo histórico. Sabe-se também, por meio de sua correspondência, que ele poderia ter escrito essas teses vinte anos antes⁴⁹. De qualquer maneira, o encontro com o marxismo marcou definitivamente suas ideias, e mesmo o teor das teses.

Diversos conceitos formulados na época de juventude serão revistos, nas teses, na perspectiva de um encontro fortuito com o materialismo histórico, como é o caso dos conceitos de origem e de mônada, já desenvolvidos principalmente no prefácio do livro sobre o barroco. Além disso, a reflexão acerca do estado de exceção, assim como a teoria proposta de sua “efetiva” realização, eram já temas de suas antigas discussões políticas – vide as reflexões contidas em “Para uma crítica da violência” (1921). As

tradução aqui utilizada pode ser encontrada em BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012. p. 170.

⁴⁹ Na mesma carta, dizia: “A guerra e a constelação que a gerou levou-me a pôr no papel algumas ideias das quais posso dizer que andavam comigo, ou melhor, de mim próprio escondidas, há perto de vinte anos.”

teses possuem, portanto, esse estranho lugar de se ligarem à sua fase marxista e à sua fase precedente. O pensamento messiânico, mais aparente na juventude, se ligará ao pensamento de cunho materialista surgido tardiamente em suas obras.

Mas o que aqui se propõe é que a formulação retrospectiva das teses “Sobre o conceito de história” coloca em evidência o sentido específico que Benjamin dava ao pensamento/práxis materialista, e, ao mesmo tempo, reconstrói considerações antigas à luz do pensamento de Marx e dos marxistas. Afinal, as teses fixavam um aspecto da história que, segundo carta a Horkheimer, estabeleceriam “uma cisão irreversível entre o nosso modo de ver e os resquícios do positivismo que, segundo penso, marcam tão profundamente até aqueles conceitos da História que, em si mesmos, nos estão mais próximos e nos são mais familiares.”⁵⁰ Na mesma carta, Benjamin advertia ainda que as teses serviriam de armadura teórica para dar continuidade ao livro sobre Baudelaire que desenvolvia na época.

As teses foram publicadas pela primeira vez em 1942, em uma pequena edição, pelo Instituto de Pesquisa Social de Frankfurt, já exilado, a essa altura, nos Estados Unidos. Foram publicadas conforme a versão de que Adorno dispunha então, um conjunto de pequenas teses enumeradas de I a XVIII. Em 1947 tiveram maior tiragem e distribuição em uma publicação em francês, editadas por Pierre Missac, na *Temps Modernes*. Adorno publicou-as novamente, em 1950, na revista *Neue Rundschau*. Entre 1942 e 1950, a recepção das teses foi praticamente nula, e suscitou poucas discussões. Depois de serem incluídas em 1955 nos primeiros escritos reunidos de Benjamin, os *Schriften* organizados por Adorno, a sua receptividade aumentou. Apenas em 1974 foi publicada a edição crítica e comentada das teses, nos *Gesammelte Schriften* organizados por Tiedermann e Schweppenhäuser, com colaboração de Adorno e Scholem. Essa edição permitiu o acesso aos manuscritos preparatórios para as teses, que, hoje, ao menos no território dos comentadores de Benjamin, integram a sua estrutura. Giorgio Agamben descobriu, ainda, uma tese perdida, incluída no volume VII dos *Gesammelte Schriften*, em 1991. Desde então, a receptividade das teses cresceu vertiginosamente.

Na história dessa recepção, podemos identificar, com Michel Löwy, três correntes gerais de compreensão. Uma delas deriva das concepções de Bertolt Brecht, o mais cético de seus amigos mais próximos. Segundo Löwy: “A escola materialista: Walter Benjamin é um marxista, um materialista consequente. Suas formulações

⁵⁰ Ibidem, p. 172.

teológicas devem ser consideradas como metáforas, como uma forma exótica que acoberta verdades materialistas.” Há também aquela inaugurada pela recepção de Gershom Scholem: “A *escola teológica*: Walter Benjamin é antes de tudo um teólogo judeu, um pensador messiânico. Para ele, o marxismo é apenas uma terminologia, uma utilização abusiva de conceitos como o de ‘materialismo histórico’.” E há ainda uma leitura que deriva da recepção de Habermas e de Rolf Tiedemann: “A *escola da contradição*: Walter Benjamin tenta conciliar marxismo e teologia judaica, materialismo e messianismo. Mas como todos sabem, os dois são incompatíveis. Daí o fracasso de sua tentativa.”⁵¹

As considerações que se seguem se inserem na história da recepção tentando compreender o significado do materialismo histórico de Walter Benjamin. Não será o objetivo aqui, portanto, reconstruir de maneira detalhada o conceito de história proposto por Benjamin, embora seja necessário nos referirmos a ele muitas vezes⁵². Também não será feita uma exegese de cada tese em particular. O objetivo das seguintes considerações é, ao contrário, destruir a forma original das teses, para construir uma nova constelação que possa dizer algo sobre o método materialista histórico do filósofo⁵³.

1.2.2. O materialismo histórico como tarefa

Uma das mais famosas teses “Sobre o conceito de história” tenta responder à situação de emergência em que foi escrita. Em 1940, o nazismo e o fascismo ascendiam na Europa, e deixavam perplexos os entusiastas da liberdade prometida pela modernidade. Um mundo que, após se soltar das amarras da tradição e da opressão mítica das ditas “sociedades fechadas”, tinha a seu serviço o esclarecimento como símbolo da liberdade viu florescerem regimes totalitários que pareciam regressivos se comparados com o aparente progresso feito pela civilização nos séculos anteriores. O

⁵¹ LÖWY, Michel. **Walter Benjamin: aviso de incêndio**. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. São Paulo: Boitempo, 2005. p. 36.

⁵² Este conceito é analisado de maneira detalhada e por diferentes ângulos nos livros de Michel Löwy e de Jeanne Marie Gagnebin – *Walter Benjamin: aviso de incêndio e História e narração em Walter Benjamin*, respectivamente.

⁵³ Para a tradução das teses, irei me referir àquela feita por Jeanne Marie Gagnebin e por Marcos Lutz Müller, que podem ser encontradas no livro de Michel Löwy dedicado às teses. Para a tradução dos manuscritos de preparação para a tese, será utilizada a tradução de João Barrento em *O Anjo da História*.

fascismo parecia impossível, e, uma vez instalado, “bárbaro”, por oposição ao mundo liberal que o cercava.⁵⁴

O fascismo causava estranhamento mesmo aos políticos de esquerda. Segundo Michel Löwy:

Para a social-democracia, o fascismo era um vestígio do passado, anacrônico e pré-moderno. Karl Kautsky, em seus escritos dos anos 1920, explicava que o fascismo somente seria possível em um país semi-agrário como a Itália, mas jamais poderia se instalar em uma nação moderna e industrializada como a Alemanha...

Quanto ao movimento comunista oficial (stalinista), estava convencido de que a vitória de Hitler em 1933 era efêmera: uma questão de poucas semanas ou meses, antes que o regime nazista fosse varrido pelas forças operárias e progressistas, sob a direção esclarecida do KPD.⁵⁵

A tese VIII, porém, apresenta outra análise dos “estados de exceção”:

A tradição dos oprimidos nos ensina que o “estado de exceção” no qual vivemos é a regra. Precisamos chegar a um conceito de história que dê conta disso. Então surgirá diante de nós nossa tarefa [*Aufgabe*], a de instaurar o real [*wirklichen*] estado de exceção; e graças a isso, nossa posição na luta contra o fascismo tornar-se-á melhor. A chance deste consiste, não por último, em que seus adversários o afrontem em nome do progresso como se este fosse uma norma histórica. – O espanto em constatar que os acontecimentos que vivemos “ainda” sejam possíveis no século XX não é *nenhum* espanto filosófico. Ele não está no início de um conhecimento, a menos que seja o de mostrar que a representação da história donde provém aquele espanto é insustentável.⁵⁶

⁵⁴ Adorno eternizou a crítica aos especialistas que tentavam comprovar, antes da ascensão do fascismo, como ele seria impossível, com base em dados cientificamente notáveis. “Uma das lições que a era hitlerista nos ensinou é a de como é estúpido ser inteligente. Quantos não foram os argumentos bem fundamentados com que os judeus negaram as chances de Hitler chegar ao poder, quando sua ascensão já estava clara como o dia! Tenho na lembrança uma conversa com um economista em que ele provava, com base nos interesses dos cervejeiros bávaros, a impossibilidade da uniformização da Alemanha. Depois, os inteligentes disseram que o fascismo era impossível no Ocidente. Os inteligentes sempre facilitaram as coisas para os bárbaros, porque são tão estúpidos. São os juízos bem informados e perspicazes, os prognósticos baseados na estatística e na experiência, as declarações começando com as palavras: 'Afinal de contas, disso eu entendo', são os statements conclusivos e sólidos que são falsos. Hitler era contra o espírito e anti-humano. Mas há um espírito que é também anti-humano: sua marca é a superioridade bem informada.” ADORNO, T. “Contra os que têm resposta para tudo”. IN: ADORNO, T; HORKHEIMER, M. *Op. cit.* p. 173.

⁵⁵ LÖWY, M. *Op. cit.* p. 84. Ainda Segundo Löwy, “Benjamin compreendeu perfeitamente a modernidade do fascismo, sua relação íntima com a sociedade industrial/capitalista contemporânea. Daí sua crítica àqueles – os mesmos – que se espantam com o fato de que o fascismo “ainda” seja possível no século XX, cegos pela ilusão de que o progresso científico, industrial e técnico seja incompatível com a barbárie social e política.” *Ibidem*, p. 85.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 83.

O estado de exceção era objeto de reflexão antigo na obra de Benjamin. Suas discussões com Carl Schmitt em sua fase pré-marxista tratavam já do surgimento do estado de direito e de seu caráter de exceção necessário, reflexão presente tanto em seu ensaio “Para uma crítica da violência” como na *Origem do drama trágico alemão*. Desde estes escritos, e principalmente com a obra posterior de Giorgio Agamben, sabe-se como a norma, na reflexão de Benjamin, precisou sempre incluir em si as suas exceções, e como o poder precisou ser sempre excessivo para se efetivar.⁵⁷

Mas o contato de Benjamin com o marxismo irá ampliar o problema do estado de exceção. A tese VIII nos conta que a “tradição dos oprimidos” permite elaborar um conceito de história em que o estado de exceção tem sido a regra. Se a “luta de classes” é o que um historiador que aprendeu com Marx “tem sempre diante dos olhos” (é isso o que afirma a tese IV), podemos afirmar com alguma segurança que, para o materialista histórico vislumbrado por Benjamin, a história da luta de classes é a história do estado de exceção.

Veremos como essa identificação entre história da luta de classes e história do estado de exceção torna clara, para Benjamin, uma tarefa [*Aufgabe*] do materialismo histórico: a tarefa de encerrar a história da luta de classes, que é, ao mesmo tempo, a tarefa de encerrar a história do fascismo. Esse contínuo histórico a ser destruído é o que impediu os povos de todos os tempos de alcançarem a felicidade. Benjamin compreende que superar o capitalismo não é a meta final do materialismo, mas, mais profundamente, que a luta contra o capitalismo (seja o “democrático”, seja o do “estado de exceção”) é a luta pelo fim da história da opressão.

Na relação entre opressores e oprimidos um poder exclusivo sempre foi delegado a alguém ou a alguma instituição destinada a manter a ordem vigente. Esse poder exclusivo desafia a própria ordem, infringindo as leis que defende, em nome da ordem e de suas leis (como nos filmes em que um anti-herói hollywoodiano faz o serviço policial segundo suas próprias regras). Para Benjamin, o fascismo apenas tornou evidente o excesso de poder necessário para qualquer poder dominante se manter.⁵⁸ Por

⁵⁷ A este respeito, cf. principalmente AGAMBEN, Giorgio. **Estado de exceção**. Trad. I. Poletti, São Paulo: Boitempo, 2004.

⁵⁸ No âmbito dessa reflexão, a história do Brasil é surpreendentemente reveladora. Se quisermos permanecer com os pontos mais óbvios dessa história, basta lembrar que nossa república da ordem e do progresso foi inaugurada com o uso excessivo de seu poder desde o início: da Guerra de Canudos, que massacrava o Arraial que prosperava sob liderança de Antônio Conselheiro em terras anteriormente ociosas e improdutivas; da Revolta da Chibata, quando João Cândido e outros 2400 marinheiros protestaram contra o abuso de poder da instituição militar que promovera a proclamação da república e foram brutalmente reprimidos; das medidas de exceção promovidas pela ditadura Vargas no contexto do

isso o estado de exceção do século XX não configura nenhum espanto filosófico. Ele não configura uma situação realmente nova. Como as novas tecnologias do capitalismo, em que o mais novo guarda em suas estruturas os mecanismos mais arcaicos, o fascismo se apresenta como novidade aos distraídos, mas traz em si algo da dominação de todas as eras.

É nesse novo arranjo histórico, que dá ao fascismo um novo lugar, não como exceção do progresso ascendente da humanidade, mas como parte integrante do ciclo ininterrupto da dominação, que a tarefa dos oprimidos se distingue. A história da luta de classes não se configura, para Benjamin, como a história de um progresso ininterrupto em direção a um reino de liberdade. Ela é, na verdade, a história de uma catástrofe. O processo civilizatório não se distinguiria, portanto, de um estado de barbárie. Caberia, aos oprimidos, interromper a história.

A tese IX, sobre o anjo da história, fala sobre o olhar que ele lança ao passado. Onde vemos uma “cadeia de eventos”, o anjo vê “uma única catástrofe”. O tempo do progresso o empurra, como uma tempestade que se abate sobre suas asas, impedindo-o de se deter sobre os escombros, onde ele “gostaria de demorar-se, de despertar os mortos e juntar os destroços.”⁵⁹ O ponto de vista do anjo diante da catástrofe única sugere duas consequências. Por um lado, abandona-se a visão da história como uma linha do tempo, onde os eventos se sucedem de maneira acabada e irreversível. Nada está tão distante que não desperte o sentimento de que aquilo possa ser salvo. Por outro lado, torna-se impossível a visão do progresso, que concebe as lutas e guerras do passado como necessárias para o desenvolvimento da humanidade liberta.

A ideologia do progresso, que ganhou força no século XIX, acumula todos os fatos históricos em uma linha cronológica, uma cadeia de eventos, que Benjamin chama de “homogênea e vazia”. Ela justifica todas as guerras, todos os infortúnios e todos os projetos de felicidade fracassados em uma coerente explicação de sua necessidade para se atingir um estado aceitável de humanidade. Acredita-se com isso que os fins justificam os meios. Seu sustentáculo é uma concepção de história que compreende todos os eventos da humanidade como uma linha cronológica ascendente que leva o

amadurecimento da burguesia industrial brasileira; do poder entregue às mãos militares, já na década de 1960, para sufocar as tentativas de justiça social que se precipitavam à época. Ou, para ilustrar um caso mais recente, da atuação da polícia militar e do exército no Rio de Janeiro, cidade sede da Copa do Mundo de 2014, que nas favelas e nas manifestações de rua tem contornos nitidamente excessivos com relação à delimitação do que seria a norma prevista pelo estado de direito democrático. A experiência política desses diversos momentos históricos mostra a sua relação com as classes dominantes de cada período.

⁵⁹ IN: LÖWY, M. *Op. cit.* p. 87.

homem de um período de barbárie, ou animalidade, para um nível civilizacional, ou humano, de maneira progressiva.

Na versão liberal, o desenvolvimento técnico levaria às correções no modo de produção capitalista, até o ponto em que a felicidade geral seria produzida, mascarando a relação de trabalho inscrita em qualquer técnica, e, nesse caso, mascarando a relação de dominação inscrita no trabalho capitalista. Na versão fascista, além de uma exacerbação da concepção liberal às últimas consequências, uma indústria da morte seria produzida, deixando clara a relação entre técnica e morte em um contexto capitalista. Na versão socialdemocrata, de um socialismo conformista, isso levou a uma fé no desenvolvimento das forças sociais de produção e no progresso técnico.

A versão positivista do marxismo acarretou uma concepção tecnocrata desde os primórdios da socialdemocracia, com o programa de Gotha. Dela se desenvolveu novamente a ideologia protestante que guiara os primórdios do capitalismo, a fé no trabalho como a única fonte de riqueza do homem. Estava assim legitimada, em uma paradoxal contradição com a doutrina comunista, a dominação do homem pelo homem mesmo entre os socialistas. Pois, como advertira Marx na *Crítica ao programa de Gotha*, o homem que não possui mais que sua força de trabalho está destinado a vendê-la aos proprietários.

Poucos foram os que desconfiaram dessa concepção da história como progresso. O principal poeta estudado por Benjamin é portador dessa lucidez. Baudelaire atacava a noção de progresso da humanidade, embora não fosse um nostálgico irremediável. Blanqui, muito mais pessimista, elaboraria já no final de sua vida um livro a respeito do eterno-retorno da humanidade castigada, o onírico *Eternidade pelos astros*. No Brasil, em seu livro de estreia, *Alguma poesia* (1930), Drummond escrevia:

Um sábio declarou a *O Jornal* que ainda falta muito para atingirmos um nível razoável de cultura. Mas até lá, felizmente, estarei morto.

Os homens não melhoraram
e matam-se como percevejos.
Os percevejos heroicos renascem.
Inabitável, o mundo é cada vez mais habitado.
E se os olhos reaprendessem a chorar seria um segundo dilúvio.⁶⁰

Benjamin acredita que, do ponto de vista da história da dominação, nunca houve um efetivo progresso na humanidade, e é preciso ser pessimista a este respeito: na sua

⁶⁰ ANDRADE, C. *Op. cit.* p. 90.

compreensão, se as coisas continuassem como eram, seria provável que o efetivo progresso nunca se apresentasse. Para Benjamin, o meio conduz a seu fim, e não a outro. Em outras palavras: seria necessária uma verdadeira catástrofe na história do progresso, para que o progresso se efetivasse de fato. Apenas uma explosão da linha do tempo homogênea e vazia poderia fazê-lo. O materialismo histórico de Benjamin ensina que a humanidade só irá se libertar do ciclo de opressão e de barbárie, dessa catástrofe única, com o primeiro ato revolucionário: pois o desenvolvimento da humanidade nos leva apenas a um novo ciclo de sofrimento e dor, e não ao reino da liberdade e da felicidade.

A luta do proletariado para abolir o capitalismo, como concebida por Marx, não possui, para Benjamin, apenas o valor de abolir um modo de produção econômico. O proletário aparece, na tese XII, como a última classe oprimida. Aquele que precisa lutar se alimenta de um ódio que possui raízes históricas mais profundas do que a sua luta aparentemente apenas secular. Uma vez que a tarefa do materialismo histórico é a de orientar a luta por uma sociedade sem classes, o proletariado está destinado a ser o último subjugado. Por isso Benjamin fala do ódio como uma das maiores forças do proletário. Assim como o fascismo tinha origem muito anterior ao surgimento dos partidos fascistas, também o desejo de verdadeira liberdade era muito mais antigo. Ele estava presente em diversos sujeitos históricos, como nos escravos da Roma Antiga, nos camponeses da França Revolucionária e nos revoltosos de 1848. Cada luta da história entre opressores e oprimidos diz respeito a todas as outras. Cada geração que tomba emite um apelo às gerações futuras, pedindo vingança, reparação.

Por isso o sujeito do conhecimento histórico é a própria classe oprimida. É ela quem resgata, a contrapelo, o eco dessas vozes que emudeceram. Cada oprimido é convocado a comungar do ódio universal contra a dominação, que tem sido a regra da história universal. Caberia, a cada classe oprimida, encerrar esse ciclo. Nas palavras da décima segunda tese:

O sujeito do conhecimento histórico é a própria classe oprimida, a classe combatente. Em Marx ela se apresenta como a última classe escravizada, a classe vingadora que, em nome de gerações de derrotados, leva a termo a obra de libertação. (...) [O ódio e a vontade de sacrifício] se alimentam da visão dos ancestrais escravizados.⁶¹

⁶¹ IN: LÖWY, M. *Op. cit.*, p. 108.

Encontramos aqui a reformulação do pensamento de *História e consciência de classe*, de Lukács. Mas se, para o filósofo húngaro, o marxismo é indissociável da luta contra o capitalismo e diz respeito principalmente a este, para Benjamin, o materialismo histórico é mais uma das chances de acabar com a história da opressão. Certamente está associado à luta contra o capitalismo, e diz respeito a ele, mas atende a um chamado muito maior. “Pois”, como nos diz a tese II sobre a história, “não nos afaga levemente um sopro de ar que envolveu os que nos precederam? Não ressoa nas vozes a que damos ouvido um eco das que estão, agora, caladas?”⁶² Nessas condições, prossegue o pensamento de Benjamin, haveria um “encontro secreto”, marcado entre a nossa geração e as gerações passadas. Do que se trata nesse encontro? De redenção, afirma a tese; promessa de instauração da felicidade.

a imagem da felicidade [*Glück*] que cultivamos está inteiramente tingida pelo tempo a que, uma vez por todas, nos remeteu o decurso de nossa existência. Felicidade que poderia despertar inveja em nós existe tão somente no ar que respiramos, com os homens com quem teríamos podido conversar, com as mulheres que poderiam ter-se dado a nós. Em outras palavras, na representação da felicidade vibra conjuntamente, inalienável, a da redenção. Com a representação do passado, que a História toma por sua causa, passa-se o mesmo. (...) Então nos foi dada, assim como a cada geração que nos precedeu, uma *fraca* força messiânica, à qual o passado tem pretensão. Essa pretensão não pode ser descartada sem custo. O materialista histórico sabe disso.⁶³

A história da luta de classes mostra que a felicidade é ainda uma tarefa inacabada. Cada geração possuía uma força messiânica, capaz de reparar os danos sofridos por cada uma das precedentes; ao tombar, essa força é transferida, como num testamento histórico. A imagem da felicidade não está relacionada, portanto, à esperança de um futuro melhor. Cada presente possui em si, e no apelo do passado, a tarefa de realizar imediatamente a felicidade.

A representação do passado e a representação da felicidade vibram, em conjunção, com a representação da redenção. Elas existem apenas na efetivação concomitante. Por isso escrita da história e revolução andam juntas: apenas um ato verdadeiramente revolucionário pode corresponder a uma escrita da história redentora, e vice versa. Nessa efetivação reside a imagem da felicidade.

⁶² Ibidem, p. 48.

⁶³ Ibidem, p. 48.

A escrita da história materialista e o ato revolucionário têm em comum, para Benjamin, a tarefa de explodir o contínuo do tempo, o eterno-retorno, que se apresenta sob dupla forma: eterno-retorno da dominação e da barbárie; eterno-retorno do destino como ideologia. Essa ideologia, na historiografia, se dá no Historicismo.

O Historicismo fez escola com Leopold von Ranke (Benjamin o cita nas teses), o pai da História na Alemanha, que estabeleceu o método empático com os vencedores. Em sua historiografia, apenas os grandes homens e os grandes feitos explicavam a história, e, portanto, apenas aquilo que era grande tinha importância. Eles se corporificavam na minúcia dos documentos brutos, em um empirismo que descartava qualquer teoria. Nessa escola, todo o tesouro da cultura foi inventariado como a grande herança da civilização. Tudo aquilo que foi perdido, quebrado ou destruído, ou o que não possuía grandeza suficiente para durar, em documentos constatáveis, não ajudaria em nada na representação da história. Os vencidos eram apenas a ruína de acontecimentos históricos grandes, que os ultrapassavam. Apesar do apego dessa escola pelo detalhe, ela ignorava o que tinha sucumbido no tempo. O Historicismo, no entanto, acreditava escrever a história “tal qual ela tinha realmente ocorrido”. E acreditava fazê-lo sem armação teórica.

Ao caracterizar o procedimento historiográfico recomentado pelo historiador francês Fustel de Coulanges, com bases análogas às do Historicismo alemão, a tese VII de Benjamin denuncia esse sentimento de “empatia”, ou “identificação afetiva” [*Einfühlung*]: o procedimento historiográfico conformista se baseia na identificação com os vencedores. Por isso, para Benjamin, nada poderá vir dele senão a perpetuação do ciclo de opressão e de extermínio. Para citar a tese:

É um procedimento de identificação afetiva. Sua origem é a indolência do coração, a acedia, que hesita em apoderar-se da imagem histórica autêntica que lampeja fugaz. Para os teólogos da Idade Média ela contava como o fundamento originário da tristeza. (...) A natureza dessa tristeza torna-se mais nítida quando se levanta a questão de saber com quem, afinal, propriamente o historiador do Historicismo se identifica afetivamente? A resposta é, inegavelmente: com o vencedor. Ora, os dominantes de turno são os herdeiros de todos os que, algum dia, venceram.⁶⁴

O método empático está baseado na acedia, na indolência do coração. A acedia está presente nos historiadores que se resignam ao curso das coisas tal como elas se

⁶⁴ Ibidem, p. 70.

apresentaram até então, seja na figura da historiografia tradicional, que considera cada época “tal como ela teria ocorrido de fato”, seja na historiografia marxista vulgar, que considera cada época uma etapa necessária rumo ao socialismo.

A acedia, nos diz a tese, é o fundamento originário da tristeza. Há um método, porém, que é capaz de se tornar o fundamento originário da felicidade: o método materialista histórico (desde que tome a seu serviço a teologia, nos adverte a tese I). O inconformismo materialista deve interromper o fluxo das coisas e se apoderar da imagem histórica que lampeja fugaz, e que ameaça se perder. É isto que significa “escovar a história a contrapelo” na tese VII.

A acedia é caracterizada também na *Origem do drama trágico alemão*. As peças do *Trauerspiel*⁶⁵ apresentavam uma personagem “infel”, sob a influência do “ritmo arrastado de Saturno”, e melancólico. O melancólico é, em sua versão teológica, aquele que apresenta o pecado capital da acedia, isto é, aquele que vira as costas para a “boa obra” de Deus. Ela resulta na amargura do coração, por se afastar das boas obras divinas. Na versão astrológica, o melancólico é representado pelo movimento de Saturno, que torna o indivíduo apático, indeciso. Essa personagem tinha como encarnação mais fiel a figura do cortesão. Segundo Benjamin

à sua infidelidade [da personagem] aos seres humanos corresponde uma fidelidade às coisas, que verdadeiramente o mergulha numa entrega contemplativa. (...) Todas as decisões essenciais na relação com os homens podem ofender os princípios da fidelidade, elas regem-se por leis superiores. Essa fidelidade só está perfeitamente adequada à relação dos homens com o mundo das coisas. Este não conhece lei mais alta, e a fidelidade não conhece objeto a que mais exclusivamente pertença do que o mundo das coisas.⁶⁶

O contrário da acedia é o sentimento de que as coisas podem ser salvas. Uma citação de Daniel Halévy, inscrita no livro de Benjamin sobre o barroco, nos dá essa dimensão: “Péguy falava daquela inaptidão das coisas para serem salvas [*sauvées*], daquela resistência, daquela pesadez das coisas, dos próprios seres, que por fim não

⁶⁵ As duas traduções para o português encontram soluções diferentes para a expressão *deutschen Trauerspiel*. A de Rouanet traduz como “barroco alemão”, se referindo ao modo como foram classificadas posteriormente as peças deste gênero. A de João Barrento traduz como “drama trágico”, tentando manter algo do significado de *Trauer* como melancolia ou luto, e de *Spiel* como jogo ou drama. O *Trauerspiel* possui múltiplos significados, e pode ser entendido como um “jogo lutuoso”, ou como uma “peça melancólica”. Optamos por continuar com a palavra em alemão no texto em português, uma vez acrescida de nota, para conservar a sua ambivalência.

⁶⁶ BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. p. 164

deixa que subsista mais que um pouco de cinza do esforço dos heróis e dos santos.”⁶⁷ Por isso a acedia conduz à amargura do coração, enquanto o método materialista, relacionado à salvação, à redenção, conduz à felicidade.

Na busca pela felicidade, caberia à luta proletária instaurar um real/efetivo [*wirklichen*] estado de exceção, correspondente à sua imagem. Ao opor-se à regra mitológica da barbárie, o real/efetivo estado de exceção corresponde ao real/efetivo progresso. O primeiro ato revolucionário é equivalente, em Benjamin, ao primeiro ato de real/efetivo progresso. O que as teses sobre história tentam mostrar é que a humanidade só conhece esse verdadeiro/efetivo progresso por projetos de emancipação que se apagaram.

A tese intitulada XVIIa, descoberta tardiamente por Giorgio Agamben, esclarece essa tarefa. Segundo a sua redação, Marx teria secularizado “a representação do tempo messiânico na representação da sociedade sem classes.”⁶⁸ A tese segue com a explicitação do problema da prática política da socialdemocracia:

O infortúnio começou quando a social-democracia alçou essa representação a um ideal. O ideal foi definido, na doutrina neokantiana, como uma tarefa infinita. E essa doutrina era a filosofia elementar do partido social-democrata (...) Uma vez definida a sociedade sem classes como tarefa infinita, o tempo homogêneo e vazio transformava-se, por assim dizer, em uma antessala, em que se podia esperar com mais ou menos serenidade a chegada de uma situação revolucionária.⁶⁹

Uma vez transformada em tarefa infinita, segue a reflexão de Benjamin, a ação política foi destinada a ser aguardada num tempo futuro, potencialmente infinito. Na tese, Benjamin substitui o conceito de “situação revolucionária” pelo de “situação política”, devolvendo a carga messiânica ao materialismo histórico. Pois o conceito de situação política pressupõe uma imobilização do presente, quando a vinda do Messias se torna possível.⁷⁰ Nas palavras da tese, se configura uma “chance revolucionária”, única, a cada situação política. Cada configuração histórica, cada constelação, é mobilizada como única pelo materialismo histórico, de modo a desvendar a chave para o Juízo Final, ou seja, a interrupção da história da opressão.

⁶⁷ Ibidem, p. 165.

⁶⁸ IN: LÖWY, M. *Op. cit.* p. 134.

⁶⁹ Idem.

⁷⁰ Veremos mais adiante como materialismo e teologia se imbricam na filosofia de Walter Benjamin, e de que maneira a vinda do Messias corresponde à imagem da revolução da última classe oprimida.

A ação política, ou ainda, a ação revolucionária, é essa chave. Por mais aniquiladora que ela seja (como no Antigo Testamento, onde a violência divina não poupava a ninguém e continha em si uma força devastadora), ela pode ser classificada como messiânica. Mas apenas a última violência, a que encerra o ciclo de violência, de dominação, de subjugo, se configura como violência divina⁷¹. Pois a tarefa messiânica, ou política, de cada geração, é redimir a história humana em sua totalidade. E isso só se pode dar por meio da última violência. Por isso a sociedade sem classes não pode ser compreendida como “meta final do progresso na história, mas, sim, sua interrupção, tantas vezes malograda, finalmente efetuada”.⁷²

Um dos mais famosos manuscritos de Benjamin elaborados como preparação para as teses, nos diz:

Marx diz que as revoluções são a locomotiva da história universal. Mas talvez as coisas se passem de maneira diferente. Talvez as revoluções sejam o gesto de acionar o travão de emergência por parte do gênero humano que viaja nesse comboio.⁷³

Mas como deve o materialista histórico Walter Benjamin se armar contra a história catastrófica, seja na escrita da história, na análise sociológica ou na crítica de obras de arte?

1.2.3. O método do materialismo histórico

Walter Benjamin costumava se referir aos conceitos e à sua organização em estruturas mais ou menos bem delimitadas como as armas e as armaduras teóricas, seja de um pensador, seja de uma classe. Este vocabulário de batalha permeia a sua literatura tanto sobre obras de arte quanto sobre política. Em *Rua de mão única* afirmava que “o

⁷¹ Em “Para uma crítica da violência”, Benjamin faz uma breve exposição sobre o que seria essa violência divina: “Assim como em todos os domínios Deus se opõe ao mito, a violência divina se opõe à violência mítica. E, de fato, estas são contrárias em todos os aspectos. Se a violência mítica é instauradora do direito, a violência divina é aniquiladora do direito; se a primeira estabelece fronteiras, a segunda aniquila sem limites; se a violência mítica traz, simultaneamente, culpa e expiação, a violência divina expia a culpa; se a primeira é ameaçadora, a segunda golpeia; se a primeira é sangrenta, a divina é letal de maneira não-sangrenta. (...) O juízo divino atinge privilegiados, levitas, atinge sem preveni-los, golpeia sem ameaça-los, e não hesita diante da aniquilação. Mas, ao mesmo tempo, ao aniquilar, o juízo divino expia a culpa, e não se pode deixar de ver uma profunda conexão entre o caráter não-sangrento e o caráter de expiação purificatória dessa violência. Pois o sangue é o símbolo da mera vida.” BENJAMIN, Walter. “Para uma crítica da violência.” IN: **Escritos sobre mito e linguagem**. Trad. Susana Kampff. São Paulo: Duas Cidades; Ed 34: 2011, pp. 150-151.

⁷² IN: LÖWY, M. *Op. cit.*, p. 134.

⁷³ BENJAMIN, W. “Comentários”. IN: **O anjo da história**, pp. 177-178

crítico é o estrategista na batalha da literatura”, e que, se os conceitos são senhas entre os pares, “somente nas senhas ecoa o grito de batalha.”⁷⁴ Em uma carta encaminhada a Horkheimer, de 22 de fevereiro de 1940, Benjamin explicava como as teses servir-lhe-iam como “armadura teórica” para o segundo ensaio sobre Baudelaire (que, como sabemos, não chegou a ser escrito).⁷⁵ O ódio, como vimos, é, para a décima segunda tese sobre história, o maior tendão de força do proletariado. E, no “Parque central”, a alegoria é definida enigmaticamente como “a armadura da modernidade”.⁷⁶

Uma vez definida a tarefa do materialismo histórico, qual é a armadura teórica construída por Benjamin para tentar alimentar o espírito revolucionário de sua época, e para, à sua maneira, contribuir para o fim da história da opressão? Ainda que o seu materialismo histórico se filie a Marx e Engels, não é somente desses pensadores que virão os conceitos com que Benjamin desfere os seus golpes.

Um dos principais problemas de estruturar a armadura teórica do materialismo histórico a partir apenas de Marx diz respeito à própria história. Segundo as notas do caderno N do trabalho das *Passagens*⁷⁷, um trabalho inacabado de Benjamin que se dedicava a estudar o século XIX e as forças ali originadas e legadas ao século XX, a doutrina de Marx, nascida no auge do capitalismo, compartilha “o caráter expressivo dos produtos materiais que lhe são contemporâneos”.⁷⁸ Um dos principais caracteres expressivos da era, herdado por Marx, diz respeito à concepção da história como o tempo do progresso. Nos manuscritos que serviram de preparação para as teses sobre história, Benjamin identifica no pensamento marxiano três conceitos que constituem a sua armadura teórica: luta de classes do proletariado, andamento do processo histórico (associado ao progresso) e sociedade sem classes⁷⁹. Sabe-se que Marx esperava que o comunismo ocorresse primeiramente na Inglaterra, por seu nível de industrialização e desenvolvimento das forças produtivas. Nessa concepção linear da história, a história da

⁷⁴ BENJAMIN, Walter. “A técnica do crítico em treze teses”. IN: **Obras Escolhidas. Vol II.** Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2011. p. 30.

⁷⁵ Cf. BENJAMIN, W. “Comentários”. IN: **O anjo da história**, pp.171-172.

⁷⁶ BENJAMIN, Walter. “Parque Central” IN: **Obras escolhidas. Vol III.** Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 172.

⁷⁷ Diversas teses do documento que aqui analisamos foram preparadas no contexto de elaboração do livro das *Passagens*. De modo que muitos textos que se encontram neste volume colossal de notas, principalmente as do caderno N, se encontram de maneira integral ou parafraçada nas teses “Sobre o conceito de história”. Benjamin declarou que as teses serviriam de fundamento para o seu próximo ensaio sobre Baudelaire: sabe-se que estes ensaios eram compreendidos por ele como sínteses de seu trabalho das *Passagens*. Por esse motivo, será de grande valor recuperar algumas informações dessas notas, elaboradas desde o final dos anos 1920 até o ano de redação das teses.

⁷⁸ BENJAMIN, W. **Passagens**. Organizador da tradução brasileira Willi Bolle. São Paulo: UFMG, 2009, p. 502.

⁷⁹ BENJAMIN, W. “Comentários” IN: **O anjo da história**. p. 178.

luta de classes se dá por etapas relativamente bem definidas, onde o capitalismo precede a sociedade sem classes. Benjamin removeu da base de seu materialismo histórico a ideia de progresso, substituindo-a pela de catástrofe. Por isso, todo momento histórico constitui um perigo e uma chance revolucionária.

A sexta tese sobre história explica:

Articular o passado historicamente não significa conhecê-lo “tal como ele propriamente foi”. Significa apoderar-se de uma lembrança tal como ela lampeja num instante de perigo. (...) O perigo ameaça tanto o conteúdo dado da tradição quanto os seus destinatários. Para ambos, o perigo é único e o mesmo: deixar-se transformar em instrumento da classe dominante. (...) O dom de atear ao passado a centelha da esperança pertence somente *àquele* historiador que está perpassado pela convicção de que também os mortos não estarão seguros diante do inimigo, se ele for vitorioso. E esse inimigo não tem cessado de vencer.⁸⁰

A tese afirma: o perigo que ameaça a todas essas classes oprimidas é o mesmo: o de tornarem-se instrumentos nas mãos das classes dominantes. O que é a dominação burguesa – a partir da qual o materialista histórico reconhece o momento de perigo e reconhece a verdade de todas as dominações anteriores – senão a transformação de todos os povos dominados em força de trabalho a mover os meios de produção dos senhores?

O que é capaz de mostrar este momento sempre presente do perigo, essa reunião da catástrofe no agora, é o que Benjamin chama de “imagem dialética” [*dialektisches Bild*]. Por mostrar o momento de perigo, nunca a dominação consumada, mas o jogo tenso de forças em qualquer objeto, em qualquer época, escapando assim a qualquer conformismo, a imagem dialética mostra também a chance revolucionária de cada época. Quando o materialista histórico a apresenta, ele deixa lampejar repentinamente, e de modo efêmero, a imagem das forças históricas – antes em ação – congeladas em um tempo-de-agora (uma tradução possível para o *Jetztzeit* das teses).

A imagem dialética, mais bem fundamentada no trabalho das *Passagens*, possui raízes mais antigas na teoria de Benjamin. Essas raízes dizem respeito a considerações sobre os conceitos de mônada [*Monade*] e de origem [*Ursprung*], presentes tanto nas teses sobre história como no trabalho sobre a *Origem do drama trágico alemão*.

O conceito de mônada é derivado por Benjamin da teoria de Leibniz. A monadologia se referia à partícula mínima, unidade primordial e indivisível que compõe

⁸⁰ IN: LÖWY, M. *Op. cit.* p. 65.

qualquer corpo. A mônada é a menor parte de um todo. Na teoria de Benjamin, a mônada não é uma substância dada de um todo contínuo, mas uma *construção* a partir do encontro deste todo com o filósofo.

A mônada seria uma central de forças extraída à continuidade histórica de um todo. A tese XVII sobre história diz que “o materialismo histórico se acerca de um objeto histórico única e exclusivamente quando este se apresenta a ele como uma mônada.”⁸¹ Quando Benjamin estudou a obra de Baudelaire, cada poema era entendido como uma mônada que concentrava, de maneira mais elementar, a obra de Baudelaire como um todo. Esta, por sua vez, era constelada de modo a representar mais sinteticamente a vida de Baudelaire e a vida de sua geração. A forma de apresentação dessa geração, por sua vez, concentrava toda a história do século XIX francês e do auge do capitalismo. E o século, por fim, elaborava questões sobre toda a história da humanidade. É isso o que quer dizer a tese XVII quando continua: “Este procedimento consegue conservar e suprimir *na obra* a obra de uma vida, *na obra* de uma vida, a época, e *na época*, todo o decurso da história.”⁸²

A mônada, no trabalho sobre o *Trauerspiel*, é concebida como uma tentativa de conhecer “a história por dentro, e não como algo sem limites, mas antes no sentido de algo relacionado com o ser essencial”.⁸³ Ao estruturar as fundações de um acontecer, a mônada revela *no* objeto a sua “pré” e a sua “pós” história [*Vorgeschichte* e *Nachgeschichte*, respectivamente]. O próprio acontecer é compreendido em sua dimensão de totalidade. Segundo Benjamin:

O ser que nela penetra com a sua pré e pós-história mostra, oculta na sua própria, a figura abreviada e ensombrada do restante mundo das ideias, tal como nas mônadas do *Discurso sobre a metafísica* [de Leibniz], de 1686: em cada uma delas estão indistintamente presentes todas as demais. A ideia é uma mônada.⁸⁴

A pré e a pós-história da ideia (por exemplo, de uma obra de arte, que pode ser entendida como central de forças) seriam condensadas em um arranjo específico dado o encontro com o ser que nela penetra. Na formulação da *Origem do Drama Trágico Alemão*, esta pré e pós-história ligaria o objeto a todo o restante do reino das ideias, e seria lugar de acesso do ser a esse reino. Na formulação materialista do trabalho das

⁸¹ Ibidem, p. 130.

⁸² Idem.

⁸³ BENJAMIN, W. **Origem do drama trágico alemão**. p. 36.

⁸⁴ Idem.

Passagens, cada fato histórico apresentado se polarizaria, se tornando um campo de forças onde se confrontaria toda a história humana.

Em *História e Narração em Walter Benjamin*, Jeanne Marie Gagnebin explica alguns dos fundamentos do conceito de história de Benjamin. Entre eles, a mônada, enquanto central de forças, aparece associada à ideia de origem [*Ursprung*], crucial para se compreender o método de Benjamin em seu trabalho sobre o *Trauerspiel*. Segundo Gagnebin: “Origem, entelêquia, mônada: trata-se sempre da mesma ideia de totalização a partir do próprio objeto e nele, da referência a uma pré e pós-história irreduzíveis”.⁸⁵ Contra o tempo vazio e homogêneo, Benjamin teria retomado três modelos epistemológicos tradicionais: a história natural, a teologia judaica, e a doutrina das ideias de Platão.

A história natural concebe a história do objeto a partir dele próprio. Ela perscruta o desenvolvimento da vida biológica dos organismos, ou das intempéries a que foi submetida uma vida inorgânica e que a modificaram. Retomado por Benjamin, esse modelo concebe que todo o desenvolvimento histórico de um objeto qualquer se encontra no objeto. A teologia judaica contaria a história da perdição, da dispersão e da promessa de uma felicidade. Em Benjamin, o modelo teológico conta como os objetos, os fatos e as ideias estão, de saída, “perdidos”: isto é, não fazem justiça ao reino de Deus, e à verdade. A existência da teoria se dá pela exigência de uma reconfiguração dos elementos (que estão dispersos) em uma reconfiguração salvadora. Apenas essa reconfiguração traria aos homens alguma promessa de felicidade. Por fim, a doutrina das ideias de Platão tem o papel de mostrar essa configuração ideal possível: mas a inversão benjaminiana se dá em que os elementos mais diversos e estranhos ao objeto – os elementos descartados em outros platonismos – é que apontariam o caminho para a sua reconfiguração ideal.

Segundo Gagnebin, os três modelos (classificados como modelos do germe, da história e da linguagem, respectivamente) leem na positividade do dado seu rastro e sua promessa. Caberia perseguir nessa positividade o fenômeno originário do ser das coisas e das ideias. A origem possui uma relação com a totalidade na medida em que “ela é ao mesmo tempo indício da totalidade e marca notória da sua falta”⁸⁶. O movimento da origem aparece, para Gagnebin, como o da restauração (e da rememoração, a

⁸⁵ GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e Narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 11.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 14.

*Eingedenken*⁸⁷) do passado e do perdido. Há, em Benjamin, a necessidade do reconhecimento de uma perda, o que possibilita a ideia de uma possível salvação. Para a filósofa, a origem de Benjamin inscreve no e pelo histórico a recordação e a promessa de um passado redimido. A origem não preexiste à história; é na densidade do histórico que surge. Não está num aquém mítico nem num além utópico, mas numa nova constelação do mesmo. Conforme as palavras de *História e narração em Walter Benjamin*:

a dinâmica da origem não se esgota na restauração de um estádio primeiro, quer tenha realmente existido ou seja somente uma projeção mítica no passado; porque também é inacabamento e abertura à história, surgimento histórico privilegiado, o *Ursprung* não é simples restauração do idêntico esquecido, mas igualmente, e de maneira inseparável, emergência do diferente.⁸⁸

Uma conclusão de Gagnebin sobre o conceito de origem enquanto *Ursprung* é que a filosofia da história de Benjamin não quer retomar o passado como ele era, mas transformá-lo. A origem exigiria novas ligações entre o passado e o presente: desmontar os pontos fixos nos quais ele está ancorado e reordená-los em outra constelação, salvando-os. “Dito de maneira paradoxal, o *Ursprung* precisa, então, da história para dizer-se, não o início imaculado da história, mas, sim, a figura temporal de sua redenção.”⁸⁹

A origem, portanto, é descontínua. Ela não remete a uma relação causal puramente cronológica entre os acontecimentos ou objetos. Graças a isso, nas teses sobre história a origem pode estar a serviço do materialismo histórico. A construção de uma origem garante novas constelações históricas, que remetem a outras temporalidades para contar a história da opressão presente e de sua possível redenção. A tese XIV sobre história começa com uma citação de um verso de Karl Kraus: “Origem é o fim” (“*Ursprung ist das Ziel*”). Nessa mesma tese, Benjamin estabelece uma relação entre a

⁸⁷ A rememoração como *Eingedenken* em Walter Benjamin não diz respeito a um ato de correspondência fiel ao passado, uma lembrança do que teria “realmente ocorrido”. A rememoração transforma o ocorrido, e o redime, por não ser fiel a ele. No trabalho das *Passagens*, Benjamin afirmava: “...a história não é apenas uma ciência, mas igualmente uma forma de rememoração. O que a ciência ‘estabeleceu’ pode ser modificado pela rememoração. Esta pode transformar o inacabado (a felicidade) em algo acabado, e o acabado (o sofrimento) em algo inacabado. Isto é teologia; na rememoração, porém, fazemos uma experiência que nos proíbe de conceber a história como fundamentalmente ateológica, embora tampouco nos seja permitido tentar escrevê-la com conceitos imediatamente teológicos.” BENJAMIN, W. *Passagens*. p. 513. Esse fragmento é igualmente revelador para se compreender a relação entre teologia e materialismo que Benjamin estabelece, e que veremos mais adiante.

⁸⁸ GAGNEBIN, J. *Op. Cit.*, p. 18.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 16.

origem e o salto dialético que qualquer grande revolução estabelece com relação à história dominante. Para tanto, Benjamin aproveita o sentido literal de *Sprung* como salto para relacionar *Ursprung* (origem) e *Tigersprung* (salto do tigre):

A Revolução Francesa compreendia-se como uma Roma retornada. Ela citava a antiga Roma exatamente como a moda cita um traje do passado. A moda tem faro para o atual, onde quer que este se mova no emaranhado do outrora. Ela é o salto de tigre em direção ao passado. Só que ele ocorre numa arena em que a classe dominante comanda. O mesmo salto sob o céu livre da história é o salto dialético, que Marx compreendeu como sendo a revolução.⁹⁰

O ato revolucionário identifica há quanto tempo uma miséria se abate sobre os oprimidos. Por isso é capaz de identificar o seu “agora” histórico com outros “agoras” do passado, onde o mesmo perigo lampejava. Robespierre compreendia a atualidade de Roma para o contexto francês, e, transformado em Spartacus, lutava contra a tirania dos césores. Certamente, ao analisar o século XIX francês e seu contexto de lutas por emancipação, em meio às barricadas e aos gritos de guerra de Blanqui, Benjamin buscava construir essa imagem dialética que relampejou em outro século e sucumbiu, e que lampejava de novo no século XX alemão.

É essa nova constelação, entre o perigo e a chance revolucionária do passado e do presente, que dá origem ao que Benjamin chama na tese IV de “heliotropismo”. O sol que se levanta no céu da história faz com que o ocorrido volte sua corola em um “secreto heliotropismo”. Essa mudança, nos diz Benjamin, é a mais imperceptível de todas. A posição do agora faz com que o ocorrido se transforme lentamente, por ela guiado. Este heliotropismo é reconhecível como a chance histórica de cada geração de encerrar a história da luta de classes. Cada vez que um projeto do passado foi interrompido, ele dirigiu seus anseios às gerações sucessoras. O método do materialista histórico expõe essas afinidades secretas entre os tempos.

Mas, uma vez que a história dos oprimidos é uma história do emudecimento de vozes, ou seja, uma história descontínua (em contraposição à história contínua, homogênea e vazia, dos projetos vencedores), de que maneira poderia ser salva? Antes de tudo, é tarefa do materialismo histórico fundar a tradição dos oprimidos, para poder salvá-la. Nos manuscritos de preparação para as teses, Benjamin diz: “A tradição é o descontínuo do que já foi, por contraste com a história enquanto contínuo de

⁹⁰ IN: LÖWY, M. *Op. Cit.* p. 119.

acontecimentos.”⁹¹ E ainda: “A história tem como tarefa não apenas apropriar-se da tradição dos oprimidos, mas também fundá-la.”⁹²

Se a história do opressor precisa ser destruída, e a do oprimido é uma história de descontínuos, o método do materialista histórico não poderia ser outro senão o método construtivo. Na tese XVII, Benjamin diz que “o Historicismo culmina de direito na história universal.” O seu procedimento seria aditivo, sem “armação teórica”: ele “mobiliza a massa dos fatos para preencher o tempo homogêneo e vazio”. O materialismo histórico se diferenciaria por seu “princípio construtivo” [*konstruktive Prinzip*].⁹³

O método *reconstrutivo* do Historicismo é empático e unidimensional, e conserva os objetos intactos, em uma relação causal vazia, que não concentraria as forças de sua pré e de sua pós-história. O método construtivo, por sua vez, pressupõe a destruição, pressupõe o arrancar o objeto de seu contexto natural, como num salto [*Sprung*]. O materialista constrói um estado de coisas histórico. É ele quem inaugura a central de forças fazendo com que a sua atualidade toque o passado.⁹⁴

O método construtivo do materialismo histórico arma uma constelação entre passado e presente onde o pensamento se move livremente (mas não sem critérios). Essa construção está saturada de tensões: as lutas históricas entre as classes opressoras e oprimidas de todas as eras. Quando o pensamento para bruscamente, nos diz a tese XVII, ele configura um choque [*Chock*], que explode a imagem construída. Essa imagem, no momento de sua paralisação, é a mônada, a mínima partícula que encerra em si todo o acontecer histórico.

Na imobilização, do presente e do passado, o contínuo histórico, o reino da necessidade histórica que configura uma impossibilidade de verdadeira mudança, ameaça explodir, e uma chance revolucionária se estabelece. É possível, nesse momento, que todo o tempo histórico seja reparado. A história está aberta, inacabada, aguardando por seu acabamento revolucionário, salvador. A chance revolucionária é a

⁹¹ BENJAMIN, W. “Comentários” IN: **O anjo da história**. p. 182.

⁹² *Ibidem*, p. 192.

⁹³ LÖWY, M. *Op. cit.* p. 130.

⁹⁴ De alguma forma, esse procedimento ao mesmo tempo recupera o método do “marxismo ortodoxo” previsto por Lukács em *História e consciência de Classe* e o suprime. Como vimos, para Lukács, seria tarefa do materialista histórico uma reconstrução crítica do objeto: em sua imediatez, ele estaria distanciado de suas raízes históricas mais profundas – estaria reificado. Lukács quer devolver o objeto à sua relação com a totalidade; Benjamin, no entanto, quer construir um objeto que contenha em si essa totalidade. Para Benjamin, o objeto não só está conectado com uma pré e com uma pós-história, mas as contém em suas estruturas imanentes.

chance que a humanidade espera para que nenhum ser humano fique fora do reino da felicidade.

O início da citada tese XIV nos ajuda a compreender a relação entre esse procedimento construtivo e a chance revolucionária:

A história é objeto de uma construção, cujo lugar não é formado pelo tempo homogêneo e vazio, mas por aquele saturado pelo tempo-de-agora [*Jetztzeit*]. Assim, a antiga Roma era, para Robespierre, um passado carregado de tempo-de-agora, passado que ele fazia explodir do contínuo da história.⁹⁵

O método construtivo do materialista histórico satura o tempo homogêneo e vazio de tempos-de-agora [*Jetztzeit*]. A classe dominante inaugurou esse tempo vazio, pois não há construção histórica dentro da dominação: apenas o cortejo fúnebre da história dos vencedores. O materialista histórico constrói na medida em que pressupõe a destruição da história tradicional (da tradição dos vencedores, dos dominadores). A história dos vencedores se construiu em cima das ruínas históricas dos oprimidos, que ficaram soterradas sob os edifícios (do Historicismo, à época de Benjamin). É com as ruínas da história tradicional (daquela, vencedora explodida, e dessa, vencida soterrada) que o materialismo histórico *constrói* uma nova constelação dos fatos, de acordo com o perigo que relampeja no presente. É a saturação de forças do atual que penetra o passado, por um lado, e, por outro, se deixa penetrar por ele.

Para compreendermos o que seria o *Jetztzeit*, o tempo-de-agora, podemos recorrer à sua familiaridade com a moda como exposta pela tese XIV. A moda é o eterno-retorno do novo. Apesar da necessidade incessante de novidade, ela a procura no passado, aonde quer que este lhe pareça atual. Assim é o espírito nutrido pela vontade de revolução, isto é, de salvação e reparação, do presente e do passado. O *Jetztzeit* pode ser encontrado nos cantos mais escuros do tempo histórico: ele é um barril de pólvora que o materialista histórico recebe por um ato secreto das gerações que o precederam.

A tese XV desenvolve melhor a relação explosiva com o tempo, própria dos momentos revolucionários. Ela lembra que a Revolução Francesa introduziu um novo calendário. “O dia com o qual começa o novo calendário”, nos diz Benjamin, “funciona como um condensador de tempo histórico [*historischer Zeitrafer*].”⁹⁶ O tempo homogêneo e vazio é o tempo do relógio. A nova hora é sempre um eterno-retorno de

⁹⁵ IN: LÖWY, M. *Op. Cit.*, p. 119.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 123.

um tempo pobre, onde a repetição é a regra. O tempo dos calendários, no entanto, das festas, dos rituais, são tempos saturados, onde cada repetição acontece em um arranjo totalmente diferente. Além disso, a cada festa, a rememoração altera as anteriores, de acordo com o presente, e vice-versa. O tempo do relógio corresponde aos operários nas fábricas com os corpos disciplinados para empregar sua força de trabalho com a máxima “qualidade”. O tempo dos calendários é uma condensação do tempo histórico, onde cada momento está saturado pelo *Jetztzeit* como em uma festa antiga, plena de sentido.⁹⁷

O tempo histórico condensado equivale ao tempo saturado de *Jetztzeit*. O primeiro dia de um novo calendário (ou seja, o primeiro dia da revolução) é um condensador de tempo histórico [*historischer Zeitrafer*]. Ele é uma espécie de abreviação. Todos os dias que foram reparados pelo primeiro ato revolucionário se condensam no primeiro dia de verdadeira festa.

A imagem dialética, que apresenta o momento em que se deve lutar pelo passado e pelo presente, é, portanto, o objeto de uma construção. Ela não preexiste ao materialista histórico. Mas, uma vez estabelecida, ela dá certa legibilidade ao tempo (que, em estado bruto, é ilegível, é incognoscível), e apresenta o perigo e a chance revolucionária, na forma de um choque. Esse choque possui o dom de acordar a humanidade de seu transe de esquecimento. Ela traz à tona a memória soterrada. Segundo um manuscrito de Benjamin, “a imagem dialética deve ser definida como a memória involuntária da humanidade redimida.”⁹⁸

No ensaio “Sobre alguns temas em Baudelaire”, Benjamin define a memória involuntária como a experiência [*Erfahrung*] possível a um indivíduo moderno, ou seja, a um indivíduo isolado, que não possui mais o amparo da tradição. A experiência, que o afetava e se acumulava em fatos narráveis em contextos tradicionais, se perdeu na modernidade. Ela possui uma relação com a rememoração, que reordena o antigo sempre novamente à luz da época atual. Nas sociedades tradicionais, a experiência é garantida por certa uniformidade da vida, e por uma série de repetições de rituais e festas que organizavam a vida comum em determinados sentidos.

⁹⁷ É preciso lembrar que o sentido dos calendários se distancia, na marcação do tempo, do sentido dos relógios, na medida em que a volta circular do ponteiro faz tábula rasa de qualquer acontecimento histórico. A volta do ponteiro subtrai toda a experiência na marcação do tempo. O calendário, pelo contrário, é feito de acontecimentos coletivos decisivos, e de sua rememoração ao longo do tempo. Os marcos dessa concepção de tempo não são puras abstrações matemáticas, mas acontecimentos que afetaram toda a comunidade de viventes.

⁹⁸ BENJAMIN, W. “Comentários” IN: **O anjo da história**, p. 179.

No mundo moderno, com o enfraquecimento desse tipo de experimentação do tempo, a rememoração não é mais uma garantia. A memória coletiva que a assegurava foi perdida, surgindo, dessa forma, uma condição possível para se criar um conceito de “memória involuntária”. Para Benjamin, também a memória é condicionada historicamente, não há nada de natural em, contemporaneamente, existir uma definição de “memória involuntária”. A ideia de que existem uma rememoração voluntária e uma involuntária só são possíveis pela própria crise da rememoração.

A memória involuntária se refere ao fato de que apenas acidentalmente uma imagem do passado se abre para nós como memória profunda, que possui uma relação genuína com a experiência. Como a experiência é, segundo o ensaio sobre Baudelaire, matéria da tradição, ela é, também, coletiva; assim também é a memória. Ao estudar a obra de Proust, Benjamin percebe como a experiência permeia a sua obra de maneira irremediavelmente individual. O modelo dessa experiência individual de Proust, porém, possui uma versão redimida de uma espécie de memória involuntária coletiva. Esta se dá pela construção de uma imagem dialética.⁹⁹

Ao articular elementos anacrônicos da história e trazê-los em uma nova configuração, encerrando em si a imagem do perigo que se abate sobre a humanidade, e, ao mesmo tempo, a possibilidade de sua superação, a imagem dialética se configura como a memória involuntária da humanidade redimida. Ela abre todo o passado de perigos – que se abateram sobre todos os ancestrais oprimidos – e toda a aspiração de felicidade que vibrou em cada momento da humanidade. Por isso ela não pode se dar de maneira cronológica.

Uma vez que essa imagem dialética explode uma configuração anterior do tempo histórico, o contínuo da história do progresso, a experiência (no sentido de *Erfahrung*) gerada pela sua aparição é a experiência do choque. A medida dessa experiência foi dada por Benjamin em seus escritos sobre Baudelaire. O poeta, que se encontrava no auge do capitalismo, submetido a uma radical pobreza de experiência, só conseguia afetar suas estruturas mais internas pela experiência do choque. Como a experiência está perdida em tal condição histórica, a mesma em que surge o materialismo histórico, ela não pode se efetuar como em outros contextos históricos, pois as condições de sua efetividade desapareceram. Daí a afirmação de Benjamin a respeito de que “à recordação involuntária nunca se oferece – e é isso o que a distingue

⁹⁹ Esta reflexão segue os capítulos I a IV do ensaio “Sobre alguns temas em Baudelaire”. IN: **Obras escolhidas. Vol III.** pp. 103-113.

da voluntária – um processo no tempo, mas apenas uma imagem (daí que a ‘desordem’ seja o espaço imagético da presentificação anamnésica involuntária.)”¹⁰⁰

Sumariamente, o materialismo histórico estabelece uma experiência com o passado que se firma como única. Essa experiência, que se dava de maneira espontânea em contextos tradicionais, e que está perdida para a modernidade, só se estabelece contemporaneamente através de um choque. A imagem dialética constitui esse choque, que explode o contínuo da história, e afeta passado e presente. O tempo, paralisado, pleno de tensões, se configura como um *Jetztzeit*.

O método construtivo do materialismo histórico corresponde à exigência de fundação de uma tradição (dos oprimidos) que não preexiste, mas que ainda assim precisa ser salva. Essa nova relação entre presente e passado, e entre revolução e salvação, só pode ser compreendida pelo apelo de Benjamin de que o materialismo histórico tome a seu serviço a teologia.

1.2.4. Materialismo histórico e Teologia

Talvez a tese mais enigmática do conjunto elaborado por Benjamin seja a primeira. Ou, pelo menos, é a tese que mais se prestou a desentendimentos e polêmicas. Seu texto propõe que o materialismo histórico tome a seu serviço a teologia. Além da aparente antinomia, a mensagem vem representada por uma alegoria. Vejamos:

Como se sabe, deve ter havido um autômato, construído de tal maneira que, a cada jogada de um enxadrista, ele respondia com uma contrajogada que lhe assegurava a vitória da partida. Diante do tabuleiro, que repousava sobre uma ampla mesa, sentava-se um boneco em trajes turcos, com um narguilé à boca. Um sistema de espelhos despertava a ilusão de que essa mesa de todos os lados era transparente. Na verdade, um anão corcunda, mestre no jogo de xadrez, estava sentado dentro dela e conduzia, por fios, a mão do boneco. Pode-se imaginar na filosofia uma contrapartida dessa aparelhagem. O boneco chamado “materialismo histórico” deve ganhar sempre. Ele pode medir-se, sem mais, com qualquer adversário, desde que tome a seu serviço a teologia, que, hoje, sabidamente, é pequena e feia e que, de toda maneira, não deve se deixar mostrar.¹⁰¹

Não pretenderemos aqui esgotar o sentido da teologia na obra de Benjamin. Essa aparição é longa e não sem conflitos internos e mudanças de posição. Será importante,

¹⁰⁰ BENJAMIN, W. “Comentários” IN: **O anjo da história**, p. 189.

¹⁰¹ IN: LÖWY, M. *Op. cit.* p. 41.

entretanto, compreender de que maneira a teologia contribui tanto para a tarefa que se coloca para o materialismo histórico, quanto para o seu método crítico.

A tese citada sugere que o materialismo histórico não possui em si todas as forças de que necessita para vencer os seus adversários. Ele foi compreendido, por alguns herdeiros de Marx, como uma teoria destinada a explicitar as leis históricas que conduziriam, naturalmente, à revolução. Assim, bastaria a essa teoria demonstrar, por conta própria, o desenvolvimento natural das forças descobertas por Marx. A revolução não era algo a ser feito, era algo a ser esperado. Compreender a história seria compreender que todas as lutas de classe existentes conduziram, de uma forma ou de outra, a humanidade a um estado mais próximo do comunismo. Esses herdeiros de Marx, conduzidos por essa compreensão científica do materialismo histórico, também tombaram na luta de classes, e cederam espaço para o nazismo.

Se o materialismo histórico é entendido como uma ciência natural, ele conduz, segundo Benjamin (e, antes dele, Lukács), necessariamente ao conformismo. A teologia, no entanto, compreende que em toda a história da humanidade está em jogo o embate divino, a luta contra o anticristo. Sua compreensão do tempo é radicalmente diferente, e, uma vez que a tarefa do materialismo histórico foi definida como esse salto para fora da linha do tempo cronológico moderno, apenas outra concepção do tempo pode dar o impulso necessário. Uma passagem de Michel Löwy contribui para esse entendimento:

O tempo qualitativo, constelado de estilhaços messiânicos, se opõe radicalmente ao fluxo vazio, ao tempo puramente quantitativo do historicismo e do “progressismo”. Estamos aqui, na ruptura entre a redenção messiânica e a ideologia do progresso, no meio da constelação formada pelas concepções da história de W. Benjamin, G. Scholem e F. Rosenzweig, que se inspiram na tradição religiosa judaica para se oporem ao modelo de pensamento comum à teodiceia cristã, ao Iluminismo e à filosofia da história hegeliana. Por meio do abandono do modelo teleológico ocidental, passa-se de um tempo de necessidade para um tempo de possibilidades, um tempo aleatório aberto em todos os momentos à irrupção imprevisível do novo. Mas estamos também no eixo estratégico central, do ponto de vista político, da reconstrução do marxismo tentada por Benjamin.¹⁰²

Há um fragmento de Benjamin que, apesar da incerteza a respeito de sua datação, ilumina essa relação entre política e teologia para o filósofo. Ele diz respeito a formulações antigas de Benjamin (mais precisamente, da época de seu ensaio sobre a

¹⁰² Ibidem, p. 141.

violência, por volta de 1920), mas também a formulações das teses sobre história, embora não possua o mesmo “vocabulário materialista”. A edição alemã das obras completas localiza-o em 1920. De qualquer forma, este “Fragmento teológico-político” possui algumas considerações que nos ajudam a compreender a relação proposta pelo filósofo entre teologia, tempo histórico e política.

Nele, a vinda do Messias “consuma todo acontecer histórico”. O Messias aparece como um grande condensador de tempo histórico. Segundo o fragmento:

Só o próprio Messias consuma todo o acontecer histórico, nomeadamente no sentido de que só ele próprio redime, consuma, 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.¹⁰³

O Messias consuma todo o acontecer histórico e só pode fazê-lo por não possuir nenhuma relação cronológica com o seu teor. Nada de histórico pode por si mesmo pretender a relação com o messiânico, porque a linha do tempo cronológica a que chamamos história diz respeito ao tempo mais vazio e pobre de espírito possível. O tempo meramente cronológico se orienta por abstrações numéricas, e não por qualidades de experiência. O reino de Deus, o reino da plenitude, não pode ser o fim desse movimento histórico, não pode ser o seu objetivo: ele se dá no salto para fora desse movimento. Nas palavras do fragmento: “de um ponto de vista histórico, [o reino de Deus] não é objetivo [*Ziel*], mas termo [*Ende*].”¹⁰⁴ Nas notas preparatórias para as teses, a mesma formulação aparece com outras palavras: “O Messias interrompe a história; o Messias não aparece no fim de uma evolução.”¹⁰⁵ Uma escrita materialista da história, que queira salvar o passado, deve ter esse salto como objetivo, de forma a corresponder à fraca força messiânica a que foi destinada.¹⁰⁶

Há, porém, um sentido a mais nessa distinção qualitativa do tempo messiânico com relação ao tempo do progresso. Neste, a história está fechada; naquele, aberta. Essa abertura diz respeito ao fato de que a cada momento histórico foi dada a possibilidade de uma revolução, ou possibilidade da vinda do Messias. Mas não apenas isso. A

¹⁰³ BENJAMIN, W. “Fragmento teológico-político”. IN: **O anjo da história**. p. 23.

¹⁰⁴ Idem.

¹⁰⁵ BENJAMIN, W. “Comentários”. IN: **O anjo da história**. p. 189.

¹⁰⁶ O materialismo histórico deve anunciar, como vimos, a felicidade à humanidade. “A ordem do profano”, diz o fragmento, “tem de se orientar pela ideia da felicidade. A relação dessa ordem com o messiânico é um dos axiomas essenciais da filosofia da história.” BENJAMIN, W. “Fragmento teológico-político”. IN: **O anjo da história**. p. 23.

abertura da história significa também que ela está inacabada, que a qualquer momento a “irrupção imprevisível do novo”, de que falava Löwy, pode se dar para o presente e para o passado. A palavra divina deve fazer justiça, para Benjamin, a todos os vencidos, e não somente aos do tempo da revolução.

Se a teologia é posta a serviço do materialismo histórico, é para mostrar-lhe que todas as almas precisam ser redimidas no dia do Juízo Final, ou seja, no dia do primeiro ato revolucionário. Toda a escrita da história deve fazer justiça tanto ao seu caráter aberto, quanto ao dia do Juízo Final. Em outras palavras, toda efetiva escrita da história é já o dia do Juízo Final.

Quando Walter Benjamin escreveu, na terceira tese, que “só à humanidade redimida cabe o passado em sua inteireza”, ele tinha isso em mente: que a última escrita da história, aquela realmente revolucionária ou redentora, seria a única a ter o passado integral. Somente à humanidade redimida “o seu passado tornou-se citável em cada um dos instantes.” Para Benjamin, o passado da humanidade redimida será seu íntimo por completo. Ao ser por ela possuído, o passado será destruído e reconfigurado em todos os seus pormenores, o que só é possível por seu inacabamento. Isso significa dizer que, no dia do Juízo Final, todas as almas serão, por um lado, julgadas, e, por outro, redimidas. Todo o passado será reunido em uma verdadeira *apocatástase* histórica.

A apocatástase é uma doutrina herética do cristianismo, inaugurada por Orígenes de Alexandria, no século III d.C., que prega que todas as almas, até mesmo as infernais, serão salvas no dia do Juízo Final. No vocabulário de Benjamin, tudo aquilo que foi vencedor ou vencido, sem distinções, será nivelado em um mesmo plano, a possuir a sua parte de verdade, tendo a outra parte destruída. Todo mínimo detalhe ocorrido será arrancado da linha do tempo, para ser citado em outro contexto, em outra figuração. Assim, o dia do Juízo Final arrancará todas as almas da Terra, para citá-las no contexto da palavra revelada. Cada ato revolucionário cita um passado extinto por carregar essa parcela da força messiânica de que nos fala a segunda tese: mas apenas à humanidade redimida cabe todo o passado como citação.

Para o materialismo histórico, articular o passado de maneira teológica significa, em primeiro lugar, a possibilidade de justiça para as classes oprimidas de todas as eras. Em segundo lugar, significa a capacidade de atizar a centelha do passado no presente, fazendo explodir a carga de pólvora condensada no momento de perigo. De acordo com Benjamin, “o dom de atear ao passado a centelha da esperança pertence somente àquele

historiador que está perpassado pela convicção de que também os mortos não estarão seguros diante do inimigo, se ele for vitorioso.”¹⁰⁷

A luta de classes é uma luta pelas coisas brutas e materiais, mas contém em si elementos finos e espirituais.¹⁰⁸ Ela é perpassada por sentimentos ideais, que são alimentados a cada geração. No momento em que o passado é articulado de maneira teológica, na escrita e na práxis históricas, a revolução não apenas redime o passado, como vence o seu inimigo. “Pois o Messias não vem somente como redentor”, explica a tese VI; “ele vem como vencedor do Anticristo.” O destino de toda a humanidade se torna a batalha contra as classes dominantes. Em Marx, esse aspecto teológico aparece na possibilidade de uma sociedade sem classes, quando o inimigo terá cessado de vencer.

Desse ponto de vista, o retorno do Messias não ocorre para redimir apenas um povo escolhido, mas para acabar com a situação de opressão na Terra. O III Reich deveria ser abolido, mas também a dominação burguesa nos regimes liberais contemporâneos a ele, assim como a divisão de classes soviética¹⁰⁹. O povo escolhido tornou-se, no materialismo histórico, toda a humanidade oprimida, e o Anticristo, as classes dominantes. Dessa maneira, todas as lutas por libertação se tornam uma mesma luta por felicidade, e não apenas a luta operária, como julgam as correntes ortodoxas do marxismo: a luta contra o machismo, contra o fascismo, contra o colonialismo, contra o racismo, etc., até que todas as lutas tenham um só aspecto.

O materialismo histórico que conserva em si a sua tarefa mais genuína – o fim da sociedade de classes – se orienta pela ideia da felicidade (tese II). Ele se guia, necessariamente, por uma carga messiânica, ainda que secularizada. O seu método, como previsto por Benjamin, possui também essa aspiração. O método construtivo, que mobiliza os acontecimentos históricos em uma tensão saturada de tempos-de-agora, imobilizando-os a ponto de mostrar o momento em que foram capturados pelas classes dominantes, mas também o momento em que prometeram muitas outras histórias, apresenta uma fraca imagem dessa felicidade. Na obra de Benjamin, a imagem do perigo e da promessa se dão em uma espécie de suspensão messiânica do tempo. Em

¹⁰⁷ IN: LÖWY, M. *Op. Cit.* p. 65.

¹⁰⁸ Tese IV: “A luta de classes, que um historiador escolado em Marx tem sempre diante dos olhos, é uma luta pelas coisas brutas e materiais, sem as quais não há coisas finas e espirituais. Apesar disso, estas últimas estão presentes na luta de classes de outra maneira que a da representação de uma presa que toca ao vencedor. Elas estão vivas nessa luta como confiança, como coragem, como humor, como astúcia, como tenacidade, e elas retroagem ao fundo longínquo do tempo.” *Ibidem*, p. 58.

¹⁰⁹ No presente, isso significa acabar com as mesmas forças que ainda nos dominam, e novas, como a dominação israelita sobre os palestinos.

Vie des Formes, que Benjamin cita nas notas de preparação para as teses sobre história, Henri Focillon explica o que seria um acontecimento submetido à “suspensão messiânica”: “Breve minuto de plena posse das formas, ele apresenta-se como uma rápida felicidade (...) no milagre dessa imobilidade hesitante, o frêmito leve e imperceptível que me indica que ela está viva.”¹¹⁰

O materialismo histórico anuncia a felicidade na medida em que mostra o seu “frêmito leve e imperceptível” em cada época e em cada objeto. Ele indica que a felicidade “está viva.” O inacabamento da história aponta para uma postura que não pode ser a do conformismo: materialismo e teologia se articulam para alimentar a luta revolucionária.

Essa busca pela felicidade e pela revolução é um aspecto da filosofia de Benjamin que parece ter sido abandonado pela literatura de seus comentadores recentes. Poucos são os leitores que conseguiram articular uma reflexão consistente de suas ideias (sem reduzi-las ao marxismo ortodoxo) e conservar o seu aspecto irremediavelmente revolucionário. Essa é a razão de Beatriz Sarlo, que apontou há muito tempo para o surgimento de uma “moda Benjamin”, propor um esquecimento de Benjamin. Suas categorias estéticas estariam mobilizadas em prol de uma conservação do estado de dominação das coisas, envolto principalmente na ladainha individualista mais contemporânea. Conceitos como os de “*flâneur*”, “coleccionador” e “alegoria” estariam inflacionados, e teriam perdido a sua carga explosiva. Seria necessário esquecer esse Benjamin, e recuperar um outro, mais agressivo e destrutor. Um Benjamin que anuncia a violência divina e a revolução. É o que Sarlo tentou com seus “Sete ensaios sobre Walter Benjamin e um lampejo”.¹¹¹

Propomos aqui outra tentativa: compreender a atividade crítica e estética de Benjamin nos anos 1930 a partir de sua auto compreensão como um materialista histórico. Acreditamos que essa atividade se orienta pela tarefa mais profunda desvendada pelo filósofo em Marx: a vinda do reino de Deus, secularizado na imagem da sociedade de classes. Dito de outra forma, a atividade crítica e estética de Benjamin

¹¹⁰ FOCILLON, Henri apud BENJAMIN, W. “Comentários”. IN: **O anjo da história**. p. 175. Cf. o trecho completo na tradução de Ruy Oliveira: FOCILLON, Henry. **A vida das formas**. Lisboa: Edições 70, 2001. Focillon não fala em suspensão messiânica, ao menos não diretamente. O trecho em questão diz respeito a um dos estádios por que passam todas as formas de arte, o clássico, constituindo uma interrupção da precedente fase experimental. Benjamin interpreta esse trecho como um exemplo da suspensão messiânica.

¹¹¹ Estas ideias estão expostas principalmente no ensaio “Esquecer Benjamin”, em SARLO, Beatriz. **Sete ensaios sobre Walter Benjamin e um lampejo**. Trad. Joana Angélica d’Avila Melo. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 2013. pp. 89-103.

procura aquela imagem do frêmito da felicidade de que fala Focillon. Veremos como a obra de arte se torna um lugar privilegiado nessa reflexão, ao interromper o fluxo do tempo, ainda que de forma fraca e sutil. Ou, segundo Focillon, em um trecho também citado por Benjamin nas notas de preparação para as teses: “No instante em que nasce, ela [a obra de arte] é um fenômeno de ruptura. Há uma expressão corrente que nos faz sentir isso de forma viva: ‘fazer época’ não significa intervir passivamente na cronologia, mas precipitar o momento.”¹¹²

¹¹² FOCILLON, Henri apud BENJAMIN, W. “Comentários”. IN: **O anjo da história**. p. 175.

CAPÍTULO 2

Arquitetônica dos sonhos

Estética materialista

“A *formação* dos cinco sentidos é um trabalho de toda a história do mundo até aqui.”

K. Marx, *Manuscritos econômico-filosóficos*¹¹³

“O crítico pode instalar nas correntes espirituais uma espécie de usina geradora quando elas atingem um declive suficientemente íngreme.”

W. Benjamin, “O surrealismo”¹¹⁴

“Não me percebeste,
contudo chamava-te

como ainda te chamo
(além, além do amor)
onde nada, tudo
aspira a criar-se.”

C. Drummond de Andrade, “Ser”¹¹⁵

Existe certo constrangimento em classificar os estudos de Walter Benjamin. Dar-lhes um lugar “adequado” entre as diferentes compartimentações do saber acadêmico parece tarefa fadada ao fracasso. Seus estudos abrangem uma vasta gama de análises históricas, especulações políticas, discussões sobre arte, comentários psicanalíticos e escritos literários.

Em um currículo de 1940, Benjamin afirmava: “Desde sempre os meus interesses se centraram predominantemente na filosofia da linguagem e na teoria estética.”¹¹⁶ Apesar dessa afirmação situar um pouco melhor o “lugar” do filósofo entre os diferentes campos do saber, o embaraço persiste quando nos dirigimos aos seus ensaios “estéticos”. Como classificar um estudo (refiro-me aqui ao seu livro sobre Baudelaire) que fala sobre um poeta lírico parisiense, as formas de recepção da arte do

¹¹³ MARX, Karl. **Manuscritos econômico-filosóficos**. Trad. Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2004. p. 110.

¹¹⁴ BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas. Vol I**. Trad. Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 21.

¹¹⁵ ANDRADE, Carlos Drummond. *Claro Enigma. Poesia e Prosa*. p. 267.

¹¹⁶ BENJAMIN, Walter. “*Curriculum Vitae*, Dr. Walter Benjamin.” **IN: Origem do drama trágico**. Trad. João Barrento. Belo horizonte: Autêntica, 2011. p. 8.

século XIX, a experiência do leitor moderno nas grandes metrópoles, e que se orienta por uma filosofia política embebida de conceitos marxistas?

Se sua obra resiste a compartimentações, isso dá provas de sua rica complexidade, e de nosso pobre entendimento com relação às formas do saber. Explicitar o modo como Benjamin compreende a sua atividade de crítico e de pensador da “teoria estética” é também questionar esse lugar autônomo pretendido pelas diferentes disciplinas acadêmicas.

*

Contemporaneamente, a palavra estética, quando usada para denominar um campo do conhecimento, remete ao estudo do belo artístico ou, mais raramente, do belo em geral. De maneira frequente, atribuímos à estética o estatuto de um estudo das formas artísticas, ou das formas como um todo. Essa compreensão sintetiza, ainda que de maneira confusa, os dois grandes rumos que tomou a Estética enquanto disciplina autônoma do saber filosófico.

Por um lado, ela se tornou um estudo do belo e do sublime (artísticos ou em geral), de acordo com uma tradição kantiana. Essa vertente se aprimorou no estudo dos efeitos das obras e dos fenômenos no sujeito.¹¹⁷ Por outro lado, em uma tradição mais hegeliana, a Estética se tornou um estudo das formas artísticas (e, frequentemente, um estudo da *evolução* das formas artísticas ao longo da história).¹¹⁸ Nessa outra vertente, o

¹¹⁷ Para compreender a tarefa a que Kant se propôs, cf. *A filosofia do iluminismo* de Cassirer, principalmente o capítulo sobre “Os problemas fundamentais da estética”, onde se encontram as questões mais fundamentais herdadas pelo filósofo ao escrever a sua *Crítica da faculdade de julgar*. Cf. também o quinto capítulo – “*Les jugements sur la poésie ont plus de valeur que la poésie*” – de *O homem sem conteúdo*, de Giorgio Agamben. O filósofo italiano define o problema fundamental da terceira crítica de Kant como a investigação de como seriam possíveis os juízos estéticos *a priori*. Kant definira que o juízo de gosto não se fundaria em conceitos – pois não se pode disputar sobre ele (ou seja, decidir através de provas); mas, ao mesmo tempo, definira que o juízo de gosto se fundaria em conceitos, pois, do contrário, não se poderia discutir (ou seja, pretender a concordância do juízo). Para resolver a antinomia, segundo Agamben, Kant colocou “como fundamento do juízo estético algo que tivesse o caráter do conceito, mas que, não sendo de modo algum determinável, não pudesse fornecer então a prova do juízo mesmo, e fosse, portanto, ‘um conceito com o qual não se conhece nada’.” AGAMBEN, Giorgio. **O homem sem conteúdo**. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2012, p. 81. De qualquer modo, evidenciase a estética kantiana na tarefa de definir os fundamentos da própria faculdade de julgar. A estética herdeira de Kant persegue esses fundamentos ao investigar as sensações por ocasião dos encontros com os fenômenos.

¹¹⁸ Para compreender a tarefa da estética de Hegel, cf. *A aparência sensível*, de Marco Aurélio Werle, principalmente o capítulo 1, “Características da Estética de Hegel”. A ciência da estética postulada por Hegel foi definida por Werle como uma filosofia da história da arte. Ou seja, ela não seria exatamente uma história da arte, como supõem algumas interpretações. Isso significa que Hegel não quer emitir “juízos”, nem “refletir sobre” a arte, nem “opinar” sobre a ideia do belo: “quer operar considerações

estudo das obras de arte com fins de reflexão filosófica se tornou o seu objetivo final. Ainda hoje, mesmo para aqueles que seguem tradições “marginais” com relação a essas duas grandes linhas, os textos mais fundamentais da disciplina talvez sejam a *Crítica da faculdade de julgar* de Kant e os *Cursos de estética* de Hegel.

A palavra “estética” deriva do termo “estese”, que os gregos chamavam “*aisthesis*”. A estese significa o mesmo que sensação, ou ainda habilidade, capacidade ou faculdade de sentir. O termo “estese” deu origem ao termo “estesia” (de onde anestesia, hipo-estesia, etc.), e foi a base para a palavra “estética”, que, em sua etimologia, diz respeito a um estudo referente às percepções e sensações humanas (da mesma maneira que a “gramática” tenta dar conta dos princípios que regem o funcionamento da língua, ou da letra – a “*grámma*”).

Em sua formulação filosófica original pelo filósofo Alexander Baumgarten, responsável pela consolidação da Estética como disciplina autônoma,

A Estética (como teoria das artes liberais, como gnoseologia inferior, como arte de pensar de modo belo, como arte do análogon da razão) é a ciência do conhecimento sensitivo.¹¹⁹

Terry Eagleton, em seu livro *A Ideologia da Estética*, destacou o gesto inovador de Alexander Baumgarten. Afirma em seu livro que, com a *Aesthetica* (1750), em meio a um ambiente intelectual que dedicava sua atenção cada vez mais para determinada concepção de verdade pautada em um mundo puramente racional (ou seja, em meio à aurora do Esclarecimento, da *Aufklärung*), Baumgarten teria aberto o terreno da sensação para a colonização da razão.

Baumgarten era um admirado mestre da lógica escolástica. Em *A filosofia do iluminismo*, Ernst Cassirer destaca que o autor da *Metafísica* fora o que, em sua época, dominou com maior segurança a técnica lógica – no que se refere à definição precisa, à formulação dos conceitos, e à minúcia das definições – dando assim à filosofia alemã “a

pensantes acerca da ideia da arte enquanto ideal.” Hegel tenta acompanhar o conceito, desenvolver num fluxo concreto o ideal da arte, ou seja, a sua ideia e sua realidade. Quando Hegel fala, por exemplo, que tal obra deve ser de tal ou qual maneira, reflete apenas sobre a adequação (ou inadequação) entre o conceito e a realidade da arte. Existiria uma “ideia” do belo e da arte – trabalhadas e operadas ao longo de toda a história – tendo um desenvolvimento dialético no tempo, que exige uma “adequação”. Cf. WERLE, Marco Aurélio. **A aparência sensível da ideia**. Estudos sobre a estética de Hegel e a época de Goethe. São Paulo: Loyola, 2013, p. 16. Hegel distancia-se, definitivamente, assim, da tarefa de Baumgarten e de Kant, assim como a tradição estética que herdou seu pensamento.

¹¹⁹ BAUMGARTEN, Alexander. **Estética, a lógica da arte e do poema**. Trad. Mirian Medeiros. Petrópolis: Vozes, 1993. p. 95, § 1 da *Estética*.

sua espinha dorsal e a firmeza de seu conteúdo.”¹²⁰ Cassirer acredita que, ao ter dominado com tamanha perfeição a lógica, Baumgarten teria conhecido também os seus limites internos, com a conseqüente necessidade de estabelecê-los. Foi a partir da lógica que Baumgarten desenvolveu a estética. Segundo Cassirer, Baumgarten “é e continua sendo um mestre da análise; e essa maestria não o leva a superestimar o valor mas a definir claramente e a distinguir com segurança seus meios e seus fins.”¹²¹

A estética de Baumgarten cuida de uma teoria da sensibilidade, do conhecimento sensível. Ela opera, de alguma maneira, com o domínio do confuso e do indistinto. O sensível, em sua estética, deveria ser elevado ao status do saber. A pergunta fundamental de Baumgarten ao estabelecer uma estética foi, segundo Cassirer:

Com o pretexto de que o sensível, de acordo com a sua *matéria* simples, é obscuro de nome e de natureza, deverá a *forma* pela qual o conhecemos e à qual nos adaptamos permanecer igualmente obscura e confusa? Ou não se apresenta nessa forma, justamente, uma certa maneira de conceber a matéria, uma nova e sumamente penetrante maneira de *compreendê-la*?¹²²

O filósofo responsável pela constituição da estética como disciplina filosófica autônoma estabeleceu para a sensibilidade um critério próprio, que assegurava seu valor específico. Para Cassirer, isso só foi possível na medida em que Baumgarten, de alguma maneira, desvencilhou-se dos grilhões da lógica e da metafísica.¹²³ O autor da *Filosofia do iluminismo* destacou qual seria a especificidade da ciência da estética após livrar-se dos grilhões:

[A ciência da estética] mergulha no fenômeno sensível e abandona-se-lhe sem fazer a menor tentativa para chegar por si mesma a algo de uma natureza muito diversa, às “causas” do fenômeno. Com efeito, essa passagem às causas, longe de explicar o conteúdo estético do fenômeno, não faz mais do que aniquilá-lo.¹²⁴

Para Cassirer, é constitutiva da estética de Baumgarten uma espécie de “preservação da beleza”. Decompor uma paisagem com os recursos da geologia, por exemplo, resultaria em certo conhecimento científico – mas esse conhecimento não traria o vestígio da “beleza” da paisagem, que só se oferece em uma “intuição indivisa”,

¹²⁰ CASSIRER, Ernst. **A filosofia do iluminismo**. Trad. Álvaro Cabral. Campinas: EdUNICAMP, 1994. p. 441.

¹²¹ Ibidem, p. 442.

¹²² Ibidem, p. 444.

¹²³ Ibidem, p. 445.

¹²⁴ Ibidem, p. 447.

na pura contemplação da paisagem “como um todo”.¹²⁵ A busca pelas causas de um fenômeno faz com que o pensamento vá para além da aparência – mas para Baumgarten é tarefa da estética persistir nesse domínio da aparência, lugar exclusivo da “beleza”. Por isso em sua formulação, e na formulação de Kant, que seguiu alguns de seus passos, a estética deve prestar atenção às “impressões fenomenais” que se oferecem na contemplação de um determinado objeto. A estética, tal como inaugurada por Baumgarten, conduz o filósofo ao fenômeno, e, portanto, à impressão.¹²⁶ É assim que se torna uma teoria da percepção.

A cognição estética seria a mediadora entre as generalidades da razão e as particularidades dos sentidos. Na explicação de Eagleton, a Estética “é um domínio que participa da perfeição da razão”¹²⁷. A partir da *Aesthetica*, o mundo da percepção e da sensibilidade não poderia mais ser simplesmente derivado de leis universais abstratas, uma vez que possuiria uma lógica interna própria.

O conceito, com sua vocação para formar concepções distintas, não consegue preservar a especificidade da experiência estética. Ela pertenceria, para Baumgarten, a uma esfera pré-conceitual, cujo funcionamento escapa à lógica. Apesar de ser considerada pelo filósofo como uma teoria do conhecimento inferior, como uma *gnoseologia inferior*, essa esfera requereria critérios específicos para ser trazida à luz.

A despeito dessa compreensão de superioridade da razão, o nascimento da Estética poderia ser compreendido como um dos primeiros abalos da metafísica ocidental. Com seu surgimento moderno, a filosofia teria retornado a um campo denso e obscuro, que diria respeito à totalidade da vida sensível do homem. Segundo Terry Eagleton:

A estética concerne a essa mais grosseira e palpável dimensão do humano que a filosofia pós-cartesiana, por um curioso lapso de atenção, conseguiu, de alguma forma, ignorar. Ela representa assim os primeiros tremores de um materialismo primitivo – de uma longa e inarticulada rebelião do corpo contra a tirania do teórico.¹²⁸

¹²⁵ Ibidem, pp. 447-448.

¹²⁶ Nas palavras de Cassirer, “se se pode designar o domínio da estética pela expressão *perceptio confusa*, é na condição de entender-se essa expressão segundo o seu significado estritamente etimológico. O que quer dizer que em toda intuição estética se produz uma “confluência” de elementos e que não podemos abstrair os elementos singulares da totalidade dessa intuição, coloca-os isoladamente em destaque nem explorá-los um por um. Mas essa confluência não produz “confusão” nenhuma, porquanto é justamente o todo o que se nos oferece sob o seu aspecto imediato, como um todo inteiramente determinado e organizado.” Ibidem, p. 450.

¹²⁷ IN: EAGLETON, Terry. **A ideologia da estética**. Trad. Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (e-book) p. 18.

¹²⁸ Ibidem, p. 17.

Ganha uma estranha força materialista, à luz de Eagleton, a acepção de Baumgarten:

...os filósofos gregos e os padres da Igreja sempre distinguiram cuidadosamente as coisas sensíveis (*aisthéta*) das coisas inteligíveis (*noéta*). É evidente o bastante que as coisas sensíveis não equivalem somente aos objetos das sensações, uma vez que também honramos com este nome as representações sensíveis de objetos ausentes (logo, os objetos da imaginação). As coisas inteligíveis devem, portanto, ser conhecidas através da faculdade do conhecimento superior, e se constituem em objetos da Lógica; as coisas sensíveis são objetos da ciência estética (*epistemé aisthetiké*), ou então, da ESTÉTICA.¹²⁹

Já à época de Hegel, entretanto, a reflexão estética podia dizer respeito também à especulação acerca das formas artísticas. Ora, as palavras não guardam apenas os seus conteúdos originais, mas uma série de embates históricos que se gravam em suas letras. Seria ingênuo pressupor que esse segundo sentido da palavra “estética” (uma especulação filosófica sobre a arte) pudesse ser descartado por força de um indivíduo que quisesse preservar algum sentido mais “original”. Mesmo Hegel estava ciente do descompasso entre a palavra estética e a filosofia acerca da bela arte, e o tinha exposto em seus *Cursos de estética*: “O nome *estética* decerto não é propriamente de todo adequado para este objeto, pois ‘estética’ designa mais precisamente a ciência do sentido, da *sensação*.”¹³⁰ Todavia, apesar de invocar as tentativas feitas no sentido de modificar o nome que designa a “ciência do belo da arte”, Hegel aceita o nome estética: “Deixaremos o termo estética assim como está. Pois, enquanto mero vocábulo, ele é para nós indiferente e uma vez que já penetrou na linguagem comum pode ser mantido como um nome.”¹³¹

Seria tarefa impossível reconstruir a totalidade da história da Estética enquanto disciplina autônoma do conhecimento filosófico. Mas ter em mente o seu duplo sentido, adquirido historicamente, é imprescindível para compreender o tipo de reflexão proposto por Walter Benjamin em seu ensaio sobre “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”, assim como a força que suas reflexões têm para uma

¹²⁹ BAUMGARTEN, A. *Op. Cit.* p. 53. § 116 das *Meditações filosóficas sobre alguns tópicos referentes à essência do poema*. Mesmo na afirmação de Eagleton, porém, a divisão metafísica do mundo em duas esferas, que são tratadas de dois modos diferentes pelo conhecimento, permanece. O mérito de Baumgarten foi ter dado atenção ao corpo total, e tratá-lo como um lugar onde a verdade é possível.

¹³⁰ HEGEL, Georg W. F. **Cursos de Estética I**. Trad; Marco Aurélio Werle. São Paulo: EdUSP, 2001. p.27.

¹³¹ Idem.

possível “estética materialista”. Veremos, com base principalmente nas proposições teóricas desse ensaio, como a produção de Benjamin nos anos 1930 aponta tanto para uma teoria da percepção como para uma teoria da arte materialistas. Essa produção pode ser compreendida como uma retomada do potencial materialista da estética, tal como postulado por Terry Eagleton ao classificar o seu surgimento histórico como um grande abalo da metafísica ocidental.

2.1. Estética materialista

Desde fins da década de 1920 até o fim de sua vida, Benjamin esteve ocupado com o desenvolvimento de um trabalho que não chegaria a termo. Uma extensa pesquisa histórica acerca do século XIX pretendia, nas palavras do filósofo, representar “tanto uma aplicação filosófica do surrealismo – inclusive sua superação – bem como a tentativa de fixar a imagem da história nos aspectos mais insignificantes da existência, isto é, nos seus dejetos.”¹³²

Benjamin acreditava que, no auge do capitalismo, em pleno século XIX, a humanidade tinha entrado em um terrível sonho coletivo, do qual não teria ainda despertado. Nas palavras de um *exposé*, redigido em 1939 com a intenção de conseguir um patrocínio para o seu trabalho, no século XIX “as formas de vida nova e as novas criações de base econômica e técnica (...) entram no universo de uma fantasmagoria.”¹³³ A fantasmagoria não seria perceptível apenas teoricamente, mas também “na imediatez da presença sensível.”¹³⁴

O projeto inacabado ficou conhecido como o “trabalho das Passagens” (*Das Passagen-Werk*). Nele, ao “aplicar” filosoficamente o surrealismo à história, o filósofo intencionava expor para a humanidade o universo onírico no qual ela ingressara de maneira inconsciente. E, para “superar” o surrealismo, Benjamin quis construir o que chamou de “constelação do despertar”.¹³⁵

¹³² Carta a Gershom Scholem, a 9 de agosto de 1935. Em outra carta, datada de 20 de maio do mesmo ano, Benjamin dizia: “Assim como o Livro da Tragédia partiu da Alemanha para desafiar o século XVII, este partiria da França para abordar o XIX.” IN: BENJAMIN, Walter; SCHOLEM, Gershom. **Correspondência**. Trad. Neusa Soliz. São Paulo: Perspectiva, 1993. pp. 218-227.

¹³³ BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Organizador da tradução brasileira Willi Bolle. São Paulo: UFMG, 2009. p. 53.

¹³⁴ Idem.

¹³⁵ No caderno N das *Passagens*, Benjamin delimitou a sua distância com relação a Aragon, um dos surrealistas mais potentes para o filósofo: “enquanto Aragon persiste no domínio do sonho, deve ser encontrada aqui [no trabalho das *Passagens*] a constelação do despertar. Enquanto em Aragon permanece um elemento impressionista – a ‘mitologia’ – e a esse impressionismo se devem muitos filosofemas

Para compreender essa fantasmagoria, Benjamin estudou não apenas as concepções e representações que o século XIX tinha de si mesmo e da história, como também dedicou um olhar minucioso às “presenças sensíveis”. Estudou os esboços de Fourier, as teorias do Progresso, os escritos de Blanqui, e a literatura do século; mas também analisou a luz dos lampiões a gás, o *intérieur* da morada burguesa, as passagens parisienses, a construção em ferro e os mais variados aparatos técnicos da época. Toda a dedicação tinha origem em um desejo político de emancipação, nas bases do materialismo histórico.¹³⁶

No bojo de tal projeto, trabalhos paralelos surgiam; por vezes ecos do trabalho das *Passagens*, por vezes frutos de fundamentações teóricas que acabaram por ganhar autonomia. Os ensaios que notadamente fundamentaram suas reflexões nesse sentido foram: as teses “Sobre o conceito de história”; a primeira parte das reflexões sobre “Eduard Fuchs: historiador e colecionador”; o ensaio sobre “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”; e o livro sobre Baudelaire.

Em 21 de outubro de 1935, Benjamin escrevia a Alfred Cohn que havia criado “a primeira teoria materialista sobre a arte merecedora desse nome.”¹³⁷ No mesmo mês escreveu a Horkheimer dizendo que chegara a considerações que se orientavam “no sentido de uma teoria materialista da arte”. Dizia ainda que a relação dessas considerações com o livro das *Passagens* se dava da seguinte forma:

se o pretexto do livro é o do destino da arte no século XIX, este destino tem alguma coisa a dizer-nos porque está contido no tique-taque de um mecanismo de relógio cujo bater das horas só se fez ouvir por nós. (...) Estas reflexões procuram dar às questões da teoria da arte uma forma verdadeiramente atual, e a partir de dentro, evitando todas as relações não mediatizadas com a política.¹³⁸

Todas essas considerações diziam respeito ao conjunto de reflexões feitas durante a redação de seu ensaio sobre “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”, entre outubro e dezembro de 1935.

O ensaio foi redigido cerca de dez anos depois da primeira aproximação de Walter Benjamin com o materialismo histórico, e foi objeto das mais inflamadas

vagos do livro [*Le Paysan de Paris*] – trata-se aqui da dissolução da ‘mitologia’ no espaço da história. Isso, de fato, só pode acontecer através do despertar de um saber ainda não consciente do ocorrido.” Ibidem, p. 500.

¹³⁶ Cf. o capítulo 1 desta dissertação.

¹³⁷ BENJAMIN, Walter. **Benjamin e a obra de arte**. Trad. Marijane Lisboa. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p. 52.

¹³⁸ BENJAMIN, Walter. **A modernidade**. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006. p. 462.

objeções por parte de seus pares. Apenas a partir da década de 1950, com uma versão publicada postumamente, é que o ensaio ganharia algum prestígio. Era a quarta e última versão, finalizada em 1939, após uma série de correções ocasionadas por discussões do filósofo com os membros do Instituto de Pesquisa Social.¹³⁹

O que chamamos primeira versão do ensaio se baseia em um manuscrito de Benjamin, e tudo indica que tenha sido terminado ainda em 1935¹⁴⁰. O nazismo tinha chegado ao poder através da figura de Adolf Hitler, e a luta contra o fascismo foi o principal motivo do ensaio, embora seus assuntos fundamentais fossem o cinema, as massas metropolitanas e as técnicas de reprodução. No mesmo ano do manuscrito, as tropas italianas ocupavam a Etiópia, sob aplauso dos futuristas, que seriam duramente criticados no ensaio de Benjamin. Portanto, é em meio à ascensão de forças extremamente destrutoras e do incremento das técnicas de guerra – louvadas por muitos artistas, mesmo alguns de vanguarda – que surge tal ensaio.

Esse primeiro manuscrito serviu de base ainda para uma segunda versão, que Benjamin tentou publicar algumas vezes na revista russa *Internationale Literatur / Deutsche Blätter*, mas sempre sem sucesso. A segunda versão foi finalizada, provavelmente, em janeiro de 1936.¹⁴¹ As modificações mais marcantes foram algumas notas acrescentadas ao corpo do texto, e algumas passagens reconsideradas.¹⁴² (Essa versão estava perdida até a década de 1980, quando foi encontrada nos arquivos de Max Horkheimer, em Frankfurt, publicada pela primeira vez nas *Gesammelte Schriften*, as obras reunidas, em 1989.)

A partir de então, uma série de objeções seriam feitas às considerações de “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”.¹⁴³ Os assuntos de que tratava o ensaio estavam longe de representar consenso em quaisquer dos grupos com os quais Benjamin tentava se articular: os comunistas, os artistas, os filósofos e os críticos se

¹³⁹ A história detalhada das três versões alemãs e da versão francesa pode ser acompanhada, em português, no volume *Benjamin e a obra de arte*, nos “Comentários” de Schöttker, ou na tradução de João Barrento no volume *A modernidade*, nos comentários à seção “Estética e sociologia da arte” (adaptados dos comentários de Rolf Tiedemann e de Hermann Schwespenhäuser na versão alemã das obras completas). O sintético histórico aqui apresentado se baseia nesses volumes.

¹⁴⁰ Essa versão está publicada no volume I das *Obras Escolhidas*, editadas pela Braziliense. Foi traduzida por Sérgio Paulo Rouanet.

¹⁴¹ Essa versão foi traduzida recentemente por Francisco Machado, e foi publicada pela editora Zouk.

¹⁴² Segundo Schöttker, em virtude das modificações feitas no corpo do texto, “a questão artística passou ao primeiro plano, enquanto os aspectos sociais, filosóficos e históricos migraram principalmente para notas de pé de página.” SCHÖTTKER, Detlev. “Comentários sobre Benjamin e *A obra de arte*”. IN: BENJAMIN, Walter. **Benjamin e a obra de arte**. p. 58.

¹⁴³ Essas objeções vieram tanto dos escritores de esquerda da União dos Escritores Alemães (a *Schutzverband deutscher Schriftsteller*), a quem Benjamin apresentou o texto em junho de 1936, como de seus colaboradores mais próximos, como Adorno e Horkheimer.

dividiam em muitas posições, que iam do romantismo nostálgico (no limite, iconoclasta da técnica), ao entusiasmo moderno (que, quando extremo, foi cego com relação às energias destrutivas contemporâneas).

Em meio às polêmicas suscitadas, Benjamin trabalhava em uma versão francesa do ensaio para o Instituto de Pesquisa Social. O revisor da tradução, Hans Klaus Brill, colaborador do Instituto, encaminhou uma versão brutalmente modificada, com cortes de trechos que Benjamin considerava importantes (ele escreve a Horkheimer, em 29 de fevereiro de 1936, muito irritado acerca do incidente), que resultou em uma nova versão, francesa, do texto. Mas os cortes tinham sido feitos sob ordem de Horkheimer, e, a contragosto de Benjamin, o ensaio foi publicado com estas alterações.¹⁴⁴ (Apesar de desejar ver o ensaio original publicado, Benjamin tinha de contar com a solidariedade de amigos e editores, uma vez que sua situação de exílio e de pobreza material lhe deixava sem opções autônomas de editoração.)¹⁴⁵

Contudo, essas decepções não esmoreceram o seu desejo de publicar a versão original. Em 1936 tentou algumas vezes conseguir uma tradução para o inglês de seu texto, mas não obteve sucesso. A tradução lhe serviria para publicar o texto na Inglaterra ou nos Estados Unidos. Em 1938, continuou a revisar o texto alemão, redigindo inclusive notas adicionais. Nessa última versão¹⁴⁶, Benjamin retoma diversos trechos que haviam sido cortados pela versão francesa; mas também mantém algumas passagens que apenas nessa versão se haviam inscrito.¹⁴⁷

¹⁴⁴ Detlev Schöttker sintetiza as modificações feitas nesta versão – segundo uma lista elaborada por Benjamin – da seguinte maneira: “Além do corte do primeiro capítulo, constavam da lista a substituição das palavras ‘fascismo’ e ‘comunismo’ por ‘Estado totalitário’ e ‘forças construtivas da humanidade’, respectivamente. (...) Além disso, na versão francesa foram cortadas seis notas presentes na redação para a impressão alemã (...). Duas delas tratam de aspectos políticos.” Ibidem, p. 59.

¹⁴⁵ Sobre a situação de Benjamin, cf. a reflexão introdutória do livro de Luciano Gatti acerca da relação entre Walter Benjamin e Theodor Adorno, “Um diálogo assimétrico”, publicado em: **Constelações**. Crítica e verdade em Benjamin e Adorno. São Paulo: Loyola, 2009. pp. 13-28.

¹⁴⁶ Essa versão foi traduzida diversas vezes para a língua portuguesa, com traduções de Carlos Nelson Coutinho, na *Revista Civilização Brasileira*, de José Grünwald, em *Ideia de cinema*, e de Dora Rocha, no volume IV, organizado por Gilberto Velho, de *Sociologia da arte*. As duas melhores traduções disponíveis, entretanto, são as de João Barrento, no volume *A modernidade*, e a de Marijane Lisboa, em *Benjamin e a obra de arte*. É a tradução de Marijane Lisboa que citaremos a partir daqui.

¹⁴⁷ As modificações feitas para essa última versão são resumidas por Schöttker: “Nessa última redação foi suprimida a maioria dos cortes feitos na versão francesa e na respectiva redação alemã. Mas algumas passagens da versão francesa foram introduzidas (...). O número de notas na última versão é quase o dobro da anterior, explorando novos ângulos ou reforçando a argumentação existente com novos exemplos e citações. Além disso, o texto sofreu fortes modificações: acrescentou-se a epígrafe de Valéry; a enumeração dos capítulos foi alterada, pois o primeiro e o último capítulos foram transformados em Pré-âmbulo e Epílogo. Os capítulos VI e VII da versão francesa foram suprimidos integralmente, com exceção de algumas linhas transferidas para outro local; no lugar do antigo capítulo XIII entrou o capítulo X com muitas modificações e no lugar deste último, um capítulo VIII inteiramente reformulado, tratando do mesmo assunto. Nos capítulos XIII e XVI foram cortadas a introdução e a segunda metade do texto, ao

Sem uma compreensão das principais teses contidas no ensaio sobre “A obra de arte...” seria impossível compreender a atividade crítica de Walter Benjamin ao longo da década de 1930, e o valor de suas considerações para uma crítica materialista. Mediante o histórico do ensaio, presume-se que é a última versão que deve servir de norte para as reflexões que se seguem. Apesar disso, iremos nos referir ao conteúdo das três versões alemãs.

É notável que em todas essas versões Benjamin estivesse preocupado com duas problemáticas, que tocam tanto em questões “artísticas” quanto políticas. Elas podem ser descritas da seguinte forma: quais são as bases para uma teoria materialista da percepção e para uma teoria materialista da arte? No fundo elas perguntam o mesmo: qual é a tarefa do crítico materialista?

2.1.1. Ciência da percepção

A tarefa do materialismo histórico, de encerrar a luta de classes – o ciclo mítico da dominação do qual a humanidade nunca se libertou –, chega ao século XXI com um sem número de dúvidas e constrangimentos, que vão desde o balanço desastroso do socialismo real ao longo do século XX, até a dificuldade de se estabelecer projetos comuns – principalmente com utopias de cunho universalista. Mas mesmo à época de Walter Benjamin esta tarefa não se colocava de maneira clara. Até mesmo Marx e Engels tiveram dificuldade com essa questão, visto que não chegaram a expor um esboço das feições de uma sociedade sem classes. No máximo, chegaram a conclusões genéricas acerca dos entraves do próprio capitalismo para a emancipação da humanidade, com a única certeza de que dentro desse modo de produção da vida a liberdade era apenas uma ilusão. De modo que, dentro da esquerda comunista, não há, nem nunca houve, consenso acerca das feições que tomaria a sociedade sem classes, nem da metodologia para implantá-la.

No preâmbulo de seu ensaio sobre “A obra de arte...”, Benjamin esclarece que as formulações que pretende expor oferecem diretrizes úteis para a *luta revolucionária*, mas não para uma sociedade sem classes, nem mesmo para o que na época se concebia como transição necessária sob a ditadura do proletariado. Ainda assim, o materialismo histórico deveria fornecer prognósticos. Benjamin nos lembra de que Marx, ao

qual se acrescentou um novo parágrafo que relaciona o ‘inconsciente ótico’ com a *Psicopatologia da vida cotidiana* de Freud.” SCHÖTTKER, Detlev. *Op. cit.* p. 62.

empreender sua investigação do modo de produção capitalista, tinha como objetivo não apenas descrever esse modo, mas também mostrar contradições interiores que poderiam contribuir para a sua própria dissolução. A tarefa da teoria materialista desenvolveu-se, em Marx, de forma a perscrutar de que maneira o próprio modo de produção da vida criaria “as condições necessárias à sua abolição”.¹⁴⁸

O ensaio sobre “A obra de arte...” se propõe à mesma tarefa, mas analisando o desenvolvimento particular da obra de arte no moderno contexto de produção e recepção. Benjamin queria esboçar alguns prognósticos, afinando-se com o objetivo do materialismo histórico de investir contra os sistemas de dominação. Para o filósofo, todas as modificações em um modo de produção da vida possuiriam manifestações sensíveis. Daí sua conclusão de que a dialética das condições de evolução e dissolução do capitalismo não estaria menos visível em quaisquer esferas da vida social. Ao conceber assim a dinâmica contraditória do capitalismo, Benjamin conferiu à estética um valor para a luta política equiparável ao da pesquisa econômica, da pesquisa histórica, ou qualquer outro campo do saber antes privilegiado pelo marxismo vulgar.

Uma vez que o modo de produção se apresentaria também de maneira sensível, suas feições e contradições se configurariam também de maneira estética. Nos *Manuscritos econômico-filosóficos*, escritos em 1844, quatro anos antes da publicação do *Manifesto do partido comunista*, Karl Marx havia se dedicado a um estudo a um só tempo econômico, filosófico e estético. Nesses escritos tentou compreender a propriedade privada e a alienação a que ela submete os homens; deu a esse problema um caráter estético na medida em que relacionava a alienação não apenas à consciência, mas aos sentidos humanos.

Marx explicava que com a propriedade privada, e com a divisão social entre proprietários e não-proprietários, os sentidos humanos não se podiam mais satisfazer livremente. Para ele, o lugar de “*todos* os sentidos físicos e espirituais passou a ser ocupado (...) pelo simples estranhamento de todos esses sentidos, pelo sentido do *ter*. A esta absoluta miséria tinha de ser reduzida a essência humana, para com isso trazer de fora de si a riqueza interior.”¹⁴⁹ A emancipação dos sentidos humanos, e, conseqüentemente, da fruição de todos os homens, coincidia, em Marx, com a abolição da propriedade privada.

¹⁴⁸ BENJAMIN, Walter. **Benjamin e a obra de arte**. p. 9.

¹⁴⁹ MARX, Karl. *Op. cit.* pp. 108-109.

Ainda nos *Manuscritos*, Marx falava de uma emancipação dos sentidos não apenas físicos, mas também espirituais. Acrescentou ainda que os sentidos humanos são fabricados. “O olho se tornou olho *humano*, da mesma forma que seu *objeto* se tornou um objeto social, *humano*, proveniente do homem para o homem.”¹⁵⁰ Os órgãos imediatamente naturais teriam se tornado, para o filósofo, órgãos sociais. Para Marx, a vida social criou sentidos sociais, históricos, que a estrutura capitalista já não conseguiria satisfazer. Por isso a superação da propriedade privada emanciparia completamente “todas as qualidades e sentidos humanos”.¹⁵¹ A história da superação do capitalismo seria a história da efetivação do homem, não na medida em que satisfaria desejos naturais, mas em que, ao se desvencilhar de um entrave exterior, poderia começar a satisfazer suas efetivas necessidades (históricas, não naturais).

A relação dos sentidos humanos com a história humana foi sintetizada por Marx da seguinte forma:

[É] apenas pela riqueza objetivamente desdobrada da essência humana que a riqueza da sensibilidade *humana* subjetiva, que um ouvido musical, um olho para a beleza da forma, em suma as fruições humanas todas se tornam *sentidos* capazes, sentidos que se confirmam como forças essenciais *humanas*, em parte recém cultivados, em parte recém engendrados. Pois não só os cinco sentidos, mas também os assim chamados sentidos espirituais, os sentidos práticos (vontade, amor etc.), numa palavra o sentido *humano*, a humanidade dos sentidos, vem a ser primeiramente pela existência do *seu* objeto, pela natureza *humanizada*. (p. 110)

Não há como ter certeza da familiaridade de Benjamin com esses manuscritos, visto que haviam sido publicados apenas em 1932. Mas eles apontam para o fato de que, na perspectiva monista do materialismo histórico, um modo de produção da vida é muito mais amplo do que uma estrutura puramente econômica. De qualquer forma, Benjamin conhecia o trecho que aqui citamos dos *Manuscritos*, que são copiados nos arquivos do trabalho das *Passagens* (mais precisamente, na nota X1a,2¹⁵²), e é de modo semelhante que o próprio Benjamin compreende o capitalismo e a situação da humanidade nos tempos modernos.

O método materialista empregado no ensaio sobre “A obra de arte...” leva-o à conclusão, similar à de Marx nos *Manuscritos* de 1844, de que não há nada de essencial na percepção sensorial humana. Não haveria nela uma determinação natural, biológica.

¹⁵⁰ Ibidem, p. 109.

¹⁵¹ Idem.

¹⁵² BENJAMIN, Walter. *Passagens*. p. 694.

Aquilo a que chamamos visão, olfato, paladar, tato e audição, e o modo como estes sentidos percebem o mundo, não seriam fruto de uma configuração meramente fisiológica. A percepção e o aparelho sensorial seriam resultantes de processos históricos. E, em última instância, o aparelho sensorial humano não seria eterno, nem imutável. Nas palavras de Benjamin:

No decorrer de longos períodos históricos, modifica-se não só o modo de existência das coletividades humanas, mas também a sua forma de percepção [*Sinneswahrnehmung*]. O modo como se organiza a percepção humana, o meio pela qual ela se realiza, não depende só da sua natureza, mas também da história.¹⁵³

Para Benjamin, a arte não seria apenas diferente ao longo das diversas eras da história humana: a diferença também se encontraria no modo de percepção. Benjamin não foi pioneiro nessa interpretação, e suas conclusões devem muito aos estudos de Alois Riegl e Franz Wickhoff, da Escola de Vienna, que constataram que a arte do Império Romano tardio não era apenas diferente daquela do período clássico, mas expunha para o estudioso formas diferentes de percepção. A singularidade do tratamento benjaminiano da mesma questão, no entanto, está em perseguir não apenas as diferentes formas de percepção, mas em extrair delas as suas causas, os seus fundamentos. Para Benjamin, a tarefa do materialismo histórico é “mostrar as convulsões sociais [*gesellschaftlichen Umwälzungen*] que se exprimiram nessas mudanças da percepção.”¹⁵⁴ Dessa maneira, a constatação de modificações estilísticas conduziria o materialista, necessariamente, ao exame da história humana e das “convulsões sociais” que ali se expressariam, de maneira direta ou indireta.

Um exemplo desse procedimento é a análise que Benjamin faz do surgimento do romance policial. Ele não diria respeito apenas a um novo gênero literário: intrínseco a ele, para o filósofo, é o surgimento das grandes massas, que, ao ocultarem os vestígios de todo indivíduo que nela se coloca, podem abrigar tipos perigosos em um anonimato coletivo que só foi possível com as metrópoles modernas.¹⁵⁵

O que leva Benjamin a conclusões tão radicais – pois é de um radicalismo revolucionário assumir a posição de que os órgãos são mais históricos que biológicos –

¹⁵³ BENJAMIN, Walter. **Benjamin e a obra de arte**. pp. 13-14.

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 14.

¹⁵⁵ “O conteúdo social primitivo do romance policial é a supressão dos vestígios do indivíduo na multidão da grande cidade”, dizia Benjamin no ensaio “Paris do Segundo Império”. BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas. Vol III**. Trad. José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 41.

é o estudo que empreendeu sobre as técnicas de reprodução dos séculos XIX e XX. É evidente que ele já havia notado que uma das principais práticas humanas era justamente a cópia, a reprodução. No ensaio sobre “A doutrina das semelhanças” escrevera que “o homem tem a capacidade suprema de produzir semelhanças”, e que todas as suas capacidades eram codeterminadas “pela faculdade mimética.”¹⁵⁶ Nesse ensaio, relacionava essa faculdade às brincadeiras infantis, que não se limitam à imitação de pessoas, mas também se dirigem a objetos, naturais ou fabricados. Já no ensaio sobre “A obra de arte...”, realçou que também a obra de arte sempre foi reproduzível.¹⁵⁷ Mas o ponto central de seu ensaio é um processo diferente da simples cópia das obras. Trata-se de um fenômeno reprodutor de obras de arte que advém não da mão humana pura e simplesmente, mas da sua reprodução *técnica*. Ele se desenvolve, segundo Benjamin, “de forma intermitente, em momentos espaçados por longos intervalos, mas com intensidade crescente”.¹⁵⁸

O surgimento dessas técnicas de reprodução era indício não apenas de formas de percepção humana específicas da modernidade, mas também de convulsões sociais que a elas deram origem. Benjamin compreendia que a reprodução manual das obras possuía um estatuto diferente da reprodução técnica. Essa diferença não se daria apenas no método de cada forma de reprodução, mas também em todo o contexto sociocultural em que uma forma ou outra conhece estágios mais avançados de desenvolvimento. De maneira que, conforme Benjamin argumenta, se os gregos conheciam apenas dois métodos de reprodução técnica de obras de arte, a fundição e a cunhagem, não eram apenas a fundição e a cunhagem que determinavam a relação dos gregos com a cópia. Além do papel fundamental da técnica conhecida por aquele povo, seu modo de percepção, seu aparelho sensorial, possuía uma distinção fundamental com relação a qualquer outra época. No seu entendimento, técnica e percepção estariam dispostas em uma dialética com a história da humanidade, que acabaria por determinar o estatuto mesmo das obras. Ou – pervertendo sutilmente uma citação de Paul Valéry que Benjamin toma por epígrafe de seu ensaio – técnica e percepção “acabam por

¹⁵⁶ BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas. Vol I.** p. 108.

¹⁵⁷ Escrevera que a prática da reprodução acompanhou toda a história da arte: o principal método de aprendizado dos estudantes das artes sempre foi o da cópia; os peritos muitas vezes reproduziram as obras para poder divulgá-las; e terceiros, na tentativa de lucrar com elas, sempre as copiaram.

¹⁵⁸ BENJAMIN, Walter. **Benjamin e a obra de arte.** p. 10.

influenciar a própria invenção e talvez terminem por modificar da forma mais extraordinária o próprio conceito de arte.”¹⁵⁹

Nesse sentido, o livro sobre Baudelaire é paradigmático. Esse pequeno documento, que era entendido por Benjamin como um livro-miniatura, uma síntese, do trabalho das *Passagens*, analisa o modo como diferentes formas artísticas ascendem ou entram em decadência a partir de determinados processos relativos à maneira como a vida social se organiza e como as classes lutam entre si. No romance policial de Edgar Allan Poe, Benjamin percebe o surgimento das massas. Na poesia lírica maldita de Baudelaire, a crise da experiência e a vivência do choque. Na fotografia e na crise da pintura, a atrofia da aura. Uma série de relações insuspeitas – que podem parecer arbitrárias, por suas lógicas não causais nem evidentes – surgem das análises do filósofo.

Mas o estudo estético de Benjamin não se limitava às formas artísticas, e seu livro sobre Baudelaire analisava também a relação entre o surgimento do hábito conspirativo da boemia e a prática conspirativa do imperador Napoleão III; entre os novos cafés nos bulevares e o surgimento dos romances de folhetim; entre a ascensão e a crise da *flanerie* e as reformas urbanas em diferentes tipos de metrópoles; e entre o peso privilegiado conferido à visão e o surgimento das grandes cidades.¹⁶⁰

A concepção benjaminiana da relação entre a base e a superestrutura no marxismo tentou seguir de perto a concepção monista exposta em *História e consciência de classe* de Georg Lukács¹⁶¹, que compreendia que o mérito do materialismo sobre o idealismo foi o de abalar o dualismo com que se diferenciam as esferas da vida. Se confrontarmos essa compreensão com aquela de Alexander Baumgarten, veremos que Benjamin concordaria que a esfera estética da realidade participa também do reino da verdade. Mas, à diferença daquele que é considerado por muitos como o pai da Estética, não existiria uma lógica interna própria à realidade sensível, apartada daquela em que outro tipo de conhecimento se daria. O crítico deveria ser capaz de tecer as mais finas relações entre as esferas da vida que, no contexto moderno, se creem separadas. Na compreensão de Giorgio Agamben, em um ensaio intitulado “O príncipe e o sapo”, a relação entre estrutura e superestrutura na obra de

¹⁵⁹ VALÉRY, Paul. apud BENJAMIN, Walter. **Benjamin e a obra de arte**. p. 9.

¹⁶⁰ Essas mudanças a que nos referimos serão analisadas mais de perto no capítulo 3.

¹⁶¹ Cf. capítulo 1.

Walter Benjamin é a de uma identidade imediata que abole a distinção metafísica entre animalidade e racionalidade:

A práxis não é, na realidade, algo que tenha necessidade de uma mediação dialética para reapresentar-se depois como positividade na forma da superestrutura, mas é desde o início “aquilo que é verdadeiramente”, possui desde o início integridade e concretude. Se o homem se descobre “humano” na práxis, isto não ocorre porque, além de realizar em primeiro lugar uma atividade produtiva, ele transpõe esta atividade produtiva e a desenvolve em uma superestrutura e, deste modo, pensa, escreve poesias, etc.; se o homem é humano, se ele é um *Gattungswesen*, um ser cuja essência é o gênero, a sua humanidade e o seu ser genérico devem estar integralmente presentes no modo como ele produz a sua vida material, a saber, na práxis. Marx abole a distinção metafísica entre *animal* e *ratio*, entre natureza e cultura, entre matéria e forma para afirmar que, na práxis, a animalidade é humanidade, a natureza é cultura, a matéria é a forma. Sendo assim, a relação entre estrutura e superestrutura não pode ser de determinação causal nem de mediação dialética, mas de *identidade imediata*... Verdadeiro materialismo é somente aquele que suprime radicalmente esta separação e não vê jamais na realidade histórica concreta a soma de uma estrutura e de uma superestrutura, mas a unidade imediata dos dois termos na práxis.¹⁶²

É certo que Walter Benjamin conferiu um peso importante à sua atividade não apenas como um esteta “genérico”, mas também como um crítico de obras de arte. Qual o lugar da obra de arte para o crítico materialista, e qual a relação que uma ciência da arte, uma teoria da arte, pode ter com uma ciência da percepção?

2.1.2. Ciência da arte

Quando Walter Benjamin recebeu a tarefa de escrever um ensaio sobre o historiador e colecionador da arte Eduard Fuchs, sob demanda do Instituto de Pesquisa Social, o filósofo não sabia que uma de suas seções seria essencial para resolver um problema ainda aberto em sua filosofia: a passagem de sua atividade como crítico, anterior ao seu encontro com o marxismo, para uma atividade de crítica materialista histórica. Não se pode dizer que Benjamin estava animado para iniciar a escrita a respeito de um estudioso que ele não conhecia muito bem. Mas quando concluiu o trabalho, deu-se conta da importância desse estudo no interior de sua própria obra. A respeito disso, comunicou a Gershom Scholem, a 4 de abril de 1937:

¹⁶² AGANBEM, Giorgio. “O príncipe e o sapo. O problema do método em Adorno e Benjamin.” **IN: Infância e História**. Destrução da experiência e origem da história. Minas Gerais: Ed UFMG, 2008. pp. 144-145.

O texto final [do ensaio sobre Eduard Fuchs] não teve tanto o caráter de penitência, como lhe pareceu a sua elaboração, no que você não deixa de ter razão. Na primeira das quatro partes, ele contém algumas reflexões importantes sobre o materialismo dialético, que provisoriamente se harmonizam com meu livro [das *Passagens*].¹⁶³

De fato, é no ensaio “Eduard Fuchs, colecionador e historiador” que encontramos indicativas para uma teoria materialista da arte. Indicativas que se comunicam diretamente com os trabalhos que escrevia à época, especialmente o ensaio sobre “A obra de arte...”. A primeira das quatro partes do trabalho sobre Fuchs contém importantes elementos teóricos que ajudam a compreender a adesão de Benjamin ao materialismo mesmo enquanto crítico, ao mesmo tempo em que constituem uma espécie de ponte teórica que busca resolver o salto teórico-metodológico dos estudos das décadas anteriores para os da década de 1930.

O problema pode ser abordado pela perspectiva do marxismo, ou pela perspectiva da obra de Benjamin. Eles devem se complementar para que se possa compreender a singularidade do que é proposto pelo filósofo.

Do ponto de vista do marxismo, é notável o esforço do próprio Benjamin para se situar historicamente. Em primeiro lugar, ele esclarece que Eduard Fuchs é um dos pioneiros para o desenvolvimento de uma teoria marxista da arte. Pouco havia sido alcançado desde Marx e Engels, com tentativas pouco desenvolvidas por homens como Gueorgui Plekhanov e Franz Mehring¹⁶⁴.

Em segundo lugar, era também sua preocupação colocar-se dentro do contexto marxista especificamente alemão. O crescimento experimentado na última década pelo Partido Social-Democrata tinha colocado a necessidade de novas tarefas do trabalho cultural do partido, como a de uma “popularização” da ciência. O lema que a socialdemocracia se colocava à época era: “saber é poder”. O problema do modo não dialético do tratamento desta questão foi, segundo Benjamin, não perceber que o saber que tinha consolidado a dominação do proletariado pela burguesia não seria o mesmo

¹⁶³ BENJAMIN, Walter ; SCHOLEM, Gershom. **Correspondência**. pp. 263-264.

¹⁶⁴ A década de 1930, entretanto, parece ter sido o germe de uma rica discussão materialista da arte, com desenvolvimentos feitos a partir do Instituto de Pesquisa Social de Frankfurt, do Surrealismo, de León Trotsky, de Bertolt Brecht e de Antonio Gramsci. Estes frutos só foram realmente colhidos pelas gerações posteriores. Quanto à avaliação de Benjamin, é curioso que ele não se refira a Georg Lukács, a quem já conhecia desde os trabalhos de juventude que admirou, notadamente *História e Consciência de Classe e Teoria do Romance*.

que levaria à sua libertação. A sua transformação seria necessária para que o poder sofresse, igualmente, transformações. Um saber afastado da *praxis* e que não ensinava sobre a situação de classe e de opressão seria inofensivo aos opressores. A socialdemocracia se aproximava da prática intelectual que deveria combater. “Os agentes desse saber limitavam-se a ‘estimular’ através do seu uso, a ‘oferecer alternativas’, a ‘interessar’. Aliviou-se a história e obteve-se a ‘história da cultura’.”¹⁶⁵

Nada poderia estar mais afastado do método materialista do que uma pura “história da cultura”. É deste problema que parte Walter Benjamin para abordar a obra de Fuchs. Ele cita uma carta de Friedrich Engels encaminhada a Mehring que dizia: “Aquilo que mais contribui para a cegueira da maior parte das pessoas é essa aparência de uma história autônoma das formas de organização política, dos sistemas do Direito, das concepções ideológicas nos seus respectivos domínios específicos.”¹⁶⁶

Se, para o materialismo histórico, não existe a “história da cultura”, ou a “história da ciência”, não haveria também uma “história da arte”. Qualquer tentativa de autonomizar estes processos era compreendida, por Walter Benjamin, como falsa consciência. Seria preciso remontar as obras de arte, no contexto de uma teoria materialista da arte, às outras esferas das quais se pretenderiam separadas.

Para Benjamin, isso implicava em abordar uma obra de arte sempre como um feixe luminoso no céu da história. A obra não repousaria distante das convulsões sociais: elas mesmas estariam tensionadas nela. Ela não poderia ser pensada de maneira separada da história enquanto um processo autônomo.

O problema que se coloca, a partir do ponto de vista da totalidade social almejada pelo marxismo, é: como permanecer um crítico de arte? Como continuar realizando críticas de obras de arte?

A consequência destas primeiras considerações nos leva ao outro aspecto do problema: aquele em que a obra de Walter Benjamin ilumina o ponto de tensão entre história, arte e estética. Na mais célebre obra de seu período pré-materialista, *Origem do drama trágico alemão*, Benjamin já atentava para a relação das obras com a história. A noção de que a obra de arte é mônada, contendo em si toda a sua pré e a sua pós-história, já estava naquele livro. Ele afirmava:

¹⁶⁵ BENJAMIN, Walter. “Eduard Fuchs, colecionador e historiador.” IN: **O anjo da história**. p. 133 Cf. também o capítulo 1 dessa dissertação.

¹⁶⁶ ENGELS apud BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. p. 127

A ideia é uma mônada. O ser que nela penetra com a sua pré e pós-história mostra, oculta na sua própria, a figura abreviada e ensombrada do restante mundo das ideias (...): em cada uma delas estão presentes todas as demais. A ideia é uma mônada – nela repousa, preestabelecida, a representação dos fenômenos como sua interpretação objetiva. E assim como o mundo real poderia ser visto como problema, no sentido de que nos pede para penetrarmos de tal modo em tudo o que é real que daí resultasse uma interpretação objetiva do mundo. (...) Cada ideia contém a imagem do mundo.¹⁶⁷

O filósofo tentava iluminar o século XVII ao fazer uma análise do *Trauerspiel*, que ficou conhecido depois como o “drama barroco alemão”. As obras analisadas por Benjamin continuam em si toda a história por que passaram ou ainda passariam. Estas peças, consideradas até então como mera degeneração do classicismo renascentista, traziam em suas aparentes “falhas” (ou, para dizer de outro modo, traziam consigo justamente no momento em que quebravam as leis da tragédia das poéticas clássicas) as ruínas da história, iluminando o século de lutas religiosas sangrentas e mesmo o violento abalo da tradição com o surgimento do moderno.

Não apenas o drama trágico alemão iluminava o século XVII, mas também o século estava concentrado em suas peças. Uma imersão em seus detalhes mais estranhos, em suas aparentes deformações do classicismo, revelavam muito mais do que um aspecto literário novo. Afinal, para Benjamin, a obra é uma mônada, e é possível penetrar nela para encontrar a sua pré e sua pós-história. No ensaio sobre Fuchs, isto se atualizava:

Para aquele que delas [das obras de arte] se ocupa usando os instrumentos da dialética histórica, essas obras integram a sua pré e a sua pós-história – uma pós-história dada a qual também a sua pré-história se torna reconhecível como um processo de transformação permanente. Elas ensinam-lhe como a sua função é capaz de sobreviver ao seu criador e de fazê-lo deixar para trás as suas intenções; e como a recepção pelos contemporâneos é parte integrante do efeito que a obra de arte exerce hoje sobre nós próprios, e como este último assenta no encontro não apenas com a obra, mas também com a história, que permitiu que ela chegasse aos nossos dias.¹⁶⁸

A obra, deste ponto de vista, é *ampliada*. Não apenas a sua escritura, mas também as suas reescrituras, as suas leituras, e seu processo de transmissão a integram. Mas a violência da história não estava na totalidade da obra: a atividade crítica de

¹⁶⁷ BENJAMIN, W. **Origem do drama trágico alemão**. p. 36. O capítulo 1 tratou de maneira mais detalhada o problema da monadologia em Walter Benjamin.

¹⁶⁸ BENJAMIN, Walter. “Eduard Fuchs, colecionador e historiador.” pp. 127-128. Os termos usados por Benjamin tanto em seu trabalho sobre o barroco como em seu trabalho sobre Fuchs, para designar pré e pós-história, são os mesmos: *Vorgeschichte* e *Nachgeschichte*, respectivamente.

Benjamin costumou se deter sobre os fragmentos delas, lidava com seus pedaços, seus restos, seus vestígios. A imersão na obra significava, na verdade, a imersão no fragmento.¹⁶⁹ Nessa compreensão, obra e história se interpenetram dialeticamente – e, talvez possamos dizer, qualquer coisa que costumamos chamar um “bem” de qualquer “civilização” está submetido a este entrelaçamento. Mais radicalmente, os fragmentos da obra (e os fragmentos dos “bens culturais”) são os resíduos da história.

De qualquer maneira, a obra aparece como um lugar privilegiado de acúmulo de tensões. O espírito crítico, ao penetrar os limites da obra, tocava também tensões que aparentemente lhe seriam exteriores. A obra seria portanto um *médium* onde se dariam as tensões do passado, os perigos do presente e as possibilidades de futuro. Ela seria, de certa forma, uma interrupção do tempo, mas apenas quando tocada pela crítica materialista, que é capaz de desvendar esse conteúdo.

Em seu livro *A vida das formas*, o historiador da arte Henri Focillon, dizia que a obra de arte, “no instante em que surge, é fenômeno de ruptura. Uma expressão corrente mostra-nos claramente isto mesmo: ‘fazer época’ não significa intervir passivamente na cronologia, mas sim precipitar o momento.”¹⁷⁰ Benjamin estava muito interessado nesse livro de Focillon no último momento de sua vida, quando elaborava as teses sobre a história. Se Benjamin já havia lido o livro antes de escrever o ensaio sobre “A obra de arte...” e o outro sobre Fuchs, não sabemos. Mas uma reflexão particular deste livro ilumina um ponto de conexão entre as teorias materialistas da arte e da percepção.

Assim como Benjamin, e como Marx, Focillon não acreditava que existisse uma essência imutável do ser humano, que atravessasse incólume as épocas históricas e os fenômenos sociais. Para ele, o humano não era determinável pela sua biologia, mas por uma “longa experiência”. Em suas palavras:

O homem não está encerrado numa definição eterna, mas antes aberto a transformações e consensos. Os grupos que forma devem-se menos a uma fatalidade biológica do que a uma capacidade de adaptação premeditada, a um ascendente das personalidades fortes, ao trabalho permanente da cultura. Uma nação é, também, uma longa experiência.

¹⁶⁹ A formulação de *Origem do drama trágico alemão* a respeito do despedaçamento da verdade (dos fenômenos ou das obras), feita a partir da concepção de que o filósofo precisa lidar com os conceitos, para depois superá-los, é: “Os fenômenos... não são assimilados pelo reino das ideias de forma integral, na sua mais rude configuração empírica, misturada com a aparência, mas apenas, salvos, nos seus elementos básicos. Eles desfazem-se da sua falsa unidade para, assim divididos, poderem participar da unidade autêntica da verdade.” BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. pp. 21-22.

¹⁷⁰ FOCILLON, Henry. **A vida das formas**. Trad. Ruy Oliveira. Lisboa: Edições 70, 2001. p. 99.

Nunca cessa de se pensar e de se construir. Podemos considerá-la como uma obra de arte.¹⁷¹

O pensamento de Focillon ia um pouco mais adiante. O humano não seria apenas uma criatura “em aberto”, suscetível a “transformações e consensos”: suas criações mesmas teriam, para Focillon, um poder de transformação. Em *A vida das formas*, a arte não é vista apenas como expressiva de um tempo, mas como uma força que engendra determinadas situações psicológicas, ou estados de consciência. Assim, a arte anteciparia formas de consciência possíveis, além daquelas que se verificariam historicamente. Além disso, as formas engendrariam imagens e desejos de diferentes humanidades. Para Focillon, “os meios formais engendram os seus diversos tipos de estrutura social, um estilo de vida, um vocabulário, estados de consciência.”¹⁷²

Para uma melhor compreensão, vejamos como Focillon pensa a arquitetura. Ele considerava difícil entendê-la fora de um “meio”. Na *Vida das formas* nos diz que a arquitetura “ergue os seus monumentos sob um céu e num clima definidos, sobre um solo que lhe fornece os seus materiais, e não quaisquer outros, num local com determinadas características”.¹⁷³ A obra se ergue numa grande ou pequena cidade, mais ou menos rica, com mão de obra abundante ou escassa. “Responde a necessidades coletivas”. Além disso, “o tijolo, a pedra, o mármore, os materiais vulcânicos” não são simples adornos, mas elementos estruturais¹⁷⁴. Não apenas essas condições mais básicas e estruturais, no entanto, condicionam a arquitetura, mas também os meios históricos. Segundo Focillon

grandes Estados feudais na França nos séculos XI e XII ajudam a classificar as diversas famílias de igrejas romanas. A ação combinada da monarquia capetiana, do episcopado e das gentes das cidades no desenvolvimento das catedrais góticas prova a influência decisiva que pode exercer a convergência das forças sociais.¹⁷⁵

Toda obra arquitetônica seria necessariamente produto da história. Ou de uma “longa experiência”, no vocabulário de Focillon. Mas ela seria também produtora dessa

¹⁷¹ Ibidem, p. 91.

¹⁷² Ibidem, p. 29.

¹⁷³ Ibidem, p. 94

¹⁷⁴ Diz Focillon que: “A chuva abundante determina os telhados agudos, as goteiras, os algerozes instalados sobre o extradorso dos arcobotantes. A secura permite substituir a cobertura dos telhados por terraços. A luminosidade brilhante implica naves umbrosas. Uma claridade cinzenta reclama a multiplicação de aberturas. A raridade e carestia do terreno nas cidades muito povoadas originam acrescentos e sacadas.” Idem.

¹⁷⁵ Idem.

longa experiência. Segundo o historiador da arte, todo o índice histórico – compreendido como passado puramente cronológico – não bastaria para explicar a obra. Nela residiria um elemento criador, inventivo. Em suas palavras:

Do mesmo modo que o homem, através da agricultura, do desflorestamento, dos canais, das estradas, modifica a face da terra e cria uma espécie de geografia apenas sua, também o arquiteto gera condições novas para a vida histórica, social, moral. É criador de meios imprevisíveis. Satisfaz necessidades e fomenta outras. Inventa um mundo.¹⁷⁶

A obra não pode ser, para Focillon, simples reflexo do meio. Ela *seria* o próprio meio. De modo semelhante, Benjamin qualifica as obras de arte como “expressivas”. Ora, a “expressão” não é apenas um método que revela um interior: ao se tornar exterior, ela se forma como matéria, objetividade mesma, e, portanto, imediatamente diferente daquilo que se considerava interior. Por isso a obra de arte é um momento de ruptura para Focillon, e é por tal motivo que nos manuscritos das teses *Sobre o conceito de história* Benjamin toma essa ruptura em termos históricos, e até mesmo messiânicos¹⁷⁷.

A relação entre a organização da vida e a percepção sensorial humana que se modificam historicamente está impressa nas obras. A tarefa de um crítico materialista seria desvendar essa relação em cada objeto, fazendo aparecer os elementos ocultos que o constituem: não apenas seus elementos objetivos, mas também as convulsões sociais que ali se verificam, as contradições presentes em qualquer manifestação sensível de uma realidade contraditória, e os futuros que se colocam em cada parte do todo.¹⁷⁸

A arquitetura fornece um modelo apropriado para compreender o modo como Benjamin entende a obra de arte. Em primeiro lugar, porque a *amplitude* da obra para fora de si mesma é mais visível nessa forma do que em qualquer outra – e de tal

¹⁷⁶ Ibidem, p. 95.

¹⁷⁷ Cf. BENJAMIN, Walter. “Comentários”. IN: **O anjo da história**. p. 175.

¹⁷⁸ Em *Claro enigma*, Carlos Drummond de Andrade registrava a presença física de um filho que não tinha tido. Escrevia em “Ser” que: “O filho que não fiz / hoje seria homem. / Ele corre na brisa, / sem carne, sem nome.” Sua manifestação é sensível, o poeta consegue vê-lo e senti-lo: “Às vezes o encontro / num encontro de nuvem. / Apoia em meu ombro / seu ombro nenhum.” No exercício de perscrutar esses indícios de um filho não feito, Drummond vê o filho desdobrar-se e fazer-se a si mesmo: “Interrogo meu filho, / objeto de ar: / em que gruta ou concha / quedas abstrato? // Lá onde eu jazia, / responde-me o hálito, / não me percebeste, / contudo chamava-te // como ainda te chamo / (além, além do amor) / onde nada, tudo / aspira a criar-se. // O filho que não fiz / faz-se por si mesmo.” ANDRADE, Carlos Drummond. *Op. cit.* p. 267. Na crítica materialista, a voz do pai poeta é a escrita do crítico; a nuvem, a gruta, a concha e o hálito são os fragmentos da obra; o filho é a história, além de sua prévia e de sua posteridade, e todas as histórias que não puderam ser.

maneira, que uma das escolas mais fetichistas da arte, a da “arte pela arte”, raramente toma todos os conjuntos arquitetônicos como seu modelo de análise. Sua tendência é dedicar atenção somente aos prédios aos quais o viajante dedica a sua contemplação (tão bem aproveitados pelo capital turístico). Em segundo lugar, Walter Benjamin tece considerações a respeito da arquitetura no ensaio sobre “A obra de arte...” que ampliam o olhar sobre a arte de maneira decisiva.

2.2. Os nervos e o mundo

“Se os civilizados, em três mil anos de estudos, ainda não aprenderam a abrigar-se, não deve nos surpreender que ainda não hajam aprendido a dirigir e harmonizar as suas paixões.”

Charles Fourier, *A atração apaixonada*¹⁷⁹

De todas as artes, a arquitetura é a que apresenta o mais universal estatuto. A necessidade de se abrigar é a única da qual a humanidade nunca se libertou desde que se tornou espécie composta por seres sociais, e não se sabe se um dia se libertará dela sem deixar de sê-lo. Não que as construções tenham a mesma essência, ideal e imutável, ao longo de toda a história humana e nas diferentes culturas. Mas a sua existência possui um caráter especial frente às outras artes.

Para diversos teóricos “utópicos” (ou seja, que querem a construção de outro lugar para viver, outro *topos* que não está disponível ainda), a arquitetura é referida como parte integrante de suas utopias – e isso pode ser constatado na vasta literatura daqueles que anseiam pela felicidade, desde as utopias da Cidade de Deus de Santo Agostinho, passando pela obra de Thomas More, até os “socialistas utópicos”, tendo como representante máximo Charles Fourier e o seu falanstério.

Para Walter Benjamin, a forma arquitetônica é um parâmetro de discussão do próprio estatuto da arte. No ensaio sobre “A obra de arte...”, argumentava que todas as formas artísticas possuiriam um desenvolvimento histórico, e conheceriam períodos diversos, que poderiam ir de seu apogeu à sua crise ou mesmo extinção. Nada garantiria que as formas de arte tivessem uma existência eterna, e o mais provável é que novas formas surgissem sempre que a configuração social se modificasse. Mas Benjamin se referiu à arquitetura como uma forma que talvez só encontrasse extinção com o próprio

¹⁷⁹ Em FOURIER, Charles. **La armonia pasional del nuevo mundo**. Trad. Menene Gras. Madrid: Taurus, 1973. pp. 161-162. Tradução livre.

homem, por sua necessidade – aparentemente inescapável – de se abrigar. E, ao analisar as modificações por que passa a arte, Benjamin tomou essa forma milenar como protótipo instrutivo para compreender o significado social da própria arte.

O ensaio sobre “A obra de arte...” analisa o estatuto do cinema, e é a partir da análise da forma de arte mais contemporânea que Benjamin retornou àquela mais ancestral. É importante que primeiramente compreendamos a importância que o filósofo dá à forma cinematográfica, antes de retornarmos à arquitetura.

Quando o cinema surgiu, ele foi alvo de diversas críticas superficiais. As críticas se dirigiam ao caráter de extrema distração que caracterizaria a forma de recepção cinematográfica, que exigiria espectadores imbecilizados ou alienados, incapazes de imergir em uma contemplação onde a atividade intelectual seria possível. Essa contemplação seria, para esses polemistas, a única forma de fruição positiva com relação às obras.

Para se contrapor a essa posição, Benjamin disse que a recepção das obras poderia se dar de duas formas: de maneira tátil ou óptica. Este par corresponderia ao par uso / observação, ou ainda distração / contemplação. A recepção tátil se daria mais pelo hábito, pelo uso, do que pelo recolhimento que contempla.¹⁸⁰

No caso da arquitetura, enganar-se-ia quem visse nela uma recepção predominantemente óptica. Essa poderia ser a postura do viajante diante de uma construção, mas nunca a de quem a habitasse ou a usasse. Nela, inclusive, a recepção tátil condicionaria em grande medida a recepção óptica. Benjamin tomou o caso exemplar da arquitetura para definir um novo parâmetro na avaliação das obras. A explicação:

em tempos históricos de grandes mudanças, as tarefas que se apresentam ao aparelho receptivo humano não podem ser resolvidas por meios puramente óticos, ou seja, pela contemplação. Elas só podem ser resolvidas gradualmente pela recepção tátil, pelo costume.¹⁸¹

¹⁸⁰ A recepção tátil é aquela que se efetua, por exemplo, no rádio, quando o ouvinte não precisa estar sentado diante de uma orquestra para ouvir música, e, portanto, tem o corpo liberado para realizar outras ações ao mesmo tempo em que ouve – bem ou mal, pouco importa – a música. A recepção óptica pode ser exemplificada naquela que se efetua em uma roda de leitura, quando um homem faz ecoar a sua voz para que todos à volta possam ouvi-la, diferentemente da leitura do jornal, que pode se efetuar em ambientes barulhentos ou impróprios, pois a leitura silenciosa e o conteúdo fragmentário dispensam o leitor da contemplação.

¹⁸¹ BENJAMIN, Walter. **Benjamin e a obra de arte**. p. 31.

O modo de recepção distraído diz respeito à capacidade que os homens têm de executar certas tarefas. Ou ainda, à possibilidade de lidar com determinados desafios históricos. A arte se torna, sob esse ângulo, um teste que escolhe “as tarefas mais difíceis e importantes” para “mobilizar as massas”.¹⁸² O valor do cinema estava, para Benjamin, em chamar novamente a atenção para essas outras funções da arte, muito além de sua função meramente “artística”. O cinema colocaria diante do homem moderno, por meio de uma recepção distraída, os perigos modernos aos quais ele estaria exposto. O cinema testaria os homens.¹⁸³ Nas primeiras versões desse ensaio, Benjamin dizia que, graças à representação dos perigos modernos promovida pelo cinema, a forma cinematográfica era o objeto “mais importante daquela teoria da percepção, que entre os gregos se chamava estética”.¹⁸⁴ O filósofo recuperava, a partir da forma de arte mais recente, um dos sentidos mais antigos da palavra *aisthesis*.

Ao submeter os homens modernos a sucessivos testes com relação aos perigos contemporâneos, o cinema gera uma demanda pela resolução desses perigos. Para Benjamin, uma das tarefas mais importantes da arte é gerar uma demanda que só poderia ser satisfeita em outra configuração histórica. Essa concepção se fundamenta na elaboração do escritor surrealista André Breton: “A obra de arte só tem valor na medida em que faz tremular reflexos do futuro.”¹⁸⁵ Assim como, para Benjamin, o cinema gera uma demanda que só pode ser satisfeita quando esta forma estiver liberta do capital, podemos dizer que cada forma de arte gera uma demanda específica, e cada obra singular repete o gesto de geração de determinada “fome” na época.

A implicação dessa formulação na história das formas se traduz no fato de uma forma produzir com muito custo efeitos que serão produzidos mais facilmente no futuro. Nas palavras de Benjamin:

A história de todas as formas de arte conhece períodos críticos nos quais elas buscam produzir efeitos que só serão obtidos facilmente em uma nova etapa técnica, ou seja, com novas formas artísticas. As extravagâncias e os exageros que aparecem nos chamados períodos de decadência decorrem, na verdade, do seu núcleo de energias historicamente mais rico.¹⁸⁶

¹⁸² Idem.

¹⁸³ Para o estatuto do cinema na obra de Walter Benjamin, cf. GATTI, Luciano. *Op. Cit.*

¹⁸⁴ BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. Trad. Francisco Machado. Porto Alegre: Editora Zouk, 2012. p. 115.

¹⁸⁵ BRETON, André apud BENJAMIN, Walter. **Benjamin e a obra de arte**. p. 39.

¹⁸⁶ BENJAMIN, Walter. **Benjamin e a obra de arte**. p. 28.

No ensaio sobre a obra de arte na era da reprodutibilidade técnica, esse movimento das formas é detectado por Benjamin no que ele classifica como “as três linhas evolutivas” da arte. A primeira delas diria respeito à invenção de uma técnica que só posteriormente encontraria a forma (no caso do cinema, Benjamin destaca que livrinhos de fotos simulavam a passagem das imagens que contavam uma história cerca de um século antes dos filmes serem exibidos para as massas). A segunda corresponderia à tentativa de outras formas de arte de alcançar efeitos que somente mais tarde poderiam ser produzidos sem grande esforço (os dadaístas tentaram chocar o público com a literatura e a pintura antes do cinema fazê-lo com a facilidade que lhe é inerente). A terceira das linhas evolutivas diria respeito a transformações sociais que se traduziriam em modificações na forma de recepção (ainda com relação ao cinema, Benjamin destaca que a contemplação coletiva de imagens era já uma demanda desde pelo menos a invenção do *Kaiserpanorama*¹⁸⁷).

Essas três linhas evolutivas dizem respeito a um amplo universo, exterior às obras, que modifica profundamente a sua natureza. Elas podem também fazer com que antigas formas entrem em crise, e outras ganhem vida. Benjamin constatou que na modernidade a pintura e o teatro entraram em crise (embora essa crise não significasse que essas formas estivessem com seus dias contados) pelo mesmo processo que daria origem à fotografia e ao cinema. Além disso, a sentença “uma das tarefas mais importantes da arte foi sempre gerar uma demanda cuja satisfação plena ainda teria de aguardar tempos futuros”¹⁸⁸ remete ao fato de que a obra de arte possui uma relação dialética com a infraestrutura.

Ao contrário do entendimento vulgar da metáfora de Marx sobre a “infraestrutura” e a “superestrutura”, que afirma que esta é puro reflexo daquela, Benjamin apontou para a dupla relação entre as duas estruturas: no caso da obra de arte, nela se veriam *reflexos* das convulsões sociais por que passariam as eras (na medida em que modificações no modo de produção demorariam algum tempo para se “refletir” na superestrutura, como afirma o epílogo do ensaio sobre “A obra de arte...”); mas

¹⁸⁷ Detlev Schöttker explica o que era o Panorama Imperial: “Foi instalado no Berliner Kaiserpassage a partir de 1800 por August Fuhrmann; posteriormente, chegou a haver na Europa cerca de 250 desses mostradores. Os espectadores sentavam-se no interior de uma rotunda com 24 câmaras ópticas que continham fotos estereoscópicas e circulavam mecanicamente. As imagens mostravam atrações turísticas e lugares exóticos de todo o mundo. O Panorama Imperial de Berlim foi fechado em 1939, e a última filial encerrou suas atividades em 1955, em Viena.” IN: *Ibidem*, p. 105.

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 28.

também, nela estariam *futuros* em germe, demandas sociais que só poderiam ser atendidas em outra configuração histórica.

Nesse sentido, Benjamin concebe que a superestrutura, e também as obras de arte, possuem elementos antecipadores. Esses elementos têm duplo sentido: as obras trazem consigo “futuros” possíveis da humanidade, assim como instauram demandas por esses futuros. Benjamin segue de perto a teoria de Carl Jung de um elemento antecipador das obras. Para Jung, a arte captaria intuitivamente as orientações futuras da consciência geral. Assim, teria dito que o Expressionismo antecipara o niilismo dos médicos, o que teria dado origem posteriormente ao interesse gradativo pelo psíquico, em detrimento do corpo biológico (a poesia do alemão Gottfried Benn seria pioneira neste caso). Essa intuição mediúnica nada teria de sobrenatural: ela diria respeito a processos que se elaboram antes, na inconsciência, e que só tardiamente se manifestam de maneira mais explícita. Nas palavras de Jung copiadas nos arquivos do trabalho das *Passagens* por Benjamin: “A arte expressionista antecipou profeticamente esta orientação [de interesse crescente pelo psíquico], assim como a arte sempre capta intuitivamente, por antecipação, as orientações futuras da consciência geral.”¹⁸⁹

Na avaliação de Benjamin, a arte possuiria uma relação profunda com a satisfação e com a insatisfação. Por um lado, ela seria, assim como a ideologia era em Marx¹⁹⁰, um sinal de insatisfação com relação à configuração histórica que lhe é contemporânea. Por outro, ela exigiria satisfação. No plano político, isso quer dizer que, para Benjamin, o modo de produção da vida denominado capitalismo não seria capaz de satisfazer as demandas mais profundas surgidas ao longo da história moderna. É como

¹⁸⁹ JUNG, Carl apud BENJAMIN, Walter. *Passagens*. p. 514.

¹⁹⁰ Na introdução à *Crítica da Filosofia do Direito de Hegel*, Marx explica esse caráter ambíguo da ideologia, entre a verdade e a mentira, e entre a busca pela satisfação e o protesto do insatisfeito. Partindo do caso da religião alemã no século XIX, Marx argumentava que “o homem *faz a religião*, a religião não faz o homem. E a religião é de fato a autoconsciência e o autossentimento do homem, que ou ainda não conquistou a si mesmo ou já se perdeu novamente. Mas o *homem* não é um ser abstrato, acororado fora do mundo. O homem é o *mundo do homem*, o Estado, a sociedade.” Para Marx, não é a religião que faz o homem, mas o homem que faz a religião – mas apenas na medida em que o homem é já o mundo em que vive, o qual criou. O homem é o mundo do homem: nele não há nada de universal, nada de arbitrário e nada do sujeito moderno onipotente. Nesse sentido, a religião é a auto-imagem do homem, e a miséria religiosa é uma *expressão* da miséria real. Mas não apenas isso: a miséria religiosa é também um *protesto* contra a miséria real; uma fuga, uma espera de um reino suprassensível que compense esta vida. A religião é assim o ópio do povo não apenas na medida em que significa um desvio daquilo que verdadeiramente o oprime, mas também na medida em que representa uma compensação ilusória de seu sofrimento. Segundo Marx: “A supressão [*Aufhebung*] da religião como felicidade *ilusória* do povo é a exigência da sua felicidade *real*. A exigência de que abandonem as ilusões acerca de uma condição é a exigência de que abandonem uma condição que necessita de ilusões. A crítica da religião é, pois, em *germe*, a crítica do vale de lágrimas, cuja *auréola* é a religião.” MARX, Karl. *Crítica da filosofia do direito de Hegel*. Trad. Rubens Enderle e Leonardo de Deus. São Paulo: Boitempo, 2010. pp. 145-146.

se os sentidos humanos não possuíssem uma demanda “natural” que pudesse ser satisfeita com base em necessidades fisiológicas constatáveis biologicamente; as necessidades seriam reformuladas com o decorrer das eras, e as inervações pediriam modos de satisfação sempre diferentes.

Em 1956, o poeta e crítico mexicano Octavio Paz colocava a mesma questão, embora com outro vocabulário e outro intuito. Na nota à primeira edição de *O Arco e a lira*, Paz afirmava que escrever era uma tentativa de dar resposta às primeiras perguntas que se fizeram os seres humanos, ou seja, às perguntas mais fundamentais. Dizia:

Escrever não tem, talvez, nenhuma outra justificativa senão tentar responder à pergunta que um dia fizemos a nós mesmos e que, enquanto não recebe uma resposta, não para de nos torturar. Os grandes livros – quero dizer, os livros necessários – são aqueles que conseguem responder às perguntas que, obscuramente e sem formulá-las por completo, todos os homens se fazem.¹⁹¹

Essa formulação tem o mérito de revelar na literatura – e podemos estender isso à arte em geral – outra função, libertando-a do jugo da “arte pela arte”, ou do balbucio mallarmeniano do escrever por escrever. Mas ela é incompleta do ponto de vista do materialismo histórico. Em uma formulação mais benjaminiana, ela poderia aparecer da seguinte forma: fazer arte é uma tentativa de responder às perguntas mais fundamentais que uma época faz a si mesma, e que não para de torturá-la. E mais: caso a época não pergunte nada a si mesmo, a arte tenta formular as perguntas destinadas a torturá-la. A arte possui, desse ponto de vista, uma relação intrínseca com determinadas *necessidades históricas*.¹⁹²

¹⁹¹ PAZ, Octávio. **O arco e a lira**. Trad. Ari Roitman e Paulina Watch. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 16.

¹⁹² Da atualidade (espaço-temporal) dessa compreensão, dá provas um texto de Waly Salomão de 1992. O Brasil caminhava em seus primeiros anos de democracia, e Waly denunciava o que chamava de “neoconformismo”, que servia de base para o que classificava de “liberal-totalitarismo”, “uma máscara sutil para as piores formas de dominação”. Neste texto, que trazia no título a sentença “Velha cartomante setentona”, com a qual prestava homenagens à Semana de Arte Moderna de 1922, Waly comentava a relação entre a arte e as *necessidades históricas* com um vocabulário bem próximo daquele usado por Benjamin: “Devemos ser gratos e dar *welcome* todo dia toda noite seja luz seja escuridão que o acaso mande. Pois uma obra de arte deve luzir com o contato humano, animal, vegetal, mineral. Um muro onde alguém foi rabiscando enquanto passava. Este enquanto passava é o momento decisivo tão decisivo quanto o momento que o caçador esbarra com a fera, encara a fera de frente e agarra a fera à unha e veloz a prega numa colagem porque acredita na possibilidade de um incalculável número de transformações humanas e sem sorrir declara que asas estão adormecidas na carne do homem. E que no dia em que quando o homem omnisciente e combativo for capaz de externar sua vontade e fazê-la um braço invisível, sonho e desejo, palavras vazias hoje, reinarão sobre espaçotempo. O homem dotado de órgãos surpreendentes, órgãos adaptados para as necessidades de um mundo cheio de choques.” Em SALOMÃO, Waly. **Armarinho de miudezas**. Rio de Janeiro: Rocco, 2005. p. 53.

Há um fragmento na segunda versão do ensaio sobre “A obra de arte...” no qual Benjamin desenvolve uma teoria política relacionada a essas necessidades históricas. No capítulo VI, ao explicitar as relações da arte com o culto e com a exposição, Benjamin classifica dois tipos de técnica dos quais o homem se serve.¹⁹³ Existiria a “primeira técnica”, que teria sua origem naquilo que o filósofo chamou de “tempo primevo” [*Urzeit*]. Essa técnica só existia misturada ao ritual. Seu ato paradigmático seria o sacrifício humano, pois essa técnica utilizaria ao máximo o ser humano. Em contraposição a ela, Benjamin se refere a uma “segunda técnica”, que teria a tendência de excluir o homem de seu processo. O seu paradigma seria, para o filósofo, os aviões controlados por telecomandos, que não precisam de tripulação humana. Ele diz que “a origem da segunda técnica deve ser buscada lá onde o homem começou a tomar distância da natureza. Encontra-se, em outras palavras, no jogo.”¹⁹⁴

Seriedade e rigor seriam elementos da primeira técnica, enquanto jogo e desobrigação seriam elementos da segunda. (Benjamin esclarece que ambos são elementos presentes em qualquer obra de arte, o que lhes confere o caráter privilegiado de acesso aos fundamentos da primeira e da segunda técnicas.) O ser humano moderno estaria entre as duas técnicas, e a tarefa das revoluções é descrita por Benjamin como uma tentativa de adaptar o homem à segunda técnica, que o libertaria e o desobrigaria do trabalho em seu antigo sentido. Segundo ele, as revoluções seriam “inervações do coletivo” [*Innervationen des Kollektivs*], ou ainda “tentativas de inervação do novo coletivo”, que possuiria “seus órgãos na segunda técnica”.¹⁹⁵ Ele prossegue dizendo:

Como uma criança que, ao aprender a pegar as coisas, estende a mão tanto para a lua como para uma bola, a humanidade tem em vista em suas tentativas de inervação, ao lado dos objetivos alcançáveis, aqueles que num primeiro momento são utópicos. Pois não é só a segunda técnica que anuncia suas exigências à sociedade nas revoluções. Justamente porque esta segunda técnica almeja, sobretudo, a crescente libertação do homem do jugo do trabalho; o indivíduo, por

¹⁹³ A história da arte é apresentada por Benjamin de acordo com dois pólos valorativos com relação às obras de arte: o valor de culto [*Kultwert*] e o valor de exposição [*Ausstellungwert*]. Eles estariam em dialética tanto nos longos processos que compõem o que chamamos “história da arte”, como também compõem as obras individuais, e estão em relação inversamente proporcional. Com relação à história da arte, quanto mais o valor de culto se apossa de uma obra, menor são as suas possibilidades de exponibilidade. As primeiras obras de arte, a serviço da magia, nos diz Benjamin, eram mais importantes em sua existência do que em sua exibição. Pois se destinavam não aos homens, mas aos espíritos. E mesmo as obras contemporâneas que servem ao culto passam a maior parte do tempo cobertas da vista do vulgo (como certas estátuas sagradas acessíveis somente aos sacerdotes). Segundo Benjamin, a emancipação com relação ao ritual torna as obras mais exponíveis. E a reprodução técnica das obras de arte acelera essa emancipação. Cf. o capítulo V da última versão do ensaio sobre “A obra de arte...”.

¹⁹⁴ BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica**. p. 43.

¹⁹⁵ *Ibidem*, p. 44.

outro lado, vê de uma vez seu espaço de jogo imensamente ampliado. Nesse espaço de jogo, ele ainda não sabe se orientar. Porém, anuncia suas exigências. Pois, quanto mais o coletivo se apropria de sua segunda técnica, tanto mais palpável se torna para os indivíduos a ele pertencentes, o quão pouco, até então, sob o feitiço da primeira, lhes coubera o que era deles. É, em outras palavras, o homem individual emancipado pela liquidação da primeira técnica que reivindica seus direitos. A segunda técnica não havia ainda apenas se assegurado de suas conquistas revolucionárias quando as questões vitais do indivíduo – de amor e de morte –, soterradas pela primeira, pressionavam de novo por soluções. A obra de Fourier é o primeiro documento histórico dessa exigência.¹⁹⁶

O “socialista utópico” – nomenclatura hoje canônica dada por Marx e Engels no *Manifesto do partido comunista*¹⁹⁷ – Charles Fourier viveu na transição do século XVIII para o XIX, e sua obra deveria ser exposta no trabalho sobre as *Passagens* como um dos pontos fundamentais para compreender tanto a fantasmagoria na qual o homem entrou com a modernidade e com o auge do capitalismo como algumas exigências revolucionárias que viriam posteriormente.

Ao desenvolver um projeto arquitetônico denominado “falanstério”, Fourier projetou uma sociedade organizada em falanges destinada a ingressar no que ele chamava de a Harmonia, o momento de pleno desenvolvimento da humanidade, de sua tão esperada felicidade.

Acreditava que, depois de quatro séculos na Harmonia, veríamos surgir uma enorme coroa boreal, em todo o seu esplendor, que daria “calor e luz nas regiões glaciais árticas”.¹⁹⁸ O gelo, retirando-se dos polos, possibilitaria que o gênero humano cultivasse a vida ali também:

a temperatura do planeta se dulcificará e regularizará consideravelmente: o calor será mais ativo; a aurora boreal se fará muito mais frequente, irá se fixar sobre o polo e se dilatará em forma de anel ou coroa. O fluido, que atualmente só é luminoso, irá adquirir uma nova propriedade, a de distribuir o calor juntamente com a luz.¹⁹⁹

Com isso, extensões antes inóspitas do planeta teriam seu clima abrandado, como os desertos e as geleiras. A coroa boreal traria também transformações no Oceano. Fourier previa que a coroa daria “à água do mar um sabor semelhante ao da limonada”,²⁰⁰ e

¹⁹⁶ Ibidem, pp. 44-46.

¹⁹⁷ Cf. MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Manifesto do partido comunista**. Porto Alegre: L&PM Editores, 2001. pp. 76-80.

¹⁹⁸ FOURIER, Charles. *Op. cit.* p. 84. Tradução livre.

¹⁹⁹ Idem. Tradução livre.

²⁰⁰ Ibidem, p. 90. Tradução livre.

novos anfíbios surgiriam para auxiliar o homem na nova ordem. Fourier sugere ainda que as hostilidades dos mares, como os “monstros marinhos”, seriam resultado da má utilização do planeta pela Civilização. Na “ordem combinada” – nome que dá à sociedade harmonizada – se efetuariam uma espécie de “purgação” dos mares, de maneira similar à purgação que se faria na própria civilização com a explosão de seus falanstérios.²⁰¹

Para justificar o projeto dos falanstérios, Fourier desenvolveu uma teoria da “atração apaixonada”. Influenciado pelas descobertas de Isaac Newton, e principalmente pela lei da gravidade, Fourier concebeu uma teoria dos desejos, que só poderiam ser plenamente realizados se dispostos na ordem combinada, destinada a despertar as paixões de todos os homens. Essa teoria visava compreender como Deus (ou a natureza) teria distribuído as paixões, e como elas apontariam para um trabalho cooperativo – o único capaz de despertá-las por completo. Contrário ao moralismo, considerado por ele uma doença da Civilização, o inventor do falanstério exigiu que as paixões não fossem corrigidas, mas devidamente aproveitadas. Por isso em seu projeto arquitetônico até mesmo Nero teria um lugar... entre os açougueiros! O imperador romano, conhecido por sua tirania e pelas execuções sumárias, aí inclusos membros da própria família, tem sua culpa absolvida nas reflexões de Fourier, que desloca a culpa para a Civilização e para o moralismo. No falanstério, o ímpeto de carnificina de Nero não seria refreado, apenas deslocado para o local correto no “mundo societário”.

O falanstério, ao conduzir o homem à harmonia, não despertaria, portanto, apenas as forças naturais virtuosas, mas também a virtuosidade do humano mesmo. Fourier acreditava que a educação societária das falanges produziria um apuramento dos sentidos desde a tenra idade. O projeto arquitetônico se destinava a desenvolver os aspectos físicos do homem. Ele explica como “os sentidos da criança são cultivados e apurados desde muito cedo”.²⁰² O falanstério deveria conduzir a criança a três objetivos: aos luxos da saúde e da fortuna, em primeiro lugar; aos grupos onde o exercício de seu trabalho apaixonado se torna útil e cooperativo, em segundo lugar; e, por último, “a reunião dos mecanismos, desenvolvendo de forma combinada as *faculdades corporais e*

²⁰¹ Diz Fourier: “Veremos como todos eles [os monstros hostis] serão surpreendidos pela morte, do mesmo modo como presenciaremos o eclipse repentino das coisas odiosas costumeiras dos civilizados, bárbaros e selvagens, que dará lugar às virtudes honradas e triunfantes na ordem combinada, pois será a rota que levará às riquezas e aos prazeres.” Ibidem, p. 91. Tradução livre.

²⁰² FOURIER, Charles. **A Infância Emancipada**. Trad. Luis Leitão. Lisboa: Antígona, 2007. p. 75.

as espirituais.” De forma que essa educação levaria a um “desabrochar das paixões” e um “refinamento dos sentidos”.²⁰³

Não é difícil compreender como as teorias de Fourier foram expostas ao ridículo ao longo da história de sua fortuna crítica. O mesmo ridículo a que ele expôs a sociedade de sua época, com seu espírito satírico, retornou para a sua imagem. Sob os olhos do positivismo que reduz toda a realidade à empiria puramente científica, só pode significar loucura ou piada a afirmação de que o planeta e o homem teriam modificações físicas ao entrarem em uma harmonia universal, com o desenvolvimento, inclusive, de guelras, cauda, e diversos órgãos novos no ser humano.

Mas esse socialista sempre teve leitores generosos entre aqueles que aderiram ao materialismo histórico. Benjamin fala no trabalho das *Passagens* de como Marx elogia a “visão colossal” de ser humano em Fourier,²⁰⁴ e de como Plekhanov elogia a lucidez de Fourier ao descrever as relações burguesas de sua época.²⁰⁵ O que fascinava Benjamin na obra de Fourier, porém, foi a sua concepção do trabalho. O projeto arquitetônico do falanstério, e as implicações previstas por ele e pelo trabalho ali organizado, revelava uma nova demanda social por felicidade. A concepção de trabalho de Fourier estava a contrapelo daquela que se tornou dominante.

Na décima primeira tese “Sobre o conceito de história”²⁰⁶ Benjamin esclarece essa concepção de Fourier ao contrapô-la à da socialdemocracia alemã. Joseph Dietzgen – filósofo influenciado por Marx e pelo materialismo histórico, que foi referência para a socialdemocracia – proclamou que o trabalho salvaria o seu tempo, pois o trabalho seria a fonte de toda a riqueza do homem. O problema do conceito de trabalho de Dietzgen seria, entretanto, perceber apenas os progressos da dominação da natureza, mas não dos retrocessos da sociedade.²⁰⁷ À dominação da natureza corresponderia a concepção de dominação do homem pelo homem.

A Dietzgen Benjamin opõe os socialistas utópicos, anteriores a Marx. Entre eles, as utopias do falanstério de Fourier, descritas por Benjamin como dotadas de um bom senso admirável. Suas considerações aparentemente fantasiosas ilustrariam uma concepção de trabalho que, ao invés de dominar a natureza (que “aí está grátis”, segundo Dietzgen), se dedica a despertar as suas virtudes. O poder ganha uma nova

²⁰³ Ibidem, p. 76.

²⁰⁴ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Nota W4,3, p. 669.

²⁰⁵ Ibidem. Nota W2a,7, p. 666.

²⁰⁶ IN: LÖWY, Michel. **Walter Benjamin: aviso de incêndio**. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. São Paulo: Boitempo, 2005. pp. 100-101.

²⁰⁷ Cf. capítulo 1.

formulação no texto de Benjamin: ele deixa de ser compreendido como dominação, subjugo ou exploração, para ser compreendido como empoderamento. Essa é uma concepção de um poder que se dedica a despertar virtudes.

Fourier faz suas considerações partindo do pressuposto de que a convivência entre os homens em uma nova arquitetura, o falanstério, teria reflexos em seus corpos e na natureza. A arquitetura aparece, aqui, como projeto de mundo. A arte se põe a serviço de um novo homem e de um novo abrigo. Ao confrontarmos Fourier com o materialismo histórico de Walter Benjamin, vemos nascer uma concepção da arte como uma mônada dotada de uma fraca força messiânica, destinada a despertar virtudes, e encerrar o ciclo de dominação. Não é estranho, desse ponto de vista, que o projeto do falanstério fosse concebido por Fourier como um salto cronológico, que se daria na forma de uma explosão, exatamente como em Benjamin as revoluções são sempre um salto para fora da linha do tempo.

A estética materialista, ao perscrutar as demandas de sua época nas obras de arte e nas formas de percepção que lhes são contemporâneas, se revela como aquela que possui por tarefa descortinar o abismo que deverá ser transposto com um salto, entre o solo da dominação e o solo da felicidade. Fourier anuncia esse salto com muita alegria: “Nações civilizadas, ireis dar um passo de gigante na harmonia universal, escapando a vinte revoluções que poderiam fazer sangrar o globo por mais vinte séculos, até que se descobrisse a teoria dos destinos.”²⁰⁸

²⁰⁸ FOURIER, Charles. **La armonia pasional del nuevo mundo**. p. 135. Tradução livre.

CAPÍTULO 3

Lampejo no meio dia da história

Um método para reunir os vivos e os mortos em “A modernidade”

“o ser do livro é a viagem (...) todo livro é um livro de ensaio de ensaios do livro”

H. de Campos, *Galáxias*²⁰⁹

“Antes que a centelha chegue à dinamite, é preciso que o pavio que queima seja cortado.”

W. Benjamin, *Alarme de incêndio*²¹⁰

“Método é desvio”²¹¹ [*Methode ist Umweg*]. Essa sentença pode ser lida no prólogo epistemológico-crítico à *Origem do drama trágico alemão* de Walter Benjamin. A palavra “método” deriva de palavras gregas (*metá* e *hódos*) que juntas podem significar algo como “reflexão sobre o caminho” ou “raciocínio sobre a direção”. Em outra anotação, em seu trabalho das *Passagens*, catalogada no caderno N (destinado a concentrar as considerações epistemológicas de sua obra inconclusa), o filósofo compara seu trabalho com as grandes navegações. Mas, ao se referir ao polo magnético que desvia os navios de suas rotas, Benjamin afirma que deseja encontrar não a terra, mas “esse Pólo Norte. O que são desvios para os outros, são para mim os dados que determinam a minha rota. – Construo meus cálculos sobre os diferenciais de tempo – que, para outros, perturbam as ‘grandes linhas’ da pesquisa.”²¹²

Nas formulações epistemológicas de Benjamin, o desvio possui pelo menos dois motivos significativos. Por um lado, a rejeição a qualquer modelo sistemático prévio, que se julgue em condições de pré-conceber um objeto de reflexão, tem origem em uma concepção monadológica da verdade: apenas por uma imersão nos aspectos mais

²⁰⁹ CAMPOS, Haroldo de. **Galáxias**. São Paulo: Editora 34, 2004.

²¹⁰ BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas. Vol II**. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 42.

²¹¹ João Barrento traduz a sentença como “Método é caminho não direto.” Cf. BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011, p. 16. A tradução de Sérgio Paulo Rouanet parece mais acertada, que a traduz como: “Método é caminho indireto, é desvio”. Cf. BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 50.

²¹² BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Organizador da tradução brasileira Willi Bolle. São Paulo: UFMG, 2009, p. 499.

extremos de um objeto, naqueles em que nossa compreensão falha, naquilo que impossibilita a sua classificação geral em categorias a que nos habituamos, é possível fazer emergir a verdade. Por outro lado, a imersão mesma nos pormenores do objeto implica na participação do mesmo como agente do conhecimento, na medida em que são os seus extremos que ditam os critérios para a emergência da verdade. Nesse duplo sentido, método é desvio porque tanto exclui a preconcepção quanto inclui, no processo mesmo do conhecer, o objeto.

Este parece ser o sentido da primeira anotação do caderno N, que diz: “Nos domínios de que tratamos aqui, o conhecimento existe apenas em lampejos. O texto é o trovão que segue ressoando por muito tempo.”²¹³ Em outras palavras, na medida em que o conhecimento só existe em lampejos, ele não pode se dar nem como algo fixo e imutável, nem como algo “cumulativo”, mas apenas como revelação que se autoconsome em sua aparição. O lampejo não se deixa fixar em um sistema. O texto, que tenta fixar o conhecer, consegue ser apenas o trovão, ou seja, o som daquilo que se deu anteriormente em imagem.

Tomar como objetivo descrever o método de um pensador que concebe, paradoxalmente, o caminho da reflexão como uma espécie de “desvio da reflexão” parece uma tarefa fadada ao fracasso. Assim como um tradutor se vê na difícil tarefa de, ao transportar determinadas palavras de uma língua para a outra, optar por um de seus sentidos, que podem incluir perversões e renúncias com relação ao original, tentar fixar uma imagem metodológica de Walter Benjamin é submeter-se a uma genuína *Aufgabe*. Essa palavra alemã, usada por Benjamin para descrever o trabalho, ou o destino, de um tradutor, quer dizer ao mesmo tempo tarefa e renúncia. O tradutor, para o filósofo, é aquele que possui uma tarefa que, para ser realizada, precisa trair-se a si mesma.

O que se pretende, porém, é algo mais específico e menos grandioso do que fixar “o método de Walter Benjamin”. Limitaremos nossa *Aufgabe* a fixar *um* método específico. A saber, um que nos auxilie na tarefa de compreender o que seria, para o autor, uma genuína “crítica materialista da arte”, ou ainda uma verdadeira “teoria materialista da percepção”. Se estava correta a afirmação de Walter Benjamin – contemporânea à sua adesão ao materialismo histórico – de que “a construção da vida, no momento, está muito mais no poder de fatos que de convicções”²¹⁴, seria talvez de grande instrução tentar penetrar uma construção erguida por Benjamin, tendo como guia

²¹³ Idem.

²¹⁴ BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas. Vol II.** p. 9.

a sua planta arquitetônica, para desvendar como o filósofo tentou por em prática a tarefa da “estética materialista”. Em outras palavras, é preciso compreender não apenas o que Benjamin disse sobre o materialismo e sobre a estética, mas também a sua prática como teórico.²¹⁵

3.1. Um livro sobre Baudelaire?

Antes de dar um fim a sua vida, em 1940, Walter Benjamin planejava concluir um livro sobre o poeta Charles Baudelaire. O livro, que a princípio teria sido planejado como uma pequena síntese do trabalho das *Passagens*, e que ganhou autonomia durante a sua confecção, deveria se chamar: “Charles Baudelaire: um lírico na época do alto capitalismo”²¹⁶. O livro teria três partes, cada uma delas com um conjunto de ensaios que pretendiam submeter a obra do poeta francês a uma crítica materialista, para tentar desdobrar dela determinados aspectos da modernidade e do capitalismo. Esse livro nunca foi concluído.

Apenas a segunda parte do livro foi redigida. Sob o título de “A Paris do Segundo Império em Baudelaire”, os três ensaios que a integravam, “A boêmia”, “O *flâneur*” e “A modernidade”, se seguiriam à primeira parte do livro, que deveria trazer a imagem de Baudelaire como um alegorista. A terceira parte do livro tinha como objetivo a exposição da mercadoria como objeto poético na obra de Baudelaire.

É claro que este não seria um livro sobre Baudelaire. Seria mais correto afirmar que Benjamin pesquisaria, na vida e na obra do poeta, temas caros à compreensão da vida moderna. De acordo com as três partes do livro: a completa desorientação transcendental²¹⁷, que em Baudelaire se transformava em alegoria; a sujeição às

²¹⁵ Não se trata, neste trabalho, de realizar uma análise estilística do ensaio de Benjamin. Esse trabalho foi realizado por Willi Bolle em *Fisiognomia da metrópole moderna*, especialmente na parte intitulada “Historiografia da modernidade: dois modelos”, da qual o presente trabalho é tributário. Bolle realizou um trabalho filológico de análise das técnicas de escrita de Benjamin, em especial a técnica de montagem. Aqui, porém, a tarefa será lidar com o modo como Benjamin lançou seu olhar a determinados temas, e de que modo fez suas perguntas a eles.

²¹⁶ “Charles Baudelaire: ein lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus” teve o subtítulo traduzido como: “um lírico no auge do capitalismo” e “um poeta na época do capitalismo avançado”.

²¹⁷ Na sua *Teoria do romance*, Lukács indicava que as transformações por que passava a arte na modernidade tinham relação com a “transformação na estrutura dos *loci* transcendentais”. Para o filósofo, “essa transformação dos pontos de orientação transcendentais” – que, na época não moderna, se configurava como uma espécie de “céu estrelado [como] mapa dos caminhos transitáveis e a serem transitados, e cujos ramos a luz das estrelas ilumina” – “submete as formas artísticas a uma dialética histórico-filosófica”. LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000, 25-36.

ameaçadoras forças do mundo técnico, tão potente quanto o fora o mundo natural para o homem primitivo²¹⁸; e o fetiche da mercadoria, que embalou o homem moderno em um sonho do qual haveria de despertar²¹⁹.

Em carta a Horkheimer, a 28 de setembro de 1938, Benjamin explicava o que pretendia com “A Paris do Segundo Império em Baudelaire”:

A função desta segunda parte é, em termos gerais, a da antítese. Volta decididamente as costas à problemática de teoria estética da primeira parte e propõe-se fazer uma interpretação crítico-social do poeta. Trata-se de um pressuposto de uma interpretação marxista, mas que por si só não a realiza. Isso está destinado à terceira parte, em que a forma será legitimada na sua contextualização materialista de modo tão decisivo como na primeira parte enquanto problema. A segunda parte, vista como antítese, é aquela em que a crítica em sentido mais estrito, nomeadamente a crítica a Baudelaire, tem o seu lugar. Nessa parte tinham de ficar claros os limites impostos à sua obra, mas a interpretação definitiva deles só é feita na terceira parte, que terá um núcleo de motivos autônomo.²²⁰

É apenas dessa segunda parte que dispomos, justamente a que “volta decididamente as costas à problemática de teoria estética”, e ainda a que se configura enquanto “antítese”, ou seja, enquanto momento de inflexão no percurso da exposição de Benjamin.

Não bastasse tal limitação, em nossa tarefa de extrair do autor um método materialista para a estética e para a filosofia da arte, outra se assoma. Na mesma carta a Horkheimer, Benjamin afirma que seria preciso levar em conta o fato de “os fundamentos filosóficos do livro na sua globalidade não serem perceptíveis a partir desta segunda parte, nem era isso o que eu pretendia.”²²¹

Mas a suposta debilidade do objeto desta pesquisa pode se revelar como uma força inesperada. Em primeiro lugar, a segunda parte do livro sobre Baudelaire é justamente aquela que se propõe a fazer “uma interpretação crítico-social do poeta”. Com isso, determinados aspectos de interpenetração de vida pessoal, vida social e obra,

²¹⁸ No ensaio sobre “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”, Benjamin afirmava que a técnica moderna “se confronta com a sociedade moderna sob a forma de uma segunda natureza, não menos elementar que a sociedade primitiva, como provam as guerras e as crises econômicas.” Essa segunda natureza prova seu caráter elementar na medida em que, apesar de a ter inventado, “o homem há muito não [a] controla”. BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Primeira versão*. IN: **Obras escolhidas Vol I**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 174.

²¹⁹ Este é também um dos principais motores do trabalho das *Passagens*. Cf. o exposé de 1939 em BENJAMIN, Walter. **Passagens**, pp. 53-67.

²²⁰ BENJAMIN, Walter. **A modernidade**. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006, p. 380.

²²¹ Idem.

que estariam mais condensados e ocultos em uma análise de crítica literária, estão mais escancarados, e podem ser explorados de uma forma mais ampla. Em segundo lugar, uma vez que os “fundamentos filosóficos do livro na sua globalidade” não estão perceptíveis nessa parte, o que resta, mais visível, é o método de exposição e organização factual do filósofo.

Aqui o terceiro ensaio da segunda parte do livro sobre Baudelaire, denominado “A modernidade”, será analisado, na tentativa de extrair um método materialista para a análise de obras de arte, por um lado, e da percepção, por outro. Os fundamentos filosóficos de uma estética materialista ocultos no texto serão trazidos à luz a partir de uma análise da forma de exposição das teses de Benjamin no ensaio, onde o filósofo tentou demonstrar que imagem deste tempo histórico o poeta Charles Baudelaire procurou formar.

3.2. Um ensaio sobre a modernidade?

O ensaio de Walter Benjamin intitulado “A modernidade” pode se prestar a alguns mal entendidos. Ao nomeá-lo assim, Benjamin abriu precedentes para que seus futuros intérpretes pudessem crer que se tratava de um ensaio sobre uma época histórica. Esses intérpretes estariam certos e errados.

Benjamin tentou, nesse ensaio, fixar a imagem que Baudelaire formou de sua própria época. Abaixo dela, o poeta assinou *la modernité*. O filósofo buscou essa espécie de instantâneo nos textos teóricos e poéticos de Baudelaire. Ao fazê-lo, teve de penetrar no seio do tempo, trazendo assim à tona, a partir da modernidade de Charles Baudelaire, aspectos da modernidade enquanto uma época histórica. De modo que, se o ensaio não se dedicava, a princípio, a descortinar as suas forças centrais – trabalho que aguardava para ser realizado em sua grande obra sobre as passagens parisienses –, em suas estruturas mais ocultas ele nos revela alguns dos aspectos desse tempo histórico.

Se no ensaio “A boêmia” Benjamin buscava afinidades entre o poeta e seu trabalho e a atividade dessa nova categoria social, e se em “O *Flâneur*” tentava aproximar e distanciar Baudelaire e seus poemas de tais vagarosos e atentos transeuntes que surgiram com as grandes metrópoles, em “A modernidade” estava em jogo a relação do poeta com o tempo e a arte modernas.

Para isso, Benjamin partiu de um ponto específico: Baudelaire eternizou a sua imagem sob o signo do herói. O filósofo tentou compreender por que o poeta tentou

sobrepôr a imagem do artista com a do herói, e que feições adquiriu essa figura nas mãos de Baudelaire. Desde o famoso autorretrato de Baudelaire, em que o poeta se desenhou algo semelhante a Blanqui, até poemas como “O Sol”, onde fala de sua atividade de criar versos como se falasse das estocadas de um esgrimista, este herói foi perseguido por Benjamin à luz dos problemas estritamente modernos. O tema do herói é tão presente no ensaio que facilmente se compreenderia se Benjamin o tivesse intitulado “O heroísmo moderno”.

É claro que a visão materialista de Benjamin seria sensível às transformações históricas do herói. O filósofo foi capaz de perceber a afinidade do heroísmo em Baudelaire com seu tempo histórico – e nisso o poeta era diferente do herói da Antiguidade. O papel de herói, que antes era reservado aos reis na poesia homérica, e aos escravos na atuação no coliseu, se tornou um papel a ser representado por qualquer indivíduo na modernidade. Em Baudelaire, a imagem do herói oscila entre a do poeta, a da lésbica, a do proletário, a do trapeiro e a do suicida. No poema “As velhinhas”, o heroísmo está vinculado a qualquer pessoa em situação de penúria material ou espiritual.²²²

O pano de fundo do herói moderno é a “população doentia” de que fala Baudelaire. Essa que “engole o pó das fábricas e respira partículas de algodão”, e que vai “se consumindo diante das maravilhas que, afinal, a Terra lhe deve”, lançando um olhar “de tristeza à luz do Sol e às sombras nos grandes parques”.²²³

Essa oscilação – algo volátil e vaporosa, em contraste com a solidez antiga²²⁴ – do herói moderno diz respeito ao surgimento de uma situação de emergência que

²²² O poema “As velhinhas”, de Baudelaire, faz ecoar a penúria material e espiritual de sua época:

“Ah, como eu persegui essas pequenas velhas!
Uma delas, à hora em que o sol vai tombando
E ensanguentando o céu com feridas tão vermelhas,
Sentava-se a pensar, isolada, num banco,

Para escutar um desses tão ricos concertos
Com que às vezes soldados nos inundam os jardins
E que, no oiro das tardes em que revivemos,
Dão algum heroísmo às almas cidadinas.”

BAUDELAIRE apud BENJAMIN, Walter. **A modernidade**, p. 75. Para Benjamin, a palavra “algum” no poema de Baudelaire deixa transparecer, sutilmente, o quão frágil é o heroísmo de sua época. Esse tipo de herói encontra semelhanças com toda a gente simples.

²²³ Idem.

²²⁴ Uma caracterização de Adorno do discurso épico nos serve de referência para compreender a solidez do herói épico – o herói antigo. O épico nada mais é que o “ritmo insistente do mar ferindo a costa rochosa, (...) o modo como a água submerge recifes para depois recuar marulhando, enquanto a terra firme brilha em sua mais profunda cor. (...) [No épico] o sólido e o inequívoco encontra-se com o fluido e

confronta a humanidade na época do capitalismo avançado. À beira de uma catástrofe, a modernidade se revela como um *Trauerspiel*,²²⁵ uma peça barroca, onde o papel do herói pode ser exercido por qualquer miserável que pressinta o perigo. A modernidade trouxe aos homens uma sensação de perda irreparável. Foi comum, no século XIX, que os cidadãos se vestissem de preto ou de cinza, como se estivessem de luto. Segundo Benjamin, esse sentimento foi intenso durante a Monarquia de Julho na França. O herói moderno de Baudelaire é um herói enlutado. Por isso o seu fascínio pela transeunte enlutada de seu célebre soneto “A uma transeunte”. O herói moderno é, para Baudelaire, um herói superior ao herói antigo, pois deve atingir a glória mesmo diante da perda irreparável.

Para Benjamin, Baudelaire estava desiludido com relação à sua própria época. Os papéis que interpretava eram apenas isso: papéis. Não guardava convicções. Seu herói moderno não é um herói: representa papéis de heróis. Por isso para Benjamin, “a modernidade heroica revela-se como drama trágico [*Trauerspiel*] em que o papel do herói está disponível.”²²⁶

Segundo o filósofo: “Aquilo que se sabe que irá desaparecer em breve torna-se imagem. Foi certamente o que aconteceu com as ruas de Paris naquela época.”²²⁷ As ações da monarquia burguesa de Bonaparte III e das reformas urbanas autoritárias de Haussmann fizeram crescer o pressentimento de uma catástrofe, que era manifesto já em todas as condições do trabalho assalariado capitalista e mesmo no lumpesinato, destinado a sobreviver do lixo social. Foi o pressentimento desse perigo que fez surgir o sonho de Baudelaire, a ação de Blanqui – o líder revolucionário das revoltas mais significativas na França do século XIX, aí inclusa a Revolução de Fevereiro de 1848 – e a teoria de Karl Marx²²⁸. Ele foi fotografado por Charles Baudelaire e legado a Walter

ambíguo, apenas para novamente se despedir. (...) As epopeias desejam relatar algo digno de ser relatado, algo que não se equipara a todo o resto, algo inconfundível e que merece ser transmitido em seu próprio nome.” ADORNO, Theodor. *Sobre a ingenuidade épica*. IN: **Notas de literatura I**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. pp. 47-48.

²²⁵ Há diversos paralelos nas interpretações de Benjamin das peças do *Trauerspiel* (Cf. também a nota 65 desta dissertação) e dos poemas de Charles Baudelaire. Três exemplos fortes desse paralelo: os dois se apresentam ao mundo em uma época de crise – o contexto das reformas e contra-reformas no primeiro caso, e o auge do capitalismo no segundo; os dois acolheram a alegoria como forma de expressão privilegiada para expor os conflitos espirituais de seu tempo; tanto no poeta lírico como nos dramas lutosos a melancolia desempenha um papel central. Não é a toa que, para Benjamin, a poesia de Baudelaire apresenta um mundo semelhante ao do *Trauerspiel*: uma peça em que um papel ao mesmo tempo miserável e glorioso (como os príncipes do barroco) pode ser exercido.

²²⁶ BENJAMIN, Walter. **A modernidade**. p. 98.

²²⁷ *Ibidem*, p. 88.

²²⁸ Um livro do filósofo alemão está oculto na estrutura do ensaio de Benjamin, *O 18 de Brumário de Luís Bonaparte*.

Benjamin (que também presentiu a grande catástrofe de sua época, e registrou o século XIX à sombra da ruína do século XX), dando origem ao ensaio “A modernidade”.

3.3. Entre a crítica de arte e a teoria da percepção

Os textos que Walter Benjamin nos legou sobre Charles Baudelaire – restaram completos os três que compõem “A Paris do Segundo Império em Baudelaire” e a reformulação do ensaio “O *Flâneur*”, que acabou denominada “Sobre alguns temas em Baudelaire” – possuem uma característica em comum: eles expõem uma sintonia fina entre os poemas de *As Flores do Mal* e a vida parisiense de meados do século XIX.

O ensaio sobre “A boêmia”, por exemplo, aponta para a relação intrínseca entre os poemas satânicos de Baudelaire e as lutas de barricada que tiveram seu auge no contexto das revoltas de 1848 e na Comuna de Paris, em 1871. “Essa boêmia é tudo para mim”²²⁹: ao tomar este verso de Baudelaire como exemplar da irmandade do poeta com essa categoria social, Benjamin explicita como o surgimento da boemia está inscrito nos poemas de Baudelaire.

Faziam parte dessa boemia os “conspiradores profissionais”, que tinham como principal característica o amor pela revolta e pela confusão. Essa razão de ser era a mesma da ordem social contra a qual eles se insurgiam, na qual um Napoleão III teve sua ascensão por meio de uma rede de intrigas e conspirações. Mas a complexa rede de conspiradores, formada nas diversas tavernas de Paris, serviu como base informacional para as lutas de barricadas que se presenciaram naquele período. De modo que a afirmação de Marx, citada por Benjamin no início de seu ensaio, que se refere aos conspiradores profissionais, bem poderia dizer respeito aos versos de Baudelaire:

A sua existência periclitante, a cada momento mais dependente do acaso do que de sua actividade, as suas vidas desregradas, cujos únicos pontos de referência estáveis eram as tabernas (...), as suas inevitáveis relações com toda a espécie de gente duvidosa, situam-nos naquela esfera de vida que em Paris atende pelo nome de *bohème*.²³⁰

O conteúdo satânico dos poemas de Baudelaire dizia respeito, para Benjamin, não à adoração diabólica, mas à outra coisa: a indignação social que levou Blanqui e as massas de cidadãos às ruas na França do século XIX se instaurou nas *Flores do Mal* sob

²²⁹ BAUDELAIRE apud BENJAMIN, Walter. **A modernidade**. p. 35.

²³⁰ MARX apud BENJAMIN, Walter. **A modernidade**. p. 13.

o signo do diabo. Não é à toa que os poemas satânicos venham apresentados na obra sob o título *Révolte*.

O ensaio sobre “O *Flâneur*”, por sua vez, expõe a influência direta do surgimento das multidões sobre o soneto “A uma transeunte”. A convulsão social que se imprime no poema, e que diz respeito às massas, é o fato de que, na grande cidade moderna, desapareceram os vestígios do indivíduo. Pela primeira vez na história, as pessoas passaram a se confrontar diariamente com indivíduos que elas não conheciam, com quem não se comunicariam, e a quem nunca mais voltariam a ver. Nas palavras de Georg Simmel, citadas por Benjamin:

Quem vê sem ouvir fica muito mais inquieto do que aquele que ouve sem ver. Este facto contém algo de muito característico da sociologia das grandes cidades. As relações recíprocas dos seres humanos nas grandes cidades... caracterizam-se por um evidente domínio da atividade do olhar sobre a do ouvido. As causas principais deste estado de coisas são os meios de transporte colectivos. Antes do aparecimento dos autocarros, dos comboios, dos eléctricos no século XIX, as pessoas não conheciam a situação de se encontrarem durante muitos minutos, ou mesmo horas, a olhar umas para as outras sem dizerem uma palavra.²³¹

Como essa situação se instalou no poema de Baudelaire?

A uma transeunte

A rua ia gritando e eu ensurdecia,
Alta, magra, de luto, dor tão majestosa,
Passou uma mulher que, com mãos sumptuosas,
Erguia e agitava a orla do vestido;

Nobre e ágil, com pernas iguais a uma estátua.
Crispado como um excêntrico, eu bebia, então,
Nos seus olhos, céu plúmbeo onde nasce o tufão,
A doçura que encanta e o prazer que mata.

Um raio... e depois a noite! – Efêmera beldade
Cujo olhar me fez renascer tão de súbito,
Só te verei de novo na eternidade?

Noutro lugar, bem longe! é tarde! talvez *nunca!*
Porque não sabes onde vou, nem eu onde ias,
Tu que eu teria amado, tu que bem o sabias!²³²

²³¹ SIMMEL apud BENJAMIN, Walter. **A modernidade**. pp. 39-40.

²³² BAUDELAIRE apud BENJAMIN, Walter. **A modernidade**. pp. 46-47. As traduções usadas por João Barrento para os poemas de *As Flores do Mal* citados por Benjamin são de João Pinto do Amaral.

No poema surge o humano erótico do amor à última vista. Para Benjamin, o amor apresentado no soneto não é retirado pela multidão que leva a passante para longe; o amor é-lhe dado pela massa. “Aquele ‘nunca’ é o clímax do encontro”, explica, “a paixão, aparentemente frustrada, só nesse momento irrompe do poeta como uma chama.”²³³ Para o materialista histórico, não há nada de essencial em nenhuma ideia ou sentimento. No soneto “A uma transeunte”, ele enxerga um amor histórico, surgido de uma percepção que tem origem em uma situação nova no percurso da humanidade. O moderno ama, como o antigo amou, mas não ama da mesma maneira, nem as mesmas coisas. Esse amor, que Benjamin classifica como um amor “à última vista”, é o da multidão, de onde acena pela última vez o indivíduo.

Essa união entre teoria da arte e teoria da percepção é realizada também no ensaio sobre “A modernidade”. No poema “O Sol”, Benjamin foi capaz de enxergar a confluência de um novo fenômeno social – o choque característico da vida moderna – com o modo de versificar de Baudelaire. O ponto que conecta esses dois polos – o da vida social e o da produção poética – é, na análise do autor, a vida do poeta. Não que a biografia de Baudelaire seja retomada para explicar o conteúdo dos poemas: mas ela é uma das fontes que podem ser consultadas para aprender algo do método poético das *Flores do mal*.

Benjamin explica que a vida de Baudelaire estava em sintonia com seu trabalho. Nos seus últimos anos, já muito doente, o poeta fugia dos credores e tinha grandes desavenças com a sua amante. Ele reproduz, com sua prosódia inconstante, os choques que suas preocupações causavam em sua consciência. Como esgrimista (o poeta tinha aulas de esgrima de fato, além de ter comparado o movimento de sua pena ao das estocadas no poema “O Sol”), Baudelaire aparava esses choques. Por isso seus poemas se assemelham a uma série de pequenas improvisações. Daí resultam as diferentes versões de seus poemas, preocupadas com os aspectos aparentemente mais insignificantes. Baudelaire foi abandonando o modo de vida burguês ao longo de sua vida, despindo-se inclusive de seu meio de trabalho, já sem mesas ou bibliotecas, e construindo uma imagem da rua como seu verdadeiro refúgio. É na rua que Baudelaire topa nas calçadas com seus versos, como que por acidente. Como a multidão, que aprendeu a desviar dos bondes enquanto olha as horas no relógio de bolso, o poeta aprendeu a versificar enquanto foge de suas preocupações.

²³³ Ibidem, p. 47.

Essa sintonia entre o modo de vida de Baudelaire e a sua escrita, nos diz Benjamin, está exposta na primeira estrofe do poema “O Sol”:

O Sol

Ao longo dos subúrbios, onde nos pardieiros
Persianas acobertam beijos sorrateiros,
Quando o impiedoso sol arroja seus punhais
Sobre a cidade e o campo, os tetos e os trigais
Exercerei a sós a minha estranha esgrima,
Buscando em cada canto os acasos da rima,
Tropeçando em palavras como nas calçadas,
Topando imagens desde há muito já sonhadas.

Este pai generoso, avesso à tez morbosa,
No campo acorda tanto o verme quanto a rosa;
Ele dissolve a inquietação no azul céu,
E cada cérebro ou colméia enche de mel.
É ele quem remoça os que já não se movem
E os torna doces e febris qual uma jovem,
Ordenando depois que amadureça a messe
No eterno coração que sempre refloresce!

Quando às cidades ele vai, tal como um poeta,
Eis que redime até a coisa mais abjeta,
E adentra como rei, sem bulha ou serviçais,
Quer os palácios, quer os tristes hospitais.²³⁴

Quando a vida está exposta à luz, Baudelaire mimetiza o sol e confronta todas as coisas do mundo, para extrair delas “acasos da rima”. “Tropeçar em palavras” significa estar exposto às oscilações bruscas da alma, que cresceram com o advento da vida moderna. Essas oscilações, que no soneto “A uma transeunte” deixavam o poeta “crispado como um excêntrico”, remetem à perda de uma vida de continuidades que o mundo tradicional possibilitava. Esse aspecto da modernidade foi caracterizado, na produção de Benjamin, como uma época em que a experiência [*Erfahrung*] entrou em declínio.

Em outros trabalhos, e, principalmente, em “Sobre alguns temas em Baudelaire”, o filósofo articulou os conceitos de memória e experiência para iluminar a vida passada e a vida contemporânea à luz da possibilidade ou impossibilidade de se ter uma vida sem cisões. A experiência, característica de uma vida una, teria o seu desenrolar em contextos tradicionais, quando o mundo é orientado pelo seu passado. Os rituais da

²³⁴ BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e Prosa**. Volume Único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. p. 170. Sempre que o poema não estiver citado na íntegra na edição de João Barrento, irei me referir à tradução de Ivan Junqueira para *As Flores do Mal*. Quando necessário, as palavras do poema original estarão entre colchetes.

tradição tinham como função um amortecimento dos estímulos vindos do mundo exterior; eles os religavam em um sentido específico. A modernidade inaugurou as tendências à dissolução destes amortecimentos e a um aumento do número de estímulos impactantes, que tomaram a forma de um choque. O ritual unifica, o choque desagrega: quanto mais o indivíduo é submetido a choques, mais sua consciência irá operar, produzindo mais o que Benjamin chamou de “vivência” [*Erlebnis*] (segundo ele, um evento assistido pela consciência) e menos “experiência” (evento acumulado ao longo do tempo de forma inconsciente).²³⁵

Esses choques são produzidos diariamente na vida moderna.²³⁶ O movimento dos transportes motorizados, os encontros dos transeuntes, as luzes fantasmagóricas, a brusca mudança de ambientes – tudo na vida metropolitana cinde a experiência. Uma vez que a contemplação é perigosa para aqueles que vivem expostos ao choque, foi preciso que se desenvolvesse outro tipo de homem para poder habitá-las. Trata-se do distraído. Segundo Benjamin, é o ritmo do distraído que guia a poética de Baudelaire:

Um traço importante do Baudelaire real – daquele que se entrega totalmente à sua obra – (...) [é o] da distração. As descrições mais significativas da grande cidade (...) vêm daqueles que a atravessaram, por assim dizer, distraídos, mergulhados nos seus pensamentos e preocupações. É a eles que faz jus a imagem da “absurda esgrima”²³⁷; Baudelaire tinha em vista a sua disposição de espírito, que é em tudo diferente da do observador. (...) O Baudelaire-poeta reproduz, com as fintas da sua prosódia, os choques que as preocupações lhe provocam e as centenas de ideias com que ele os aparava. Reconhecer na imagem da esgrima o trabalho de Baudelaire nos seus poemas significa aprender a lê-los como uma série ininterrupta de mínimas improvisações. (...) Essas incursões, nas quais deparava com os frutos

²³⁵ Cf. “Sobre alguns temas em Baudelaire”, capítulos I a IV, onde a relação entre o choque e a perda da experiência é mais desenvolvida por Benjamin, em **A modernidade**, pp. 105-116. Os ensaios “Experiência e pobreza” e “O narrador” também tratam do tema da perda da experiência, e podem ser consultados em **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp. 114-119 e 197-221, respectivamente.

²³⁶ Em “A metrópole e a vida mental”, Georg Simmel classificou a “base psicológica do tipo metropolitano de individualidade” como uma “intensificação dos estímulos nervosos, que resulta na alteração brusca e ininterrupta entre estímulos exteriores e interiores.” Argumentava que o homem “é uma criatura que procede a diferenciações. Sua mente é estimulada pela diferença entre a impressão de um dado momento e a que a precedeu. Impressões são duradouras, impressões que diferem apenas ligeiramente uma da outra, impressões que assumem um curso regular e habitual e exibem contrastes regulares e habituais – todas essas formas de impressão gastam, por assim dizer, menos consciência do que a rápida convergência de imagens em mudança, a descontinuidade aguda contida na apreensão com uma única vista de olhos e o inesperado de impressões súbitas. Tais são as condições psicológicas que a metrópole cria. Com cada atravessar de rua, com o ritmo e a multiplicidade da vida econômica, ocupacional e social, a cidade faz um contraste profundo com a vida de cidade pequena e a vida rural no que se refere aos fundamentos sensoriais da vida psíquica.” Tradução de Sérgio Marques dos Reis em VELHO, Otávio Guilherme (org). **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Zahar, 1973. p. 12.

²³⁷ Referência à primeira estrofe de “O Sol”. Em francês, o que na tradução de Ivan Junqueira se leu como “estranha esgrima”, se lê no original *fantasque escrime*.

das suas preocupações poéticas nas esquinas de Paris, nem sempre eram voluntárias.²³⁸

A contraposição de coisas, sensações e ideias opostas é comum na poética de Baudelaire. A prosódia do poeta corresponde à inserção do choque no centro de sua atividade poética. Se na primeira estrofe de “O Sol”, o astro rei aparece impiedoso [*cruel*] sobre a cidade e os campos, na segunda estrofe é um pai generoso [*père nourricier*]. Se por um lado o poeta tropeça em palavras da maneira mais mundana, como o faz com as calçadas [*Trébuchant sur les mots comme sur les pavés*], o mesmo movimento o transporta para imagens oníricas e de fantasia, “topando em imagens desde há muito já sonhadas” [*Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés*]. Mesmo as palavras escolhidas se contrapõem: à morbidez [*chloroses*], o poeta contrapõe a nutrição [*nourricier*]; aos vermes [*vers*], as rosas [*roses*]; ao remoçar [*rajeunit*] as muletas [*béquilles*]. O movimento do próprio sol do poema acompanha, oscilante, as escolhas gramaticais de Baudelaire, fazendo redimir (enobrecer, *II ennoblit le sort*) as coisas mais abjetas (vis, *viles*), para finalmente adentrar tanto os palácios como os hospitais. Até mesmo uma única palavra conhece a variação: a palavra *vers* encontra pelo menos três de seus sentidos em três versos diferentes. No último verso da primeira estrofe, “*Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés*”, ela aparece como “versos”. No segundo da segunda estrofe, “*Eveille dans les champs les vers comme les roses*”, como vermes. E no seguinte, “*Il fait s'évaporer les soucis vers le ciel*”, com o sentido de volta aos céus.

No soneto “A uma transeunte” o choque é tão radical, que está inserido na forma de um raio (um clarão, *Un éclair*) entre as duas partes do poema. No ensaio sobre “O Flâneur”, Benjamin comenta que existe “um profundo corte entre as quadras, que apresentam o encontro, e os tercetos, que o transfiguram.”²³⁹ A propósito das oscilações de Baudelaire, em 1895, Jules Lemaître escrevia:

Estamos perante uma obra cheia de artifícios e contradições deliberadas... Nos momentos em que se compraz na mais crua descrição dos mais desoladores pormenores da realidade, entrega-se a um espiritualismo que se afasta muito da impressão mais imediata que as coisas produzem em nós... Para Baudelaire, a mulher ou é escrava ou animal, mas presta-lhe as mesmas homenagens que normalmente estão reservadas à Virgem Maria. Amaldiçoa o “progresso”, odeia a indústria do século, e no entanto não rejeita o que de melhor essa

²³⁸ BENJAMIN, Walter. **A modernidade**. pp. 71-72.

²³⁹ *Ibidem*, p. 48.

indústria trouxe à nossa vida cotidiana. Penso que a marca especificamente baudelairiana consiste em fazer convergir duas maneiras opostas de reagir, poderia dizer-se: uma passada e uma presente. Uma obra-prima da vontade..., a última moda no domínio da vida das emoções.²⁴⁰

Para edificar suas considerações sobre arte e vida social, Benjamin recorre ao método monadológico. Enquanto na teoria vulgar que relaciona arte e sociedade esta se torna referência determinante para aquela – numa espécie de teoria do reflexo (geralmente de determinações econômicas sobre fenômenos culturais) –, na teoria de Walter Benjamin a monadologia faz com que o autor enxergue incrustradas *no verso* as relações sociais.

3.4. Monadologia²⁴¹

[A história] é objeto de uma construção cujo lugar é constituído não por um tempo vazio, mas por uma época, uma vida, uma obra determinada. Ele arranca a época à “continuidade histórica” reificada, e assim também a vida à sua época e uma determinada obra ao conjunto de uma *oeuvre*. Mas o resultado produtivo dessa construção tem como resultado que *na* obra se contém e se supera a *oeuvre*, *nesta* a época e na época toda a evolução histórica.²⁴²

Para Walter Benjamin, a história não pode ser tomada como um todo dado. Não existe uma “continuidade histórica” que traga por si mesma os fatos conectados. Em suas teses “Sobre o conceito de história”, o filósofo atacou o historicismo de sua época,

²⁴⁰ LEMAÎTRE, Jules apud BENJAMIN, Walter. **A modernidade**. p. 95. Encontramos em um texto de juventude de Benjamin, sobre “Dois poemas de Friedrich Hölderlin” (1915), uma concepção que permite explicar melhor a relação de afinidade entre a produção poética e a vida. Trata-se da concepção de Benjamin do “poetificado” [*das Gedichtete*]: “Em sua forma universal, o ‘poetificado’ é a unidade sintética de duas ordens, a intelectual e a intuitiva. Essa unidade recebe sua figura particular como forma interior de cada criação em particular. (...) É a vida, como unidade última, que está na base do ‘poetificado’. (...) A análise das grandes obras poéticas irá encontrar certamente não o mito, mas sim uma unidade gerada pela violência dos elementos míticos que lutam entre si, a qual será a genuína expressão da vida. (...) O próprio ‘poetificado’ é uma esfera da relação entre obra de arte e vida, cujas unidades em si mesmas não são inteiramente apreensíveis. Desse modo, o ‘poetificado’ irá se mostrar como a condição do poema, como sua forma interna, como tarefa artística.” Em **Escritos sobre mito e linguagem**. Trad. Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2011. pp. 15-17. O “poetificado” buscado na obra de arte se torna, portanto, esse ponto de interseção entre as unidades da arte e da vida – captados pela inteligência e pela intuição. Nessa concepção, percebe-se o caráter privilegiado da análise de obras de arte para a compreensão da vida. No Benjamin de “A modernidade”, soma-se a esta concepção o método materialista, que concebe a verdade segundo um *princípio construtivo* (sobre o *konstruktive Prinzip*, Cf. capítulo 1 desta dissertação), afinada com os movimentos históricos, em uma espécie de “poetificado” que é um ponto de interseção entre as unidades da arte e da história (ou ainda da vida social).

²⁴¹ Para uma explicação a respeito da “monadologia” de Benjamin, cf. capítulo 1 desta dissertação.

²⁴² BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012, pp. 128-129.

uma metodologia científica que acreditava que o todo do passado existia por si próprio, cabendo ao historiador preencher a linha do tempo com uma massa factual, com documentos.

Ao se contrapor a essa metodologia, Benjamin afirmou que a história, para o materialista histórico, é “objeto de uma construção”. E como se ergue a construção do materialista histórico? Para Benjamin, a partir da partícula mínima. A monadologia como método implica em ir da parte mínima ao todo. Por isso a obra pode ser tomada como mônada: dela se arrancará uma determinada vida, da vida se arrancará uma determinada época, e desta a evolução histórica.

O que Benjamin faz ao analisar o poema “O vinho dos trapeiros” é tomar a obra como mônada. O filósofo queria compreender por que o lixo havia se convertido, em Baudelaire, em matéria heroica. Por que, no poeta francês, “Os estandartes os pendões e arcos triunfais // Erguem-se ante essa gente”?²⁴³ O catador de trapos é igualado, na segunda estrofe do poema, ao poeta:

Vê-se um trapeiro cambaleante, a fronte inquieta,
Rente às paredes a esgueirar-se como um poeta,
E, alheio aos guardas e alcaguetes mais abjetos,
Abrir seu coração em gloriosos projetos.²⁴⁴

E, na terceira estrofe, toma as feições de um herói:

Juramentos profere e dita leis sublimes,
Derruba os maus, perdoa as vítimas dos crimes,
E sob o azul do céu, como um dossel suspenso,
Embriaga-se na luz de seu talento imenso.²⁴⁵

Para Benjamin, com o capitalismo, os poetas passaram a encontrar o lixo da sociedade nas ruas. A partir de Baudelaire, é esse lixo que fornece a matéria heroica. O poeta aparece como uma cópia do catador de trapos. Ou ainda, a partir dele o trapeiro tem os traços do trabalho poético:

Trapeiro ou poeta – a escória interessa a ambos; ambos exercem, solitários, a sua profissão, a horas em que os burgueses se entregam ao sono; até o gesto é o mesmo em ambos. Nadar fala da “passada brusca” de Baudelaire; é o passo do poeta saqueando a cidade nas suas deambulações em busca de rimas; e deve ser também o passo do

²⁴³ BAUDELAIRE, Charles. *Op. cit.* p. 192.

²⁴⁴ Idem.

²⁴⁵ Idem.

trapeiro, que tem de parar constantemente para recolher o lixo em que tropeça.²⁴⁶

O lixo interessa a ambos porque o capitalismo trouxe, com a orientação da sociedade em função da reprodução do capital, e não da vida social, em sua fase fabril, o excesso para as metrópoles. E tudo aquilo que era rejeitado pela produção fabril era reaproveitado por aqueles que precisavam vender a sua força de trabalho, mas não possuíam uma especialização aproveitável. O catador de trapos aprendeu a converter matéria inútil em valor de troca para o bem de sua própria sobrevivência, enquanto o poeta teve que aprender a vender seus produtos na gazeta, transportando para a sua arte tudo aquilo que era considerado “baixa cultura” (Baudelaire não hesitou em comparar-se com uma prostituta).²⁴⁷

Para aqueles que são testados diariamente pelo capitalismo – seja o profissional especializado ou qualificado, seja aquele que não possui nenhuma aptidão para o trabalho alienado – é um exemplar heroísmo (ainda que débil) sobreviver mesmo em condições de lumpesinato.²⁴⁸ No “Vinho dos Trapeiros”:

Toda essa gente afeita às aflições caseiras,
Derreada pela idade e farta de canseiras,
Trôpega e curva ao peso atroz do asco infinito,
Vômito escuro de um Paris enorme e aflito,

Retorna a trescalar do vinho as escorralhas,
Junto aos comparsas fatigados das batalhas,
Os bigodes lembrando insígnias espectrais.
(...)

E na ensurdecadora e luminosa orgia
Dos gritos dos clarins, do sol e do tambor,
Trazem eles a glória ao povo ébrio de amor!²⁴⁹

Não foi privilégio de Baudelaire compor imagens da modernidade. Benjamin também procedia assim. O seu método monadológico apontava para a formação daquilo que classificou nas teses “Sobre o conceito de história” e no trabalho das *Passagens de*

²⁴⁶ BENJAMIN, Walter. **A modernidade**. p. 81.

²⁴⁷ Um ano após a feitura do “Vinho dos Trapeiros”, Baudelaire escrevia: “Eis um homem cuja função é recolher o lixo de mais um dia na vida da capital. Tudo o que a grande cidade rejeitou, perdeu, partiu, é catalogado e colecionado por ele. Vai compulsando os anais da devassidão, o cafarnaum da escória. Faz uma triagem, uma escolha inteligente; procede como um avarento com o seu tesouro, juntando o entulho que, entre as maxilas da deusa da indústria, voltaram a ganhar forma de objectos úteis ou agradáveis.” apud BENJAMIN, Walter. **A modernidade**. p. 81.

²⁴⁸ O único heroísmo que ultrapassa o dessa sobrevivência é o do suicídio – não como renúncia, mas como paixão. Cf. *Ibidem*, pp. 77-78.

²⁴⁹ BAUDELAIRE, Charles. *Op. cit.* p. 192.

“imagem dialética”. São elas que trazem à tona as diversas forças históricas que combatem em cada partícula mínima da existência.

3.5. Imagem dialética²⁵⁰

Em 1930, André Monglond publicava *Le Préromantisme Français*, de onde Benjamin extraiu uma importante citação que iria compor a sua noção de “imagem dialética” [*dialektisches Bild*]. Dizia Monglond, a respeito da legibilidade do passado:

O passado deixou nos textos literários imagens de si mesmo, comparáveis às imagens que a luz imprime sobre uma chapa sensível. Só o futuro possui reveladores suficientemente ativos para examinar perfeitamente tais clichês. Várias páginas de Marivaux ou de Rousseau contêm um sentido misterioso que os primeiros leitores não podiam decifrar plenamente.²⁵¹

As imagens só são legíveis em outro arranjo histórico. Entretanto, para o materialista histórico Walter Benjamin, isso implica algo ainda mais radical. Todo conhecimento histórico é o conhecimento histórico de um momento específico. O passado nos lega imagens; não acontece, entretanto, de essas imagens se revelarem com o tempo histórico – para cada momento, para cada perigo específico que ameaça uma época, uma imagem diferente lhe é revelada de cada época passada. Por isso afirmava Benjamin, nos prolegômenos às teses “Sobre o conceito de história”, que a imagem dialética é “um relâmpago em forma de cone que atravessa todo o horizonte do passado.”²⁵²

Para o filósofo, o passado nos lega imagens – mas elas são incompletas, faltam-lhes dados fundamentais. Cada época preenche a incompletude com os materiais que lhe estão disponíveis, e esse procedimento construtivo é determinante para a forma final da imagem a ser lida.

Para construir as suas imagens dialéticas, Benjamin constituiu frequentemente paralelos. Esses paralelos poderiam ter duas funções: uma delas servia para perceber afinidades eletivas entre elementos de um tempo que aparentemente não teriam nada em comum; a outra trazia à tona elementos contraditórios para que se chocassem. Essas duas funções tinham um mesmo objetivo: demonstrar as diferentes forças de uma época

²⁵⁰ Para uma explicação a respeito da “imagem dialética” de Benjamin, cf. capítulo 1 desta dissertação.

²⁵¹ MONGLOND apud BENJAMIN, Walter. *Passagens*. p. 524.

²⁵² BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. p. 179.

em atuação, num momento anterior à vitória de uma delas. O trabalho das *Passagens*, por exemplo, foi organizado pelo exposé de 1939 nos seguintes capítulos: “Fourier ou as passagens”; “Grandville ou as exposições universais”; Luís Filipe ou o *interieur*”; “Baudelaire ou as ruas de paris”; e “Hausmann ou as barricadas”²⁵³.

No ensaio sobre “A modernidade” os paralelos estão presentes em abundância, e algumas vezes se cruzam para formarem imagens mais complexas. Com eles, um caminho secreto conduz os perigos do século XIX para o perigo da época de Benjamin: das reformas parisienses e das lutas de barricadas até a Monarquia que derrotou os combatentes da Revolução de Junho, pode-se enxergar, oculta, a imagem de Hitler.

Segundo o filósofo – que viveu em Paris durante boa parte da elaboração do trabalho das *Passagens* – Paris entrou no século XX com a forma que lhe deu Hausmann. Com instrumentos muito rudimentares, o prefeito do Sena levou a cabo o que ficou conhecido como a “destruição criadora” da grande cidade. Segundo Benjamin: “E que grau de destruição não provocaram já essas ferramentas limitadas! E como cresceram desde então, com as grandes cidades, os meios para as arrasar! E que imagens do futuro elas evocam!”²⁵⁴

As obras de Hausmann se seguiram a uma série de discursos e leis que tomavam a ideia de um “saneamento” de Paris como inevitável. Essa exigência de “higienização” teve grande efeito sobre a imaginação das pessoas, talvez de maneira idêntica ou superior aos próprios trabalhos urbanísticos. “Aquilo que se sabe que irá desaparecer em breve”, explica Benjamin, “torna-se imagem. Foi certamente o que aconteceu com as ruas de Paris naquela época.”²⁵⁵ Foi Charles Meryon um dos primeiros a transformar Paris em imagem, mas, segundo Benjamin, tempos antes da ameaça se fazer sentir. Ao contrário de Victor Hugo, que imaginava aquilo que restaria de Paris, Meryon não precisou decantar a imagem eterna da cidade a partir da “imagem arqueológica de sua catástrofe”. Ele o fez a partir de uma espécie de “modernidade incólume”. Meryon não eternizou o que restaria de Paris, mas cada pedra de suas calçadas, por pressentir a fragilidade em cada canto da cidade. Baudelaire, que estava desde há muito aficionado por Meryon, tinha o mesmo ímpeto. Benjamin vai a fundo no paralelo entre os dois artistas:

²⁵³ Cf. BENJAMIN, Walter. *Passagens*. pp. 53-67.

²⁵⁴ BENJAMIN, Walter. *A modernidade*. p. 87.

²⁵⁵ *Ibidem*, p. 88.

Os dois eram almas gêmeas. Nasceram no mesmo ano, e as suas mortes estão separadas apenas por alguns meses. Ambos morreram abandonados e muito perturbados: Meryon, demente em Charenton, Baudelaire afásico numa clínica privada. A fama de ambos tardou a chegar. Em vida de Meryon, Baudelaire foi dos poucos a defendê-lo. De entre os seus textos em prosa, poucos se comparam àquele, pequeno, que escreveu sobre Meryon. Ocupa-se de Meryon, mas é uma homenagem à modernidade, melhor, ao seu rosto antigo. De facto, também em Meryon a Antiguidade e a modernidade se interpenetram; também em Meryon a forma desta sobreposição, a alegoria, está presente de modo inconfundível.²⁵⁶

Também Blanqui é invocado sob o signo do solitário. Porém, de maneira ainda mais impressionante, o maior nome entre os líderes conspiradores revolucionários do século XIX é frequentemente associado ao ímpeto heroico de Baudelaire. Ambos reconheciam no despossuído a imagem do herói moderno, e reconheciam nele a imagem potencial do conspirador. Benjamin concebe diferenças entre os dois, mas considerou mais profundas as suas afinidades: a teimosia e a impaciência, a força da indignação e do ódio, e a impotência partilhada pelos dois. Foram esses sentimentos que forjaram nos dois o sentimento de irmandade com a miséria.

“Num verso célebre,” diz Benjamin, “Baudelaire despede-se aliviado, de um mundo ‘em que a ação não é do sonho irmã.’ O seu sonho não estava tão só como lhe parecia. A ação de Blanqui foi a irmã do sonho de Baudelaire.”²⁵⁷ Ambos eram fruto do mesmo sentimento que se apossou dos combatentes da Revolução de Junho, e representavam, à sua maneira, a ameaça à ordem social que se fortaleceu naquele século. “Os dois são inseparáveis,” diz Benjamin ao encerrar o seu ensaio, “como as mãos inseparáveis sobre uma pedra debaixo da qual Napoleão III enterrara as esperanças dos combatentes de Junho.”²⁵⁸ A imagem da felicidade coletiva malograda (ainda que não definitivamente) lampeja no espólio literário de Baudelaire e nos ecos da ação de Blanqui.

Napoleão III teve sua ascensão no mesmo contexto que fundou a carreira dos conspiradores profissionais. O ensaio sobre “A boêmia” explica:

Sabe-se que um dos instrumentos da sua [de Napoleão III] fase presidencial foi a *Sociedade do 10 de Dezembro*, cujos quadros, segundo Marx, se constituíram a partir “daquela massa indefinida, dissoluta e dispersa a que os Franceses chamam a *bohème*. Durante o período imperial, Napoleão continuou com essas práticas conspirativas. Proclamações surpreendentes e secretismos, rompantes

²⁵⁶ Ibidem, pp. 88-89.

²⁵⁷ Ibidem, p. 102.

²⁵⁸ Idem.

bruscos e ironia impenetrável fazem parte da razão de Estado do Segundo Império. E os mesmos traços se encontram nos escritos teóricos de Baudelaire.²⁵⁹

O retorno da Monarquia de Junho não serviu para destruir a ordem social que a precedeu. As medidas de exceção tomadas por Napoleão III para reconciliar as diferentes classes de seu país foram ovacionadas pelas classes dominantes. O seu império existiu para salvaguardar as relações de produção. Essa imagem – que traça paralelos insuspeitáveis que conduzem das gravuras de Charles Meryon ao estado de exceção de Napoleão III – só se tornou legível à época de Benjamin, ameaçada pelo estado de exceção do nacional-socialismo, que teve um Hitler eleito (assim como Napoleão III, que foi presidente antes do golpe de estado em 1851) para resguardar as relações de produção em um momento de crise.

Se, por um lado, o momento de crise do presente ilumina os perigos do passado, a força dos antepassados também pode iluminar a força dos combatentes do presente. Essa parece ser a intenção do método benjaminiano ao invocar frequentemente o nome das esperanças passadas – mesmo as mais frágeis, as mais contraditórias e as mais rapidamente derrotadas. Todo o passado é reunido em uma espécie de suspensão, onde nada parece, ainda, decidido, e onde o “inimigo” – a classe dominante – ainda não venceu.

3.6. Queda e Salvação, Teologia e Materialismo

Toda a arquitetura do ensaio sobre “A modernidade” conduz temas caros à poesia de Charles Baudelaire a breves indícios de dois fenômenos: um, ocorrido historicamente, que diz respeito ao que Benjamin chamou, enquanto um de seus conceitos históricos fundamentais, de catástrofe; o outro, que não pode ocorrer, diz respeito à possibilidade de que a humanidade encontrasse a sua felicidade.

No caderno N das *Passagens*, Benjamin afirma a existência de pelo menos três conceitos históricos básicos: “a catástrofe – ter perdido a oportunidade; o momento crítico – a ameaça de o *status quo* ser mantido; o progresso – a primeira medida revolucionária.”²⁶⁰ Ao expor as imagens da história do auge do capitalismo, falando da miséria coletiva originada pelo sistema, da ideia de suicídio que se instalou entre os

²⁵⁹ Ibidem, p. 14.

²⁶⁰ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. p. 517.

primeiros operários, do lixo que lotou as ruas das grandes capitais, e das medidas autoritárias das classes dominantes para manter as relações de produção, certamente fez ecoar em seu texto a imagem da catástrofe, o momento em que o inimigo venceu e a chance foi perdida.

No entanto, ao invocar a imagem dos combatentes de Junho, das utopias de um Fourier e de um Saint Simon, além do próprio Marx, do nome de Auguste Louis Blanqui, e, principalmente, ao fazer ecoar o heroísmo frágil que palpitou em toda a sorte de gente miserável que surgiu com a modernidade, Benjamin apontava para o momento crítico em que houve a ameaça de o *status quo* ser mantido. Cada momento é, para o filósofo, o agora de uma crise – ele nunca concebeu que algum momento estivesse verdadeiramente perdido. Ao resgatar as lutas do passado, mesmo as fracassadas, Benjamin deu alguma dignidade à crise. Um momento crítico também estava instalado em seu tempo; a vitória do nacional socialismo no início da década de 1930 não significava o fim da luta pela “primeira medida revolucionária”, pelo verdadeiro progresso.

Com “A modernidade”, Benjamin produziu um ensaio alegórico. A alegoria pode ser caracterizada como um método que retira um símbolo de seu contexto original e o insere em uma nova constelação, atribuindo-lhe uma infinidade de novos significados. O filósofo aprendeu o método com o *Trauerspiel*, quando estudou as peças do barroco alemão, e o reaprendia com o poeta Charles Baudelaire. Sabia que todo momento de crise era produtor da linguagem alegórica. O momento crítico conduz a linguagem a buscar novos arranjos, como se as palavras procurassem, por si mesmas, uma nova situação histórica. Essa linguagem foi desenvolvida principalmente por pessoas que não se satisfizeram com o *status quo*, pessoas que, como Baudelaire e Blanqui, traziam no peito a força da indignação e do ódio.²⁶¹

Como a alegoria retira os objetos de seus contextos habituais, ela possui certa tendência anacrônica por excelência. Seu procedimento temporal é o explodir da linha cronológica homogênea, fazendo com que elementos de diferentes épocas se confrontem. A alegoria, potencialmente, recolhe todo o passado. Um fragmento de Benjamin, que caracteriza o historiador materialista, bem poderia dizer respeito ao

²⁶¹ Em “Parque Central”, Benjamin explica: “Interromper o curso do mundo – era esse o mais fundo desejo de Baudelaire. (...) Este desejo é a fonte da sua violência, da sua impaciência, da sua ira; e também as tentativas sempre renovadas de atingir o mundo no coração ou de o adormecer com o canto. Deste desejo veio o encorajamento com que acompanha a morte nas obras que esta consome. (...) A alegoria de Baudelaire (...) traz as marcas da cólera, indispensável para arrombar as portas desse mundo e deixar em ruínas as suas construções harmoniosas.” BENJAMIN, Walter. **A modernidade**. pp. 162-166.

alegorista: “Em qualquer época, os vivos descobrem-se no meio-dia da história. Espera-se deles que preparem um banquete para o passado. O historiador é o arauto que convida os defuntos à mesa.”²⁶²

No ensaio sobre “A modernidade”, a intenção alegórica é demonstrada em um poema de Baudelaire dedicado a Victor Hugo. “O Cisne” retrata uma Paris que, tomada por constante movimento e brutalidade, se mostra parada e frágil. Segundo Benjamin, os símbolos de fragilidade que habitam o poema expõem “o luto que existe na cidade por aquilo que foi e a desesperança em relação ao que virá.”²⁶³ “O Cisne” captava a fragilidade de Paris:

Foi-se a velha Paris (de uma cidade a história
Depressa muda mais que um coração infiel)
(...)

Paris muda! mas nada em minha nostalgia
Mudou! novos palácios, andaimes, lajedos,
Velhos subúrbios, tudo em mim é alegoria,
E essas lembranças pesam mais do que rochedos.²⁶⁴

“O sonho de Baudelaire era o de ser embalado entre os extremos”, diz Benjamin. Para o filósofo, o poeta vivia no seio de um grande paradoxo: ser acolhido na grandeza. O sonho de Baudelaire se expõe nos momentos em que ele apresenta a imagem dos barcos:

Nesses barcos juntam-se a indolência e a determinação de usar a força em extremo, e isso dá-lhes um significado secreto. Há uma certa constelação na qual se encontram, também no homem, a grandeza e o desprendimento. É ela que rege a existência de Baudelaire, que a decifrou e lhe deu o nome de “modernidade”. (...) O herói é tão forte, tão engenhoso, tão harmonioso, tão bem construído como aqueles veleiros. Mas é em vão que o alto mar o chama, porque a sua vida foi posta sob o signo de uma má estrela. A modernidade é o seu destino fatal. Nela, o herói não está previsto, ela não sabe o que fazer com este tipo de homem. Prende-o para sempre a um porto seguro; entrega-o a uma eterna ociosidade.²⁶⁵

A desilusão de Baudelaire o levou ao ímpeto alegórico. Para tanto, procedia de modo particular com cada palavra. Por um lado, serviu-se de um vocabulário urbano considerado pouco poético à época. Por outro, aproximou esse vocabulário vulgar,

²⁶² BENJAMIN, Walter. *Passagens*. p. 523.

²⁶³ BENJAMIN, Walter. *A modernidade*. p. 84.

²⁶⁴ BAUDELAIRE, Charles. *Op. cit.* pp. 172-173.

²⁶⁵ BENJAMIN, Walter. *A modernidade*. p. 96.

subitamente, da carga de palavras como Arrependimento, Mal, Morte e Recordação. Para Benjamin, é precisa a afirmação de Claudel que afirmou que “Baudelaire cruzou o estilo de Racine com o de um jornalista do Segundo Império.”²⁶⁶ Mas isso dizia respeito não apenas a um estilo. Baudelaire trazia o ímpeto dos conspiradores. A estética materialista de Walter Benjamin possibilita uma crítica literária que não quer um perscrutar vazio dos estilos, ainda que suas análises estejam totalmente comprometidas com o rigor filológico. Apenas ao conceber uma literatura que inclui em si determinadas convulsões sociais, Benjamin pode conceber que um poeta conspire contra a própria língua da mesma maneira que se conspiravam nas tabernas contra o Segundo Império:

Por detrás das máscaras que usava, o poeta em Baudelaire mantém-se incógnito. Se nas relações com os outros era provocador, na sua obra procedia com prudência. O incógnito é a lei da sua poesia. A estrutura dos versos é comparável à planta de uma grande cidade onde nos podemos mover discretamente, escondidos por quarteirões, portões e pátios. Nessa planta, cada palavra tem o seu lugar pré-definido, como os conjurados antes de estalar uma revolução. Baudelaire conspira com a própria língua. Calcula os seus efeitos a par e passo.²⁶⁷

No ímpeto de Baudelaire, lampeja a imagem da salvação. Mesmo nos versos de um satanista brilha, para Benjamin, a possibilidade da vinda do Messias. A história da queda, contada em “A modernidade”, a partir de Baudelaire, contém a fagulha revolucionária que Benjamin legou às gerações futuras.

²⁶⁶ Ibidem, p. 100

²⁶⁷ Ibidem, pp. 98-99.

CONCLUSÃO

Primeira felicidade

Revolução e fim da história

Todos os caminhos traçados por nossa reflexão nos conduziram à ideia de uma humanidade redimida. Parece mesmo que o escritor das teses “Sobre o conceito de história” apostava alto na possibilidade de uma verdadeira “Revolução”. Não nos é incômoda esta ideia? O nosso tempo “sem história” deve persistir refletindo sobre a possibilidade da mudança? Essas são as perguntas que a presente leitura de Benjamin nos força a fazer.

*

Do mesmo modo que o físico identifica o ultravioleta no espectro de cores, assim também ele [o materialista histórico] identifica na história uma força messiânica. Aquele que quer saber em que condição se encontra a “humanidade redimida”, a que pressupostos está sujeita a entrada nessa condição e quando se poderá contar com ela está a fazer perguntas para as quais não há resposta. É o mesmo que perguntar qual é a cor dos raios ultravioleta.

W. Benjamin, manuscrito²⁶⁸

Seremos ainda capazes, hoje em dia, de vivenciar o impacto devastador de um momento de “abertura” histórica de tal proporção, quando se “fecha” um ciclo no qual o capitalismo tardio decretou o “fim da história”?

S. Žižek, “A escolha de Lenin”²⁶⁹

A escuridão estende-se mas não elimina o sucedâneo da estrela nas mãos.

C. Drummond de Andrade.²⁷⁰

A ideia de “Revolução” é central para se compreender o trabalho de Walter Benjamin ao longo da década de 1930. Contemporaneamente, essa mesma ideia tem sido pouco considerada nas mais diversas interpretações a respeito do filósofo – quando

²⁶⁸ Em BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012. p. 177.

²⁶⁹ Em ŽIŽEK, Slavoj. **Às portas da revolução**. Escritos de Lenin de 1917. Trad. Luiz Bernardo Pericás e Fabricio Rigout. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 10.

²⁷⁰ ANDRADE, Carlos Drummond. **Poesia e Prosa**. Petrópolis: Nova Aguilar, 1979. p. 167.

não solenemente ignorada. O número de omissões cresce consideravelmente nos trabalhos que se debruçaram sobre as suas análises estéticas. É claro que o seu caráter “anticapitalista” raramente é ignorado. O seu potencial crítico com relação, principalmente, ao reino de sonho da mercadoria, é frequentemente resgatado pelas atuais interpretações. Mas a palavra “Revolução”, justificadamente, se tornou uma ilha cercada de embaraços por todos os lados. Justificadamente por pelo menos três grandes motivos.

Em primeiro lugar, a palavra “revolução” nos remete imediatamente à experiência do que ficou conhecido como *socialismo real*, a tentativa concreta de dar forma às utopias socialistas – principalmente nos “moldes” de Karl Marx, embora o filósofo nunca tenha fornecido as coordenadas precisas para um socialismo *na prática* – tendo como principais referências a União Soviética, Cuba e a China. Elas encarnam a ideia de um socialismo real envolta em imagens do terror stalinista e do fracasso econômico geral. Afinal, os *gulags* (ponto de culminância do terror) seriam lugares de um terror comparável ao dos campos de concentração nazistas, e a memória salvaguardada nos museus das antigas repúblicas socialistas expõe o atraso tecnológico em que o universo socialista se enterrara (o *DDR Museum* quase se assemelha a um antigo quadro surrealista, onde figuravam as tecnologias sucateadas de que toda uma geração havia se esquecido).

Em segundo lugar, o colapso dessas repúblicas devido às lutas por libertação e ao fracasso econômico, com a icônica queda do muro de Berlim, em 1989, levou à reconsideração do “fim da história” de Hegel, corporificado na teoria de Francis Fukuyama como um eterno triunfo do capitalismo, o último estágio da humanidade, destinado a não desaparecer enquanto a própria raça não se extinguisse. Apesar da rejeição maciça da proposição de Fukuyama, a sensação de “fim da história”²⁷¹ permaneceu, entre as gerações que ingressaram no século XXI, sob as mais diversas vestes. A palavra “revolução” se tornou anacrônica para este sentimento geral que melhor se poderia traduzir por “fim das utopias”. O colapso do socialismo teria sido um banho de água fria sobre os espíritos mais exaltados que teriam ateado seu último fogo ao barril de pólvora da História em maio de 1968.

²⁷¹ Para uma história da ideia de “fim da história”, desde Hegel até o Departamento de Estado de George Bush, em 1989, com Fukuyama, cf. ANDERSON, Perry. **Zona de compromisso**. Trad. Raul Fiker. São Paulo: Unesp, 1996.

O “fim das utopias” leva a um terceiro embaraço com relação à palavra “revolução”: uma vez que a tentativa histórica de sucessivas revoluções a partir da Idade Moderna (desde a formação do Estado do Antigo Regime que tentou cuidar das contradições do regime feudal, e da substituição deste mesmo Estado pelo Estado burguês na tentativa de libertar o homem nos moldes do Iluminismo, até o fatal fracasso do Estado socialista que deveria ter acabado com o ciclo da opressão) nunca deu fim à história da dominação, restaria, talvez, ao ímpeto revolucionário, a luta nas pequenas causas, tão mais “reais” que as abstratas “lutas de classes”. Ademais, o socialismo teria mesmo ignorado outras causas de igual importância, tendo demorado muito tempo para os seus militantes se darem conta, por exemplo, das opressões de gênero ou de raça. As mais recentes teorias – aglutinadas, mesmo em sua heterogeneidade radical, sob a sigla de “pós-modernas” – nas ciências sociais e na filosofia apontariam para a necessidade (e maior efetividade) das lutas pelas causas da micropolítica. E, no campo das grandes causas, frente à recente ameaça de extinção do planeta, qual a importância de continuar se preocupando com a limitada questão da dominação classista?²⁷²

A ideia, arquivada em nosso imaginário, de “Revolução”, quando associada ao socialismo, é devedora do século XX. Mais especificamente, de Vladimir Lenin. Foi sob a sua liderança que surgiu o primeiro estado socialista, encarnação daquilo que era apenas uma vaga ideia em Marx. A revolução bolchevique, que tomou de assalto o Estado czarista, e o desenrolar de sua história enquanto Estado socialista (isto é, enquanto ditadura do proletariado) são os arquétipos do que resta em nossa memória a respeito da revolução.

A partir de um texto de Engels em “A Origem da Família, da Propriedade Privada e do Estado”, Lênin cunhou o que seria uma de suas principais teses: o Estado não seria o produto de um desenrolar da Razão, do Espírito Absoluto ao longo da História, como teria sido colocado por Hegel, mas sim um produto do antagonismo inconciliável das classes, isto é, a manifestação da luta de classes. Nesse sentido, enquanto houver luta de classes (e apenas enquanto houver), haverá o Estado. Em suas palavras:

O Estado é o produto e a manifestação do antagonismo *inconciliável* das classes. O Estado aparece onde e na medida em que os

²⁷² Cf. JAMESON, Fredric. **A virada cultural**. Reflexões sobre o pós-moderno. Trad. Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006. Jameson apresenta um interessante panorama da era “pós-utópica” no reino das artes, da economia, da política e das teorias sociais mais recentes.

antagonismos de classes *não podem* objetivamente ser conciliados. E, reciprocamente, a existência do Estado prova que as contradições de classes são inconciliáveis.²⁷³

Uma vez que o Estado era entendido como a coerção de uma classe exercida sobre a outra, a libertação da classe oprimida só seria possível “por meio de uma revolução violenta e da *supressão* do aparelho governamental criado pela classe dominante”, aparelho que, “pela sua própria existência, se ‘afasta’ da sociedade.”²⁷⁴

A revolução para Lênin tem início no momento em que o Estado abole o próprio Estado. Como? Um Estado proletário deveria destruir o burguês, ao mesmo tempo em que prepararia seu definhamento; a sociedade sem classes só poderia existir com a sua supressão. Segundo Lenin “o Estado burguês não ‘morre’; é ‘*aniquilado*’ pelo proletariado na revolução. O que morre depois dessa revolução é o Estado proletário ou semi-Estado.”²⁷⁵ A imagem heroica da revolução, nesse sentido, é a própria revolução Cubana, cujo mito se traduz em um punhado de bravos guerrilheiros que teriam tomado de assalto o Estado. Por um estranho mecanismo de substituição, em grande parte por influência do modelo leninista adotado pelos principais partidos comunistas ao redor do mundo, aos poucos, a ideia de uma sociedade sem classes foi ocultada na palavra “revolução” em favor da visibilidade do momento da tomada de assalto do Estado, com a absurda consequência de se tomar este momento como *único método* para se atingir o comunismo.

Os três grandes embaraços a respeito da palavra “revolução” se devem, de certa forma, a essa concepção de revolução como destituição do Estado burguês em favor de um Estado proletário. Entretanto a palavra revolução não significa – nem para Marx, nem para diversos revolucionários, desde a França absolutista até a contemporaneidade – a instauração de um Estado que trará à força as garantias de uma humanidade liberta. Enquanto um único método de guinada revolucionária for tido como parâmetro de sua definição, a palavra encerrará um significado estéril para outros momentos históricos. Por um lado, porque essa concepção precisará sempre esperar que o momento histórico se identifique com o momento em que tal método foi possível, o que se designa como uma espera eterna pela “situação revolucionária”. Por outro, porque fecha o espaço da disputa política – a inserção na correlação de forças – perdendo de vista qualquer “chance revolucionária”. É preciso resgatar um sentido poético de revolução: ainda que

²⁷³ LÊNIN, Vladimir I. **O Estado e a Revolução**. Trad. Aristides Lobo. São Paulo: Hucitec, 1978. p. 9.

²⁷⁴ *Ibidem*, p. 11.

²⁷⁵ *Ibidem*, p. 22.

se incorra no risco de mistificação da palavra, é preciso apostar na sua dimensão essencialmente *criativa*, para que outros métodos se possam adivinhar em favor dessa tarefa. É precisamente em Walter Benjamin que podemos adivinhar um sentido de revolução em aberto – justamente por aliar materialismo e teologia.

A revolução em Benjamin corresponde ao momento salvífico da história. A sociedade sem classes, verdadeiro objetivo da revolução, corresponde ao reino messiânico. Revolução significa o momento de primeira felicidade plena, integral e coletiva de toda a humanidade. Aquilo que na história da dominação só é possível por meio de exceções, a felicidade, que se destaca da continuidade de uma vida em raros e abruptos momentos de plenitude, é anunciado pela revolução como acontecimento liberto da história. Por isso a sociedade sem classes corresponde em Marx ao fim da pré-história – a “festividade experienciada” da humanidade de que fala Benjamin²⁷⁶ só é possível após a história da dominação. A revolução, assim, é um gesto de abrupta interrupção análogo ao gesto que instaura a breve felicidade que nos é permitida em nosso tempo – a sua diferença consiste na instauração da possibilidade de uma permanência do reino messiânico, da felicidade.

Em *Às portas da revolução*, uma provocativa organização de textos de Lenin às vésperas de outubro de 1917, Slavoj Žižek admite que “a esquerda de hoje está passando pela experiência devastadora que a obriga a reinventar as coordenadas básicas de seu projeto.” Entretanto, o filósofo esloveno destaca que “foi uma experiência exatamente homóloga que deu origem ao leninismo.”²⁷⁷ O gesto de Lenin foi, para Žižek, não a aplicação objetiva de métodos conhecidos, mas a tentativa de corresponder a uma chance revolucionária. Não foi à toa que o líder bolchevique foi considerado, no momento pré-revolucionário, um irracionalista, um sonhador, por alguns de seus companheiros. Segundo Žižek:

O núcleo da “utopia” leninista nasce das cinzas da catástrofe de 1914, em seu acerto de contas com a ortodoxia da Segunda Internacional: o imperativo radical de esmagar o Estado burguês, que significa o Estado *como tal*, e inventar uma nova forma social comunal sem exército, polícia e burocracia permanentes, na qual todos poderiam tomar parte na administração das questões sociais. Para Lenin, esse não era um projeto teórico para algum futuro distante – em outubro de 1917, ele afirmava: “Podemos colocar imediatamente em movimento

²⁷⁶ BENJAMIN, Walter. *Op. cit.* p. 184.

²⁷⁷ ŽIŽEK, Slavoj. *Op. cit.* pp. 7-8.

um aparelho de Estado constituído de dez, ou mesmo de vinte milhões de pessoas”. *Esse impulso do momento é a verdadeira utopia.*²⁷⁸

Se Walter Benjamin também acreditava nessa espécie de “impulso do momento” como “verdadeira utopia”, por que exatamente o crítico se dedicou exaustivamente às reflexões estéticas e à crítica literária? Existe uma conexão entre a tarefa messiânica que se impõe ao materialista histórico e a análise dos modos de percepção e de obras de arte? Sim, para Benjamin, tanto as obras de arte como os modos de percepção das coletividades humanas possuem relações – de decisiva importância revolucionária – com a história.

Para o filósofo, as pessoas das diferentes épocas e lugares não percebem o mundo da mesma forma; não porque sejam sujeitos especialmente únicos em cada um dos seus cinco sentidos, com histórias pessoais que transfiguram, cada uma à sua maneira, o mundo à volta. Para além de qualquer psicologismo, a principal tese de Walter Benjamin a esse respeito é a de que os próprios “sentidos” com que os seres humanos captam o mundo possuem um índice eminentemente histórico – mesmo a existência desses é condicionada pela história.

No caso das obras de arte, para Benjamin, as ruínas da história encontram diferentes configurações em cada forma adivinhada pelos gestos criadores. Longe de serem autônomas, as obras possuem como elemento mais fundamental os fragmentos da história humana. Todo o decurso da história da humanidade se encontra condensado em uma espécie de mônada, semelhante àquela buscada pelo historiador materialista (embora se trate, em cada caso, de diferentes critérios e intenções, o que, é claro, altera o resultado de cada construção).

A implicação direta dessas concepções é a de que investigar a percepção e as obras humanas significa entrar em contato não apenas com a história humana, mas também com todas as histórias sacrificadas em nome da dominação. E, especialmente no caso das obras de arte, onde ainda se pode perceber um frêmito da felicidade, uma breve e alegre interrupção da história infeliz da humanidade, a investigação estética torna possível vislumbrar o fugaz lampejo do momento salvífico da história. Desse modo, não apenas o historiador materialista, mas também o crítico tem a chance de se tornar uma espécie de profeta. Em um manuscrito Benjamin dizia que:

²⁷⁸ Ibidem, p. 9.

A afirmação de que o historiador é um profeta de olhos postos no passado pode ser entendida (...) do seguinte modo: o historiador volta costas ao seu próprio tempo, e o seu olhar de vidente inflama-se com os cumes dos acontecimentos das gerações humanas anteriores, progressivamente mais mortíferos à medida que vão mergulhando mais no passado. Esse olhar de vidente tem do seu próprio tempo uma consciência mais nítida do que os contemporâneos que “acompanham” esse tempo.²⁷⁹

Não seria possível compreender assim também o esteta materialista? Não se encontram conservados, nas obras de arte, assim como nas transformações por que passam os nossos sentidos, os sonhos das sucessivas tentativas malogradas de se alcançar a felicidade? Não estão conservados esses sonhos que engendramos, época após época, por momentos de rara chance revolucionária, e que, a cada vez que fracassam, se olvidam em alguma parte de nosso inconsciente coletivo? Talvez seja isso que Benjamin tenha em mente com a sua busca pela “constelação do despertar”.²⁸⁰ Se a humanidade verdadeiramente ingressou em uma espécie de sonho coletivo com o capitalismo, como propõe o *exposé* de 1939 para o trabalho das *Passagens*, a tomada de consciência de seus sonhos talvez possa ser perscrutada nos elementos que o materialismo vulgar sentenciou como secundários para a investigação e para a luta políticas. É o que parece dizer Giorgio Agamben quando pensa sobre a “Ideia de comunismo”:

Que diriam os personagens do filme pornográfico que estamos vendo se pudessem, por seu turno, ser espectadores da nossa vida? Os nossos sonhos não podem ver-nos - e esta é a tragédia da utopia. A confusão entre personagem e leitor - boa regra de toda a leitura - deveria funcionar também aqui. Acontece, porém, que o importante não é tanto aprender a viver os nossos sonhos, mas sim que eles aprendam a ler a nossa vida.

“Um dia se mostrará que o mundo já há muito tempo que possui o sonho de uma coisa, da qual apenas precisa de ter consciência para a possuir verdadeiramente”. Certamente que sim – mas, como se possuem os sonhos, onde é que estão guardados? Porque aqui não se trata, naturalmente, de realizar alguma coisa. Nada é mais entediante do que um homem que tenha realizado os seus sonhos: é o zelo social-democrático e sem gosto da pornografia. Mas tão-pouco se trata de guardar em câmaras de alabastro, intocáveis e coroados de rosas e jasmim, ideais que, ao tornar-se coisas, se quebrariam: esse é o segredo cinismo do sonhador.²⁸¹

²⁷⁹ BENJAMIN, Walter. *Op. cit.* p. 183.

²⁸⁰ Cf. BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Organizador da tradução brasileira Willi Bolle. São Paulo: UFMG, 2009, principalmente o *exposé* de 1939, pp. 53-67.

²⁸¹ AGAMBEN, Giorgio. “Ideia de comunismo.” IN: **Ideia da prosa**. Trad. João Barento. Lisboa: Cotovia, 1999. pp. 67-68.

O historiador materialista e o crítico materialista guardam como semelhança determinada função ou tarefa: fazer com que os nossos sonhos – impressos nas experiências malogradas ou nas obras de arte – leiam a nossa vida. Na medida em que Benjamin tratou as obras de arte como fontes de novos mundos, como projetos de novas moradas para a raça, relacionando o perigo do agora com o perigo do passado em uma espécie de arquitetura dos sonhos, suas reflexões serviram como suporte para essas leituras.

A leitura de Benjamin, e os embaraços que nos cercam a partir do confronto com a ideia de “Revolução”, deveriam nos suscitar não uma tentativa de “atualizar” Benjamin para o nosso tempo “sem história”. Aquilo que o marxismo vulgar toma por certeza inabalável (a fé no método político focado na tomada de poder do Estado para se alcançar a ditadura do proletariado) e que a teoria política mais recente descarta como ideia antiquada e ultrapassada (a certeza de que mudanças estruturais mais profundas só eram possíveis antes do século XXI) é a chave que trancou as portas de possíveis revoluções das quais nunca pudemos sequer ver as feições. Ao invés de “fechar” nossas perguntas em um dos dois lados antagônicos inequívocos, talvez a leitura de Benjamin nos force a reabrir a pergunta fundamental de Lenin frente à desorientação em que se encontrava no século XX: que fazer?

Tal pergunta, afinal, sempre pareceu absurda nos momentos em que foi realmente levada a sério. Que realismo havia nas proposições de Lenin antes que a revolução bolchevique triunfasse? Que realismo havia naquele punhado de guerrilheiros que apostaram na revolução cubana? Que realismo havia em Ho Chi Minh e na defensiva vietnamita na luta contra o poderoso exército americano? Não houve nesses projetos uma utopia cega, não houve romantismo heroico – no pior sentido hollywoodiano da palavra – nas tentativas do século XX que pareciam aos “realistas” um vislumbre de saída fadado ao fracasso? A história aberta, ou inacabada, como propôs Benjamin, ensina apenas que não existe uma “situação revolucionária”. Existe uma, ainda que pequena, “chance revolucionária”.

Resgatar o que há de mais incômodo, portanto, no pensamento de Benjamin nos anos 1930 pode ser um dos elementos que fazem com que os jogos intelectuais se tornem ideias de fato para além do jardim do saber. Foi o que aconteceu no contexto da Revolução Francesa, segundo Žižek:

Como foi que a ideologia do Iluminismo evoluiu na França durante o século XVIII? Inicialmente houve a época dos salões, nos quais os filósofos tentavam chocar seus benfeitores, condes e condessas generosos, até reis e imperatrizes (...), com suas ideias “radicais” sobre a igualdade, a origem do poder, a natureza do homem, e assim por diante – tudo isso permanecia uma espécie de jogo intelectual. Àquela altura, a ideia de que alguém pudesse interpretar literalmente essas ideias, como modelos para uma transformação sociopolítica radical, teria provavelmente chocado os próprios ideólogos, que, ou faziam parte do séquito de um nobre esclarecido, ou eram figuras solitárias e patéticas como Rousseau (...). Essa passagem do jogo intelectual a uma ideia que de fato “toma de assalto as massas” é o momento da *verdade* – nele, o intelectual recebe de volta sua mensagem de forma invertida/verdadeira. Na França, vamos das doces reflexões de Rousseau ao Terror jacobino; na história do marxismo, é só com Lenin que essa passagem ocorre, que os jogos *realmente* acabam. E cabe a nós repetir essa mesma passagem, dando o passo decisivo do radicalismo lúdico “pós-moderno” ao domínio em que *os jogos terminam*.²⁸²

É impossível traçar a linha que divide o “jogo intelectual” da “ideia que de fato toma de assalto as massas”. Certamente que não apenas uma questão temporal se impõe como desafio – a diferença de nossa geração para a geração de Walter Benjamin, e o mundo em que ambas atuaram – mas também uma espacial. De maneira mais clara, ainda sob influência do pensamento benjaminiano, teremos de começar com algumas perguntas: que perigos assolam o Brasil do século XXI? com que gerações nos encontramos nas grandes reuniões da história? que sofrimento nos foi legado? com o que sonhamos? O crítico materialista deve reinstaurar essas perguntas.

*

O poeta Carlos Drummond de Andrade viveu os perigos que marcaram a geração de Walter Benjamin. A distância geográfica – uma distância decisiva – não foi obstáculo suficiente para que ambos não percebessem o perigo que se agigantava na esteira do século. Nos meados da década de 1940, Drummond notava:

Este é tempo de divisas,
tempo de gente cortada.
De mãos viajando sem braços,
obscenos gestos avulsos.²⁸³

²⁸² ŽIŽEK, Slavoj. *Op. cit.* pp. 341-342.

²⁸³ ANDRADE, Carlos Drummond. *Op. cit.* p. 156.

Para além das respostas com que sonhou em outros poemas, que reuniu no mesmo volume sob o título de *A rosa do povo*, Drummond não deixou de observar que sua geração guardava ainda certa esperança de que o perigo não mais a ameaçasse um dia:

A escuridão estende-se mas não elimina
o sucedâneo da estrela nas mãos.²⁸⁴

Contra a escuridão, o poeta anunciava certas partes minúsculas de nossos corpos. Há em sua poesia um segredo, que ainda hoje está à nossa espera. É graças a esse segredo que os projetos de felicidade passados não fracassaram completamente. Estão inacabados. É graças a ele que continuam (e que continuamos):

Certas partes de nós como brilham! São unhas,
anéis, pérolas, cigarros, lanternas,
são partes mais íntimas,
a pulsação, o ofego,
e o ar da noite é o estritamente necessário
para continuar, e continuamos.²⁸⁵

²⁸⁴ Ibidem, p. 167.

²⁸⁵ Idem.

BIBLIOGRAFIA:

- ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985
- ADORNO, Theodor. **Notas de literatura I**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- AGAMBEN, Giorgio. **Estado de exceção**. Trad. I. Poletti, São Paulo: Boitempo, 2004.
- _____. **Ideia da prosa**. Trad. João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1999.
- _____. **Infância e História**. Destruição da experiência e origem da história. Minas Gerais: Ed UFMG, 2008.
- _____. **O homem sem conteúdo**. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- ANDERSON, Perry. **Considerações sobre o marxismo ocidental ; Nas trilhas do materialismo histórico**. Trad. Isa Tavares. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.
- _____. **Zona de compromisso**. Trad. Raul Fiker. São Paulo: Unesp, 1996.
- ANDRADE, Carlos Drumond. **Poesia e Prosa**. Petrópolis: Nova Aguilar, 1979.
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Huritec, 1995.
- BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e Prosa**. Volume Único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- BAUMGARTEN, Alexander. **Estética, a lógica da arte e do poema**. Trad. Mirian Medeiros. Petrópolis: Vozes, 1993.
- BENJAMIN, Walter ; SCHOLEM, Gershom. **Correspondência**. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- BENJAMIN, Walter. **A modernidade**. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.
- _____. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. Trad. Francisco Machado. Porto Alegre: Editora Zouk, 2012.
- _____. **Benjamin e a obra de arte**. Trad. Marijane Lisboa. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012
- _____. **Escritos sobre mito e linguagem**. Trad. Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Ed 34, 2011
- _____. **Obras escolhidas. Vol I**. Trad. Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. **Obras Escolhidas. Vol II**. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2011.
- _____. **Obras escolhidas. Vol III**. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- _____. **O anjo da história**. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- _____. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão**. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- _____. **Origem do drama barroco alemão**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. **Origem do drama trágico alemão**. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- _____. "Para uma crítica da violência." IN: **Escritos sobre mito e linguagem**. Trad. Susana Kampff. São Paulo: Duas Cidades; Ed 34: 2011.
- _____. **Passagens**. Organizador da tradução brasileira Willi Bolle. São Paulo: UFMG, 2009.
- BOLLE, Willi. **Fisiognomia da metrópole moderna**: Representação da História em Walter Benjamin. São Paulo: EdUSP, 1994.
- BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. Trad. Ernesto Sampaio. Lisboa: Vega, 1993.
- CAMPOS, Haroldo de. **Galáxias**. São Paulo: Editora 34, 2004.
- CASSIRER, Ernst. **A filosofia do iluminismo**. Trad. Álvaro Cabral. Campinas: EdUNICAMP, 1994.
- EAGLETON, Terry. **A ideologia da estética**. Trad. Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (e-book)
- FOCILLON, Henry. **A vida das formas**. Trad. Ruy Oliveira. Lisboa: Edições 70, 2001.
- FOURIER, Charles. **A Infância Emancipada**. Trad. Luis Leitão. Lisboa: Antígona, 2007.
- _____. **La armonia pasional del nuevo mundo**. Trad. Menene Gras. Madrid: Taurus, 1973.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e Narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- GATTI, Luciano. **Constelações**. Crítica e verdade em Benjamin e Adorno. São Paulo: Loyola, 2009.
- HEGEL, Georg W. F. **Cursos de Estética I**. Trad; Marco Aurélio Werle. São Paulo: EdUSP, 2001.
- HOBBSAWM, Eric J. **A Era do Capital**. Trad. Luciano Costa Neto. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- _____. **A Era das Revoluções**. Trad. Maria Tereza Lopes e Marcos Penchel. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- HOBBSAWM, Eric. **Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991**. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. **História do marxismo**. Trad. Leandro Konder e Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro:

- Paz e Terra, 1982. vol 2.
- _____. **História do marxismo**. Trad. Carlos Nelson Coutinho, Luiz Henriques e Amélia Rosa Coutinho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. vol 9.
- JAMESON, Fredric. **A virada cultural**. Reflexões sobre o pós-moderno. Trad. Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- LÊNIN, Vladimir I. **O Estado e a Revolução**. Trad. Aristides Lobo. São Paulo: Hucitec, 1978.
- LÖWY, Michel. **Walter Benjamin: aviso de incêndio**. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. São Paulo: Boitempo, 2005.
- LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000
- _____. **História e consciência de classe**. Estudos sobre a dialética marxista. Trad. Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã**. Trad. Rubens Enderle, Nélio Schneider, Luciano Calvini Mantorano. São Paulo: Boitempo, 2007.
- _____. **Manifesto do partido comunista**. Trad. Sueli Tomazini Barros Cassal. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- MARX, Karl. **Crítica da filosofia do direito de Hegel**. Trad. Rubens Enderle e Leonardo de Deus. São Paulo: Boitempo, 2010.
- _____. **Manuscritos econômico-filosóficos**. Trad. Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2004.
- _____. **O 18 de Brumário de Luís Bonaparte**. Trad. Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2011.
- PAZ, Octávio. **O arco e a lira**. Trad. Ari Roitman e Paulina Watch. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- _____. **Os filhos do barro**: do romantismo à vanguarda. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- SALOMÃO, Waly. **Armarinho de miudezas**. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- SARLO, Beatriz. **Sete ensaios sobre Walter Benjamin e um lampejo**. Trad. Joana Angélica d’Avila Melo. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 2013.
- SCHOLEM, Gershom. **Walter Benjamin: A história de uma amizade**. Trad. Geraldo Gerson de Souza, Natan Robert Zins e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- VELHO, Otávio Guilherme (org). **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.
- WERLE, Marco Aurélio. **A aparência sensível da ideia**. Estudos sobre a estética de Hegel e a época de Goethe. São Paulo: Loyola, 2013.
- ŽIŽEK, Slavoj. **Às portas da revolução**. Escritos de Lenin de 1917. Trad. Luiz Bernardo Pericás e Fabricio Rigout. São Paulo: Boitempo, 2005.